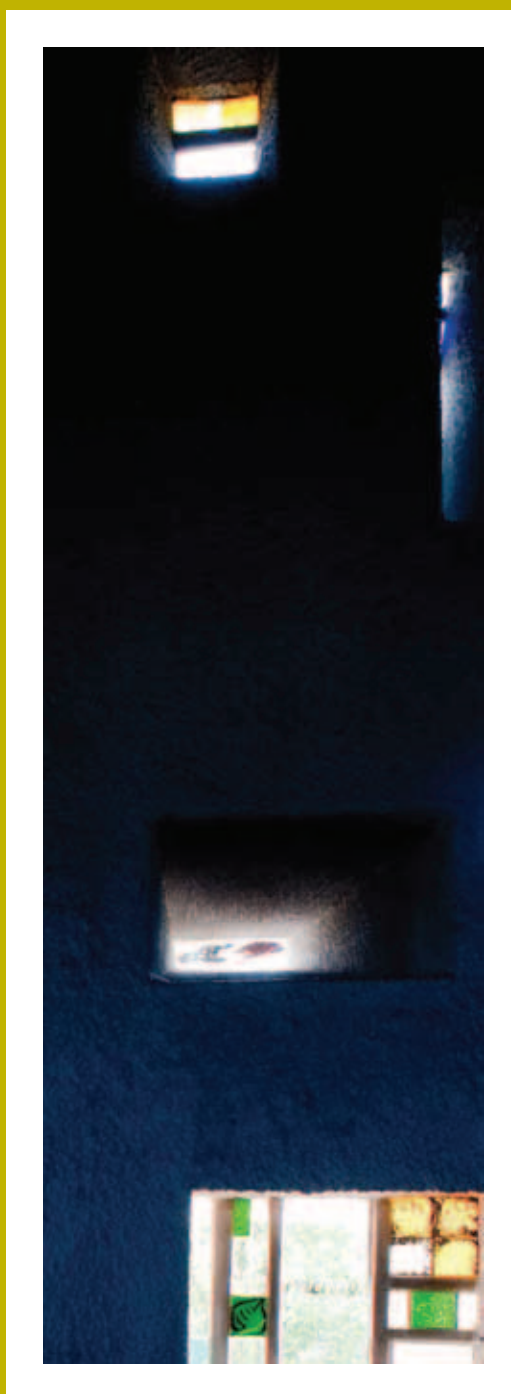


ROK V 2012

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 V

2012



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
Andrzej Olszewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa
Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa
Stanisław Rodziński, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków

Recenzenci / Reviewers

Lechosław Lameński, Renata Rogozińska, Krzysztof Stefański

Redaktorzy / Editors

Grażyna Ryba
Tomasz Szybisty

Korekta wersji angielskiej / Correction of English version

Donald Trinder

Opracowanie graficzne / Graphic Design

Tomasz Bieniek, Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin

Na okładce:

Le Corbusier, *Kaplica w Ronchamp – widok ściany południowej od strony wewnętrznej*, fot. J.K. Kos

On the cover:

Le Corbusier, *The chapel at Ronchamp – view of the south wall from the inside*, photo by J.K. Kos

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in *The Central European Journal of Social Sciences and Humanities* <<http://cejsh.icm.edu.pl>> and *The Central and Eastern European Online Library* <<http://ceeol.com>>

Adres Redakcji / Address

Sacrum et Decorum
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
35-030 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15,
tel. +48 17 850 01 08, +48 661 928 362

www.sacrumetdecorum.pl

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

ISSN 1689-5010

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

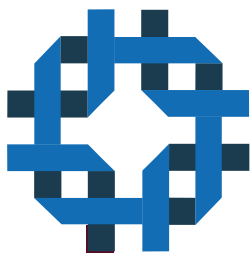
© Copyright by Wydawnictwo UR, 2012

Wydawca / Published by:

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

Druk i łamanie:

Drukarnia Grafmar Sp. z o.o.
Kolbuszowa Dolna



Spis treści Contents

Redakcja / The Editors	5
<i>Wprowadzenie</i> <i>Introduction</i>	
 STUDIA / STUDIES	
Joanna Wolańska	8
<i>„Ku odrodzeniu sztuki religijnej”. O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)</i> <i>“Towards the revival of religious art”. The revival efforts for church art in Polish Lands between 1900–1939 (with particular emphasis on wall-paintings)</i>	
Maciej Ireneusz Orzechowski	44
<i>Malowidła ścienne w cerkwi Chrystusa Miłującego Ludzi w Żółkwi. Dzieje powstania i analiza ikonograficzna absydialnej sceny Wniebowstąpienia Pańskiego (wybrane elementy)</i> <i>Wall-paintings in the Ukrainian Greek Catholic Church of Christ Lover of Mankind in Zhovkva. History of the absidal scene of The Ascension of Our Lord and its iconographic analysis (selected elements)</i>	
Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska	63
<i>Działalność Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego. Przyczynek do badań nad dziejami warszawskich pracowni witrażowniczych</i> <i>The activity of Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński. A contribution to the research on the work of Warsaw stained-glass studios</i>	
Irena Kontny	87
<i>Wyspiański, Romańczyk a witraże kościelne Zagłębia i Górnego Śląska</i> <i>Wyspiański, Romańczyk and the church stained-glass windows in the Dąbrowa Basin and Upper Silesia regions</i>	
Cezary Wąs	102
<i>Struktura argumentacji wczesnych interpretacji kaplicy w Ronchamp (część II)</i> <i>The structure of argumentation in early interpretations of the Chapel at Ronchamp (Part II)</i>	
 MATERIAŁY / MATERIALS	
Benignus Józef Wanat OCD	136
<i>Odbudowa i rewaloryzacja architektury i wyposażenia klasztoru Karmelitów Bosych w Poznaniu w latach 1945–1990</i> <i>Reconstruction and restoration of the architecture and furnishings of the Monastery of Discalced Carmelites in Poznań in the years 1945–1990</i>	
ABSTRAKTY/ ABSTRACTS	155

Introduction

The first half of the 20th century was a period of vital importance in the history of Polish culture. It included the 20 years of independence, spanned between the two World Wars. The aspiration to harmonize diverse traditions with modernity in the re-emerging Polish state encouraged dynamic development of artistic life. A peculiar case was the Polish eastern frontier, where the richness of the historical heritage of various communities, which had coexisted for centuries, created a flourishing original culture; this culture was set to perish irretrievably in the storm of history.

In the shadow of spectacular changes and the accompanying conflicts, a realization grew that it was necessary to introduce works of religious art in the reality of the modern society, and to leave the church walls and the narrow circle of ecclesiastical patrons. In most cases, they held conservative views on the form of sacred art, which imposed restrictions on the creativity of artists. Owing to some steps taken towards those goals, religious art was, for a few decades. Present in the official circulation of art, until – after the pause caused by the World War – it was nearly pushed into oblivion in the real-socialist state, and functioned only on a semi-legal basis.

A considerable role in the theory and practice of religious art of that time was played by exhibitions and contests, the aim of which was, primarily, to evoke the interest of distinguished artists in specific artistic activity addressed at the Church, and secondly, shaping the aesthetic sense of priests and the whole community of believers. This issue is examined in the article by Joanna Wolańska. In her discussion of a range of exhibitions and the accompanying opinions of critics, artists and clergymen, the researcher from Krakow shows the evolution of postulates and expectations, which was a manifestation of the desire to overcome the commonly observed, growing stagnation in this field of art. At the same time, this article is a perfect introduction to the issues connected with religious wall painting in Poland in the first decades of the 20th century. The Author offers a synthetic picture of the stylistic tendencies and changes of that time, recalling numerous artists and their most famous works.

Monumental religious painting of the Second Commonwealth of Poland is also the subject of the monograph article by Maciej I. Orzechowski. Presenting the paintings in the Basilian Greek Catholic

Wprowadzenie

Pierwsza połowa wieku XX to okres niezwykle istotny w dziejach kultury polskiej, obejmujący dwudziestolecie niepodległości spięte jak kłamrą cezurą dwóch wojen światowych. Dążenie do zharmonizowania różnorodnych tradycji z nowoczesnością w ramach odradzającej się państwowości polskiej prowadziło do dynamicznego rozwoju życia artystycznego. Szczególna sytuacja panowała na kresach Rzeczypospolitej, gdzie bogactwo historycznego dziedzictwa współistniejących ze sobą przez wieki różnorodnych społeczności owocowało rozkwitem oryginalnej kultury, którą wkrótce wichry historii miały bezpowrotnie unicestwić.

W cieniu spektakularnych przemian i towarzyszących im konfliktów narastała świadomość konieczności wpisania twórczości o charakterze religijnym w realia współczesnego społeczeństwa, wyjścia poza mury kościołów i wąski krąg duchownych mecenasów, reprezentujących w większości zachowawcze i krępujące kreatywność artystów poglądy na formę sztuki sakralnej. Dzięki działaniom podejmowanym na tym polu twórczość religijna zaistniała na kilka dziesięcioleci w oficjalnym obiegu sztuki, zanim po przerwie spowodowanej wojną, w państwie realnego socjalizmu, została niemal zepchnięta do niebytu i funkcjonowania na zasadach półlegalnych.

Niebagatelną rolę w teorii i praktyce sztuki religijnej tego czasu odegrały wystawy i konkursy, których celem było zainteresowanie wybitnych artystów specyfiką działalności twórczej na rzecz Kościoła oraz formacja estetyczna księży i szerokich rzesz wiernych. Artykuł Joanny Wolańskiej poświęcony jest właśnie tej tematyce. Omawiając kolejne przedsięwzięcia wystawiennicze i towarzyszące im wypowiedzi krytyków, artystów czy duchownych, krakowska badaczka zaprezentowała ewolucję postulatów i oczekiwań świadczącą o pragnieniu przewyciężenia narastającego i dostrzeganego powszechnie zastoju w tej dziedzinie sztuki. Artykuł stanowi zarazem doskonale wprowadzenie do zagadnień związanych z kościelnym malarstwem monumentalnym w Polsce pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Autorka w syntetyczny sposób przedstawiła ówczesne tendencje i przemiany stylistyczne, przywołując licznych twórców oraz ich najgłośniejsze realizacje.

Monumentalnego malarstwa sakralnego w II Rzeczypospolitej dotyczy również monograficzny artykuł Macieja I. Orzechowskiego. Prezentując malowidła cerkwi Bazylianów w Żółkwi, autor omawia frapujące zderzenie ikonografii typowej dla Kościoła łacińskiego

z rozwiązaniami stosowanymi w świątyniach wschodniego chrześcijaństwa. Powstaniu malowideł towarzyszyły perturbacje związane z narastającym konfliktem polsko-ukraińskim, a trudna historia zakonu i samej świątyni, położonej na kulturowym pograniczu, przyczyniła się do powstania niezwykle interesującego zespołu dekoracji malarskich.

Kolejne dwa artykuły, które oddajemy w ręce Czytelników, poświęcone są mało znanym reprezentantom polskiej sztuki witrażowej 1. połowy XX wieku: Irena Kontny omawia prace śląskiego artysty Fryderyka Romańczyka, wskazując na jego związki z twórczością Wyspiańskiego, natomiast Danuta Czapczyńska zebrała podstawowe fakty związane z działalnością niesłusznie dziś zapomnianych warszawskich pracowni witrażowniczych – Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego. Częsta obecność na łamach „Sacrum et Decorum” artykułów poświęconych malarstwu witrażowemu odzwierciedla dający się zauważyć w ostatnich latach postęp badań nad tą dziedziną twórczości. Intensyfikację prac badawczych należy wiązać z prężną działalnością Stowarzyszenia Miłośników Witraży „Ars Vitrea Polona”, którego członkiniami są obie autorki, oraz z imponującym projektem realizowanym przez Corpus Vitrearum Polska.

Joanna Wolańska w artykule inicjującym niniejszy tom odnotowuje apele przewijające się w dyskusji o polskiej sztuce sakralnej lat 30. minionego stulecia, by zamówienia kościelne kierować do artystów wybitnych, niezależnie od ich światopoglądu. Głosy te były antycypacją słynnego apelu do twórców sformułowanego we Francji przez o. Couturiera już po II wojnie światowej. Jedną z wielu odpowiedzi na to wezwanie była słynna kaplica w Ronchamp, której zróżnicowane i niejednokrotnie biegunowo odmienne sposoby odbioru i naukowej analizy omawia Cezary Wąs w artykule stanowiącym kontynuację rozważań rozpoczętych w poprzednim wydaniu „Sacrum et Decorum”.

Ostatnim prezentowanym tekstem jest omówienie prac renowacyjnych prowadzonych w kompleksie kościoła i klasztoru Karmelitów w Poznaniu w wieku XX (głównie po II wojnie światowej), przedstawione przez o. Benignusa Wanata.

Niniejszy tom – obszerniejszy niż poprzednie – zawiera mniej artykułów, co z pewnością nie ujdzie uwagi stałym Czytelnikom. Sądzymy jednak, że żądanie skrócenia tekstów odbiłoby się niekorzystnie na ich wartości merytorycznej. Mamy nadzieję, że Czytelnicy podzielą naszą opinię.

Tradycyjnie już składamy podziękowania władzom Uniwersytetu Rzeszowskiego, firmie ASSECO Poland oraz Prezydentowi Miasta Rzeszowa, to dzięki ich wsparciu możliwe było bowiem wydanie kolejnego rocznika naszego pisma.

Redakcja

church in Zhovkva, the Author discusses an intriguing clash between the iconography typical of the Latin Church and the solutions applied in the churches of Eastern Christendom. The painting works were carried out in an atmosphere of agitation, connected with the intensifying Polish-Ukrainian conflict, and the difficult history of the Basilian Order and the church itself, located on the cultural frontier, resulted in the creation of a particularly interesting series of paintings.

The next two articles presented are devoted to little-known Polish stained-glass makers of the first half of the 20th century. Irena Kontny discusses the works of the Silesian artist Fryderyk Romańczyk, pointing out his associations with Wyspiański's work, while Danuta Czapczyńska presents introductory facts about the activity of the unjustly forgotten Warsaw studios of stained-glass producers, Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński.

The fact that articles on stained-glass painting are so often published in “Sacrum et Decorum” reflects marked progress in the research on stained glass in the recent years. Intensification of the research work should be attributed to the energetic activities of the Association for Stained Glass Art “Ars Vitrea Polona”, of which both Authors are members, and to the impressive project that is being realized by Corpus Vitrearum Polska.

In the article opening this volume, Joanna Wolańska recalls the appeals that were constantly reappearing in the discussion on Polish religious art of the 1930s, that Church orders should be commissioned to distinguished artists regardless of their worldview. Those proposals anticipated the famous appeal to artists, formulated by Father Couturier soon after the Second World War. One of many responses to his appeal was the famous Chapel of Ronchamp; diverse and often polarized ways in which it is received and the accompanying scientific analysis are discussed by Cezary Wąs in his article, which is a continuation of the reflections published in the previous volume of “Sacrum et Decorum”.

The last text presented in this volume, by Father Benignus Wanat, is a discussion of the renovation works conducted in the 20th century (mainly after the Second World War) in the Carmelite church and monastery complex in Poznań.

The present volume, though larger than previous examples, contains fewer articles, which cannot escape the attention of our faithful readers. However, it is our opinion that our demand that the texts should be shortened would bear negatively on their subject-related content. We do hope our Readers will share this opinion.

Traditionally, we express our gratitude to the authorities of the University of Rzeszów, ASSECO Company in Poland, and the President of Rzeszów. It is thanks to their support that the publication of the new volume of our journal has been possible.

The Editors

Translated by Anna Ścibor-Gajewska

„Ku odrodzeniu sztuki religijnej”¹.
O próbach odnowy sztuki kościelnej
na ziemiach polskich w latach
1900–1939 (ze szczególnym
uwzględnieniem malowideł
ściennych)

Przełom wieku XIX i XX można uznać z obecnej perspektywy za czas rozkwitu sztuki religijnej². To wtedy Matejko stworzył polichromię kościoła Mariackiego w Krakowie, która na wiele dziesięcioleci stała się wzorem, a nawet „archetypem” malarskiej dekoracji wnętrza kościelnego. Nieustannie się do niej odwoływano w dyskusjach teoretycznych; wielokrotnie i w różnym stopniu naśladowano zarówno w kościołach miejskich, jak i na prowincji (przy czym prace te stały na róż-

¹ Tytuł artykułu K. Mitera, *Ku odrodzeniu sztuki religijnej*, „Głos Plastyków”, 1934, nr 9–12, s. 139–143.

² Zgodnie z „duchem czasu”, a przede wszystkim *ususem* przyjętym na określenie tego gatunku sztuki w omawianej epoce oba przymiotniki są w niniejszym artykule używane wymiennie, ale ze świadomością, że określenie „religijny” ma znaczenie nieco szersze niż „kościelny” (jako odnoszący się raczej do dzieł sztuki, ale też wytworów rzemiosła artystycznego służących bezpośrednio kultowi, stanowiących wyposażenie kościoła). Takie założenie odpowiada w zasadzie definicjom wspomnianych pojęć przyjętym przez Skrodzkiego (W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, [Warszawa] 1989, s. 8–9). Znamienny jest przy tym fakt, że w roku 1911 mówiono i pisano o „pierwszej wystawie współczesnej polskiej sztuki kościelnej” (nieco wcześniej, w roku 1883, powstał „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”, jedyne polskie pismo poświęcone w tym czasie specjalnie tytułowemu zagadnieniu), a w dwadzieścia lat później analogiczne wydarzenie określano już mianem „wystawy sztuki religijnej” (zob. niżej; podkr. J.W.). W Polsce nie przyjęła się nazwa „sztuka liturgiczna” stosowana na Zachodzie dla określenia sztuki kościelnej związanej bezpośrednio z kultem, głównie w środowiskach „uświadomionych liturgicznie”. Natomiast zdecydowanie i umyślnie nie będzie to mowa o sztuce „sakralnej”, gdyż określenie to – być może pod wpływem francuskiego terminu „art sacré” i homonimicznego, bardzo wpływowego pisma (stworzonego w roku 1935 przez Josepha Picharda, a w okresie powojennym kierowanego przez dominikanów: Pie-Reymonda Régameya i Marie-Alaina Couturiera, dwóch najważniejszych propagatorów sztuki nowoczesnej w kościele), a może jako wolne tłumaczenie łacińskiego określenia *ars sacra* – jest, jak sądzę, charakterystyczne raczej dla sztuki religijnej powstającej po II wojnie światowej, w latach pięćdziesiątych, a zwłaszcza po reformach Soboru Watykańskiego II, aż do teraz. Można nawet odnieść wrażenie, że obecnie jest ono wręcz nadużywane. Na temat filozoficznych źródeł tego pojęcia zob. W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak”, 1991, nr 439 (12), s. 53–65.

“Towards the revival of
religious art”¹. The revival efforts
for church art in Polish Lands
between 1900–1939 (with
particular emphasis on
wall-paintings)

The end of the 19th century can be perceived, in hindsight, as heyday of the religious art². It was then that Matejko created the mural paintings in St Mary’s Church in Cracow, which for many decades became the model or even “the archetype” of the decorative painting in church interiors. It was constantly invoked in theoretical discussions, and imitated on

¹ The title of the article by K. Mitera, *Ku odrodzeniu sztuki religijnej* [Towards the revival of religious art], “Głos Plastyków”, 1934, nos. 9–12, pp. 139–143.

² Following the customary practice, and most importantly, the naming convention used for this art genre in the discussed era, both adjectives are used in this article interchangeably. I am aware of the fact that the name “religious art” has a broader meaning than “church art”, which refers not only to works of art but also handicraft objects, used directly for cult purposes, and included in the church fittings). This assumption basically follows the definitions of these ideas given by Skrodzki (W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, [Warszawa] 1989, pp. 8–9). It is worth noticing that in 1911 people spoke and wrote about “the first exhibition of Polish contemporary church art” (a little bit earlier in 1883 the magazine “Przyjaciel Sztuki Kościelnej” [“A Friend of Church Art”] was founded, and it was at that time the only Polish journal dedicated to the subject indicated in its title), and twenty years later a similar event was already called “the exhibition of religious art” (cf. below, emphasis mine – J.W.). In Poland the name “liturgical art”, used in the West to denote church art connected directly with the forms of worship, and used mostly among those “liturgically aware”, did not gain popularity. The expression “sacred art” will not be used here consciously and purposefully, because this expression, perhaps under the influence of the French term “art sacré” and the very influential journal under the same title (created in 1935 by Joseph Pichard, after World War II led by the Dominicans: Pie-Reymond Régamey and Marie-Alain Couturier, two of the most important popularizers of modern church art), or perhaps as a free translation of the Latin *ars sacra* – is, as I believe, characteristic rather of the religious art being created after World War II, in the 1950s, and in particular after the reforms of Vatican II, until contemporary times. One could be even under impression that nowadays it is overused. On the philosophical sources of this expression cf. W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, “Znak”, 1991, no. 439 (12), pp. 53–65.

numerous occasions to a differing degree, both in urban and provincial churches, with various degrees of artistic success. Matejko's work made the polychrome walls – mural painting³ – so popular that the vogue for decorating church interiors in this way survived long into the 1920s and '30s. Monumental mural painting in churches was a part of the broader genre of church art and it would be difficult to isolate this kind of religious art from its natural context, especially as in the 1920s the complete groups of mural paintings were already going out of fashion under the influence of modern avant-garde art trends. In that period, complete painted wall decorations, associated with the 19th-century (i.e. outmoded) practice, were mostly given up in favour of simple and sparse decorations (associated with modernity). As a result of such an approach, church walls were usually left undecorated, or covered only with small, mostly geometrical ornaments.⁴ A greater role in the church

³ I differentiate between “polychromy” and “mural painting”, according to the definition suggested by Jerzy Gadomski: “mural paintings are autonomous, they organize the wall space through their own means, while polychromy in a way supplements the spatial form, for instance”, cf.: J. Gadomski (głos w dyskusji), in: *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej*, ed. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1977, p. 171. The name “polychromy” for decorative mural paintings is traditional and, technically speaking, incorrect, but almost inextricably connected with Matejko's paintings in St Mary's Church. However, contemporary authors tend to avoid this word, or at least not to overuse it (cf. e.g. J. Nykiel, *Technologia dekoracji malarzkiej Jana Matejki oraz jej wpływ na kondycję i estetykę po renowacjach i konserwacji*, in: *O konserwacji prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie. Materiały sesji zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Archiprezbitera Bazyliki Mariackiej ks. Infułata Bronisława Fidelusa*, Kraków 1998, pp. 79–103; in the footnote 3 the author declares that in the following text he is going to avoid the word “polychromy” and quotes the definition of this idea formulated in 1890 by Władysław Łuszczkiewicz). Regarding St Mary's decorations, the word “polychromy” could be applied only to the paintings on the construction elements (the profiles of ribs, pillars and responds), or possibly only to the ornamental paintings in the bricked-up window spaces. It is more difficult to decide whether the pattern of “bricks” stencilled in the chancel and especially in the nave should still be called a polychromy or already mural painting.

⁴ “World War I put an end to the already waning fashion for polychromy in church interiors. The divergent artistic currents, shaping the cultural climate of Poland in the interwar period, together with modernizing tendencies, were not favourable to reviving this genre of religious art” (Skrodzki 1989 (fn. 2), p. 48). It is worth noting that the interwar period (particularly the 1930s) was in Europe the era of the rebirth of mural paintings, not the sacred but secular ones (especially in public buildings, but also in private interiors); the technique of fresco painting, or at least painting directly on the plaster was very emphasized (as opposed to the technique often used in the 19th century, called *toile marouflé* or *marouflage*, that is paintings on canvas affixed to walls, made e.g. by Pierre Puvis de Chavannes). Cf. G. Varenne, *La peinture à fresque moderne*, “Revue de l'Art ancien et moderne”, vol. 54, 1928, pp. 137–151; on the techniques of mural painting see C. A. P. Willsdon, *An Art extraordinaire*, in: eadem, *Mural Painting in Britain 1840–1940. Image and Meaning*, Oxford 2000 (=Clarendon Studies in the History of Art),

nym poziomie artystycznym). Dzieło Matejki spopularyzowało polichromię ścian – malowidła ścienne³ – tak bardzo, że moda na ten sposób zdobienia wnętrz świątyń trwała bardzo długo, nawet do lat 20. i 30. wieku XX. Monumentalne malarstwo ścienne w świątyniach stanowiło część szerszego nurtu sztuki kościelnej i byłoby trudno wyizolować ten rodzaj twórczości religijnej z jego naturalnego kontekstu; tym bardziej że w latach 20. XX stulecia całościowe zespoły malowideł ściennych, pod wpływem nowoczesnych, awangardowych tendencji w sztuce, wychodziły już z mody. W tym czasie w wystroju wnętrz kościelnych przeważnie rezygnowano z kojarzonego z dziewiętnastowieczną (czyli przestarzałą) praktyką realizowania całościowych tzw. polichromii ścian na rzecz prostoty i oszczędności elementów dekoracyjnych (co było równocześnie synonimem nowoczesności). W konsekwencji takiego podejścia ściany kościołów pozostawiano zwykle bez dekoracji lub też wprowadzano jedynie drobne, najczęściej zgeometryzowane, malowane ornamenty⁴.

³ Stosuję rozróżnienie pomiędzy określeniami „polichromia” i „malarstwo ścienne” zgodnie z definicją zaproponowaną przez Jerzego Gadomskiego: „malowidła ścienne są autonomiczne, organizują przy pomocy własnych środków powierzchni ściany, polichromia zaś stanowi pewne uzupełnienie, np. formy przestrzennej”, por. J. Gadomski (głos w dyskusji), w: *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1977, s. 171. Określenie „polichromia” w stosunku do dekoracji ścian jest tradycyjne i niepoprawne z technicznego punktu widzenia, ale prawie nierozrwalnie zrosło się z malowidłami Matejki w kościele Mariackim. Obecnie jednak widoczne są tendencje, by nazwę tę eliminować, a przynajmniej jej nie nadużywać (por. np. J. Nykiel, *Technologia dekoracji malarzkiej Jana Matejki oraz jej wpływ na kondycję i estetykę po renowacjach i konserwacji*, w: *O konserwacji prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie. Materiały sesji zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Archiprezbitera Bazyliki Mariackiej ks. Infułata Bronisława Fidelusa*, Kraków 1998, s. 79–103; w przyp. 3 autor deklaruje, że w dalszej części tekstu będzie unikał określenia „polichromia” oraz przytacza definicję tego pojęcia sformułowaną w roku 1890 przez Władysława Łuszczkiewicza). W odniesieniu do dekoracji kościoła Mariackiego mianem „polichromii” można by jedynie określić pomalowanie elementów konstrukcyjnych (profilowań żebek, filarów i słuzek), ewentualnie wyłącznie ornamentalne malowidła w płycinach zamurowanych okien. Trudniej już o rozstrzygnięcie, czy wzornikowe, malowane od szablonu „cegiełki” w prezbiterium, a zwłaszcza w nawie, są jeszcze polichromią, czy już malarstwem ściennym.

⁴ „Pierwsza wojna światowa przerwała ową, zanikającą już zresztą wcześniej, koniunkturę na polichromie wnętrz kościelnych. Odmienne prądy artystyczne, kształtujące klimat kulturalny II Rzeczypospolitej, wraz z tendencjami ku nowoczesności, nie sprzyjały szerszemu odrodzeniu się tej właśnie dziedziny sztuki sakralnej” (Skrodzki 1989, jak w przyp. 2, s. 48). Warto przy tym zaznaczyć, że okres międzywojenny (szczególnie lata 30.) był w Europie epoką odrodzenia malowideł ściennych – lecz nie sakralnych, a świeckich (zwłaszcza w gmachach użyteczności publicznej, ale też we wnętrzach prywatnych); kładziono przy tym nacisk na wykorzystanie techniki fresku, a przynajmniej malowania bezpośrednio na tynku (w odróżnieniu od często stosowanej w wieku XIX techniki zwanej *toile marouflé* albo *marouflage*, czyli malowideł wykonanych na płótnie i naklejanych na ścianę – co czynił np. Pierre Puvis de Chavannes). Por. G. Varenne, *La peinture à fresque moderne*, „Revue de l'Art ancien et moderne”, t. 54, 1928, s. 137–151; na temat techniki malowideł ściennych pisze C.A.P. Willsdon, *An Art extraordinaire*, w: eadem, *Mural Painting in Britain 1840–1940. Image and Meaning*, Oxford 2000 (=Clarendon Studies in the History

Większą rolę w wystroju wnętrza odgrywały dekoracje w postaci reliefów (ołtarze, stacje Drogi Krzyżowej itp.) albo też – nowoczesne i dopracowane w każdym calu – same formy sprzętów (ołtarze, konfesjonały, ambona, balustrady, drzwi etc.). Trzeba jednakże zaznaczyć, że odnosiło się to najczęściej tylko do nowo budowanych świątyń. Ale nie da się stworzyć prostej zależności mówiącej, że tylko nowe kościoły otrzymywały dekoracje w formach nowoczesnych, a w świątyniach starych dla utrzymania swoistego *decorum* kontynuowano style historyczne w tradycyjnych, zachowawczych formach. Niemniej jednak dekoracja w postaci rozbudowanego programu figuralnych malowideł ściennych byłaby w owym czasie raczej nie do pomyślenia w nowej, budowanej od podstaw świątyni.

Dwa wydarzenia – dwie wielkie wystawy sztuki religijnej – wydają się bardzo znaczące dla dziejów polskiej sztuki religijnej i kościelnej pierwszego trzydziestolecia wieku XX: pierwsza, pokazana w Krakowie w roku 1911, oraz druga, zorganizowana w Katowicach dwadzieścia lat później, w roku 1931. Dzięki tym wystawom (i kilku innym jeszcze prezentacjom polskiej sztuki religijnej, np. w Warszawie oraz w Padwie w roku 1932 albo w Częstochowie w roku 1934) można obecnie ocenić potencjał twórczości naszych artystów w tej dziedzinie i ich wysiłki mające na celu uwrażliwienie odbiorców na sztukę religijną. Przede wszystkim jednak prace pokazane na wspomnianych wystawach pozwalają dostrzec nie tylko ogromny rozwój, jaki nastąpił w tym zakresie w ciągu krótkich dwudziestu lat niepodległości kraju (a licząc od początku stulecia – nawet lat trzydziestu) i umożliwiają zaobserwowanie diametralnych różnic w pojmowaniu roli i charakteru sztuki kościelnej/religijnej. Inaczej bowiem zapatrywano się na ten rodzaj sztuki około roku 1900 (i wcześniej) albo jeszcze w roku 1911, zaś zupełnie odmiennie – w roku 1931. Tę zmianę nastawienia oraz oczekiwań wobec związanej z kultem twórczości artystycznej najwyraźniej ilustrują wyniki konkursu na dzieło sztuki kościelnej towarzyszącego wystawie warszawskiej z roku 1932.

„Pierwszą Wystawę Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi” otwarto w Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie 7 grudnia 1911 roku⁵. Była istotnie

of Art), s. 1–26 oraz Appendix A, ibidem, s. 393–395; eadem, *Mural. Europe, c. 1810–c. 1930*, w: *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 22, London 1996, s. 328–331.

⁵ Ks. J. Pawelski, T.J., *Na otwarcie wystawy sztuki kościelnej w Krakowie*, w: *Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, s. 3. Trudno stwierdzić, dlaczego akurat ks. Skarga został wybrany na patrona wystawy. Była w tym, być może, zasługa ks. Pawelskiego, jezuitę, który szerzył kult tego kaznodziei (L. Grzebień, *Pawelski Jan*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 25, Wrocław 1980, s. 361–362). W Komitecie organizacyjnym znaleźli się m.in. Feliks Kopera (podówczas dyrektor Muzeum Narodowego), Leonard Lepski, a z artystów: Jan Bukowski, Karol Frycz, Henryk Kunzek, Karol Maszkowski, Franciszek Mącznyński, Sławomir Odrzywolski, Piotr Stachewicz, Henryk Uziębło oraz Jerzy Warchałowski i Stanisław Żeleński (*Pierwsza Wystawa...* 1911, s. 19). W komisji artystycznej

interior was played by decorations in low relief (altarpieces, Stations of the Cross etc.) or modern church fittings themselves became decorations through their carefully executed forms (altars, confessionals, the pulpit, balustrades, doors etc.). However, it has to be noted that this description applied only to newly-built churches. But saying that only new churches received modern decorations, while in old churches the historical styles in traditional conservative forms were preserved in order to keep up a sort of *decorum*, would be an oversimplification. Nevertheless, a decoration consisting of an extensive programme of figurative mural paintings would have been at that time rather unthinkable in a new church built from scratch.

Two events – two great exhibitions of sacred art – seem to be highly significant for the history of Polish religious and church art between 1900–1930: the first one, shown in Cracow in 1911, and the second, organized in Katowice twenty years later, in 1931. Thanks to these exhibitions (and a few other presentations of Polish church art in such places as Warsaw and Padua in 1932 or in Częstochowa in 1934) we can now appraise the potential of our artists working in this genre and their efforts to make the audience more sensitive to this area of artistic creation. Most importantly, the works shown in these exhibitions allow us to see the great development which took place in this field within the short period of the twenty years of Poland's independence (or even thirty years, counting from the beginning of the century) and also to observe the dramatic changes in defining the role and character of church/religious art since it was perceived differently around 1900 (and earlier), or even in 1911, and completely differently in 1931. This change of attitude and expectations connected with the cult of artistic creativity can be best illustrated by the results of the competition for a work of church art accompanying the Warsaw exhibition of 1932.

“The First Piotr Skarga Exhibition of Polish Contemporary Church Art” was opened in the Palace of Fine Art belonging to the Friends of the Fine Arts Society (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych) in Cracow on 7 December 1911.⁵ It was indeed one of

pp. 1–26 and Appendix A, eadem, pp. 393–395; eadem, *Mural. Europe, c. 1810–c. 1930*, in: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, vol. 22, London 1996, pp. 328–331.

⁵ Fr. J. Pawelski, T.J., *Na otwarcie wystawy sztuki kościelnej w Krakowie*, in: *Pierwsza Wystawa współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, p. 3. It is hard to say why Father Skarga was chosen to be the patron of the exhibition. It was perhaps the doing of Fr. Pawelski, a Jesuit, who propagated the cult of his fellow Jesuit preacher (L. Grzebień, *Pawelski Jan*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 25, Wrocław 1980, pp. 361–362). The members of the organising committee were, among others, Feliks Kopera (the then director of the Na-

the first⁶ in history, but, as one of its organizers Fr. Jan Pawełski noticed, the efforts to introduce “genuine” religious art into churches, which would maintain high artistic quality while fulfilling the requirements of religious worship at the same time, had been previously made in Cracow previously; such was the aim e.g. of St Luke’s Society founded for the purpose of “uplifting church art” and the magazine published by it “Przyjaciel Sztuki Kościelnej” [A Friend of Church Art].⁷

The exhibition was prepared very carefully. As early as in February 1911 “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” (the magazine published by the National Museum, the Society for the Beautification of the City of Cracow and the Friends of Fine Arts Society, which was the organizer of the exhibition) heralded news about the planned show, its detailed programme as well as the rules for exhibition participation and artistic competitions connected with it.⁸ The presentation was divided into six parts: I – painting, subdivided into “the works for the purposes of religious worship” and “religious/genre works, appropriate for decorating Christian homes”; II – decorative art (including stained glass); III – engraving; IV – figurative sculpture (including objects destined for churches and devotional items such as medals and similar “small forms”); V – architecture

tional Museum), Leonard Lepczyński, and the artists: Jan Bukowski, Karol Frycz, Henryk Kunzek, Karol Maszkowski, Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski, Piotr Stachiewicz, Henryk Uziembło, Jerzy Warchałowski and Stanisław Żeleński (*Pierwsza Wystawa... 1911*, p. 19). Among the members of the artistic committee were also: Konstanty Laszczyński, Jan Szczepkowski and Stanisław Tomkowicz. The exhibition catalogue (with the typography designed by J. Bukowski) included among others the following texts: Fr. G. Kowalski, *Zadania współczesnej architektury kościelnej* [*The Tasks of Contemporary Church Architecture*], pp. 21–23; Fr. W. Górczyński, *Zadania współczesnego malarstwa kościelnego* [*The Tasks of Contemporary Church Painting*], pp. 30–34.

⁶ Fr. Józef Rokoszyński mentioned also two other earlier exhibitions of church art: the “Marianist” one in Warsaw in 1904 and the one organized in Lviv in 1910 (Fr. J. Rokoszyński, *Z dziedziny sztuki kościelnej*. Karol Frycz, Warszawa 1913, p. 5). In the latter case he probably meant “The Church Exhibition” which took place in Lviv in 1909 (cf. O. Rudenko, *Wystawa Liturgiczna we Lwowie 1909 roku wobec współczesnej sztuki kościelnej*, “Teki Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych”, 2007, pp. 53–64).

⁷ Pawełski 1911 (fn. 2), pp. 4–5. For information about the Society and its publications see: J. Wolańska, *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”*, in: W. Bałus, E. Mikołajska, J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part I, Kraków 2004 (=Ars Vetus et Nova, ed. W. Bałus, vol. 12), pp. 39–87. One of the co-founders of the Society was Stanisław Tomkowicz, a member of the artistic committee of the 1911 exhibition.

⁸ *Program wystawy współczesnej polskiej sztuki kościelnej*, “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” (later quoted as KMA) 1, 1911, no. 1 (February), pp. 1–2; *Konkursy będące w związku z wystawą kościelną*, ibidem, p. 2; X. G. Kowalski, F. Kopera, *O sztukę kościelną*, ibidem, p. 3.

jedną z pierwszych⁶ w dziejach, ale – co przypominał jeden z jej organizatorów, ks. Jan Pawełski – wysiłki mające na celu wprowadzenie do kościołów „prawdziwej” sztuki religijnej, stojącej na wysokim poziomie artystycznym, a zarazem spełniającej wymagania kultu, podejmowano w Krakowie już wcześniej: taki cel stawiało sobie na przykład Towarzystwo św. Łukasza „dla podniesienia sztuki kościelnej” oraz wydawane przez nie pismo „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”⁷.

Wystawa została przygotowana bardzo pieczołowicie. Już w lutym roku 1911 „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” (organ Muzeum Narodowego, Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa oraz TPSP, czyli organizatora wystawy) przyniósł wiadomość o planowanym pokazie, jego szczegółowy program oraz warunki uczestnictwa w wystawie i konkursach artystycznych organizowanych w związku z nią⁸. Prezentację podzielono na sześć działów: I – malarstwa, z rozróżnieniem na „dzieła kultu religijnego” oraz „religijno-rodzajowe, nadające się do ozdabiania mieszkań chrześcijańskich”; II – malarstwa dekoracyjnego (w tym również witraże); III – grafiki artystycznej; IV – rzeźby figuralnej (tu także z uwzględnieniem obiektów przeznaczonych dla kościołów oraz „dewocjonalistów”, w rodzaju medalików itp. „małych form”); V – architektury („projekty kościołów i urządzenia wewnątrz kościelnych”) oraz VI – „przemysłu artystycznego”⁹. O zakwalifikowaniu dzieła na wystawę miała decydować komisja artystyczna, przy czym była ona, jak pisano, „zarazem biurem porady artystycznej i zajmuje się od chwili ogłoszenia programu oceną projektów dzieł przeznaczonych na wystawę”, a „porady liturgicznej udziela Ks. Gerard Kowalski, Cysters z Mogiły”¹⁰.

zasiadali ponadto: Konstanty Laszczyński, Jan Szczepkowski oraz Stanisław Tomkowicz. Katalog wystawy (od strony typograficznej przygotowany przez J. Bukowskiego, który wykonał również plakat zapowiadający ten pokaz) zawierał m.in. następujące teksty: ks. G. Kowalskiego, *Zadania współczesnej architektury kościelnej* (s. 21–23); ks. W. Górczyńskiego, *Zadania współczesnego malarstwa kościelnego* (s. 30–34).

⁶ Ks. Józef Rokoszyński wspominał jeszcze o dwóch wcześniejszych wystawach sztuki kościelnej: „mariańskiej” w Warszawie w roku 1904 oraz zorganizowanej we Lwowie w roku 1910 (ks. J. Rokoszyński, *Z dziedziny sztuki kościelnej*. Karol Frycz, Warszawa 1913, s. 5). W drugim przypadku miał zapewne na myśli „Wystawę Kościelną”, która odbyła się we Lwowie w roku 1909 (zob. O. Rudenko, *Wystawa Liturgiczna we Lwowie 1909 roku wobec współczesnej sztuki kościelnej*, „Teki Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych”, 2007, s. 53–64).

⁷ Pawełski 1911, jak przyp. 5, s. 4–5. Na temat Towarzystwa oraz jego pisma zob. J. Wolańska, *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”*, w: W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. I, Kraków 2004 (=Ars Vetus et Nova, red. W. Bałus, t. 12), s. 39–87. Jednym z współtwórców Towarzystwa był Stanisław Tomkowicz, członek komisji artystycznej wystawy z roku 1911.

⁸ *Program wystawy współczesnej polskiej sztuki kościelnej*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” (dalej: KMA) 1, 1911, nr 1 (luty), s. 1–2; *Konkursy będące w związku z wystawą kościelną*, ibidem, s. 2; X.G. Kowalski, F. Kopera, *O sztukę kościelną*, ibidem, s. 3.

⁹ *Program wystawy... 1911*, jak przyp. 8, s. 1.

¹⁰ Ibidem, s. 2. Wydaje się, że ks. Gerard Kowalski był ze wszelkich miar odpowiednim jurorem i doradcą: oprócz wykształcenia teologicznego

Konkursy miały się odbyć cztery: 1) na plakietę z płaskorzeźbionym wyobrażeniem Madonny; 2) na obraz ołtarzowy Serca Jezusowego (w związku z wielką popularnością, jaką cieszyło się podówczas to nabożeństwo¹¹); 3) na posąg Najświętszej Marii Panny („Immaculata”, z przeznaczeniem do wykorzystania podczas nabożeństw majowych) oraz 4) na religijny obraz ścienny na temat dowolny („poleca się uwzględnieniu cudowne obrazy w Polsce oraz śś. Patronów polskich”), który miałby potem zostać przeznaczony do reprodukcji; rozstrzygnięcie konkursu przewidziano pierwotnie na maj 1911, ale potem termin konkursu malarzkiego przedłużono do stycznia 1912¹².

Feliks Kopera oraz ks. Gerard Kowalski w „programowym” artykule wystawy, występując w imieniu jej komitetu organizacyjnego, zwrócili uwagę na najważniejszy cel przedsięwzięcia, czyli stworzenie płaszczyzny porozumienia i pośrednictwa między artystami a duchowieństwem, a tym samym odebranie rynków zbytu w Polsce zagranicznym firmom produkującym tanie, ale bezwartościowe pod względem artystycznym przedmioty kultury religijnej¹³. Podkreślano osiągnięcia sztuki polskiej ostatnich lat świadczące o wybitnych zdolnościach rodzimych artystów i ich zainteresowaniu tematami religijnymi (widocznym, przykładowo, w tematyce prac pokazywanych na „ogólnych” wystawach sztuki), co uprawniało do podjęcia takiego właśnie kroku, jak zorganizowanie omawianej wystawy (wspomniano też m.in. o wielkim zainteresowaniu, jakim

nego, zdobytego na uniwersytetach w Grazu i Krakowie, posiadał też wiedzę artystyczną: na UJ studiował nauki pomocnicze historii oraz historię sztuki (u Mariana Sokołowskiego); od roku 1905 pełnił funkcję bibliotekarza i archiwisty w klasztorze w Mogile; interesował się stanem kościołów diecezji krakowskiej, służył radą proboszczom w sprawach odnowienia świątyń i przedmiotów liturgicznych, a w roku 1917 został diecezjalnym konserwatorem zabytków (G. Schmager, *Kowalski Wojciech, imię zakonne Gerard*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 14, Wrocław 1968–1969, s. 547–549). W lipcu 1911 roku na Zjeździe Miłośników Ojczystych Zabytków Sztuki i Historii w Krakowie wygłosił odczyt *Kościół i ich konserwacja. Nowe i dawne kościoły wiejskie*.

¹¹ Na temat rozwoju kultury i ikonografii Serca Jezusa zob. E. Klekot, *Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu*, „Konteksty” 51, 1997, nr 3–4, s. 55–66 (informację o artykule zawdzięczam mgr Helenie Małkiewiczównie).

¹² *Program wystawy...* 1911, jak przyp. 8, s. 2; Kowalski, Kopera 1911, jak przyp. 8, s. 3: „[...] dążeniem naszym jest, by sztuka polska dotarła pod strzechę wieśniaczą, i by tam na pobielanych ścianach zawisł obraz Matki Boskiej, czy jednego ze świętych Patronów narodu, któryby był dziełem polskiego artysty, oddany w najlepszej reprodukcji”. Taki sam cel trzydzieści lat wcześniej chciało osiągnąć wspomniane już Towarzystwo Świętego Łukasza, zob. J. Wolańska, „*Obrazki religijne zalecające się taniością i dobrem wykonaniem*” wydawane przez Towarzystwo Św. Łukasza w Krakowie, w: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część III*, red. W. Bałus, J. Wolańska, Kraków 2010 (=Ars Vetus et Nova, t. 30), s. 43–59. Konkurs przedłużono, gdyż żadna z prac „nie posiadała takich zalet pod względem artystycznym, któreby zasługiwały na przyznanie pierwszej nagrody” – *Wystawa kościelna. Rozstrzygnięcie konkursów religijnych z zakresu malarstwa*, KMA 1, 1911, nr 9 (listopad), s. 104.

¹³ Kowalski, Kopera 1911, jak przyp. 8, s. 3; ten aspekt wystawy podniósł też ks. Pawełski 1911 (jak przyp. 5, s. 5).

(“church projects and designs for the decoration of church interiors”) and VI – handicraft.⁹ The works included in the exhibition were going to be qualified by the artistic committee, which was also “at the same time an agency for artistic advice and from the moment of announcing the programme evaluated the projects of the works submitted for the exhibition”, while “the liturgical advice was given by Fr. Gerard Kowalski, a Cistercian from Mogiła”.¹⁰

There were to be four competitions: 1. for a plaque with the Virgin Mary in low relief; 2) for the altar painting of the Heart of Jesus (due to the great popularity of this devotion at that time¹¹); 3) for the statue of the Virgin Mary (“Immaculata”, for the May devotions) and 4) for a religious painting on any subject (“recommended subjects include miraculous pictures from Poland and the Holy Patron Saints of Poland”), which would then be reproduced; the results of the competition were going to be announced initially in May 1911, but later the closing date of the painting competition was later postponed to January 1912.¹²

Feliks Kopera and Fr. Gerard Kowalski, in the “programme” article of the exhibition, writing on behalf of the organisational committee, named the most important purpose of this undertaking, that is

⁹ *Program wystawy...* 1911 (fn. 5), p. 1.

¹⁰ *Ibidem*, p. 2. Fr. Gerard Kowalski seems to have been a highly suitable juror and adviser; apart from having received theological education at the universities of Graz and Cracow, he was also an art expert: he studied the auxiliary sciences of history and art history at the Jagiellonian University (under Marian Sokołowski); since 1905 he was a librarian and archivist in the monastery at Mogiła; he took interest in the condition of the churches in the Cracow diocese, he advised parish priests on the renovation of churches and liturgical objects, and in 1917 he became the diocesan conservator of historic works (G. Schmager, *Kowalski Wojciech, imię zakonne Gerard*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 14, Wrocław 1968–1969, pp. 547–549). In July 1911, at the Convention of the Friends of National Monuments of History and Art, he delivered a lecture *Kościół i ich konserwacja. Nowe i dawne kościoły wiejskie* [*Churches and their conservation. New and old village churches*].

¹¹ On the development of the worship and iconography of the Heart of Jesus, cf. E. Klekot, *Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu*, “Konteksty” 51, 1997, nos. 3–4, pp. 55–66 (I am indebted for the information about this article to Ms Helena Małkiewiczówna).

¹² *Program wystawy...* 1911 (fn. 5), p. 2; Kowalski, Kopera 11 (fn. 5), p. 3: “[...] our aim is to bring Polish art under lowly roofs, and to put on their whitened walls the painting of the Virgin Mary, or one of the holy patron Saints of our nation, which would be the works of Polish artists reproduced in the best way available”. The same aim was pursued thirty years earlier by the St Luke’s Society mentioned earlier, cf. J. Wolańska, „*Obrazki religijne zalecające się taniością i dobrem wykonaniem*” wydawane przez Towarzystwo Św. Łukasza w Krakowie, in: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część III*, eds. W. Bałus, J. Wolańska, Kraków 2010 (=Ars Vetus et Nova, vol. 30), pp. 43–59. The competition was prolonged, since no work “had such artistic merits which would earn it the first prize” – *Wystawa kościelna. Rozstrzygnięcie konkursów religijnych z zakresu malarstwa*, KMA 1, 1911, no. 9 (November), p. 104.

creating a place for communication and mediation between artists and the clergy, and at the same time winning back the Polish market from foreign companies, which produced inexpensive but artistically worthless objects of religious worship.¹³ A particular emphasis was laid on the achievements of Polish art in recent years, which proved great talents of local artists and their interest in religious subject-matter (seen, for instance, in the subjects of the works exhibited at “general” art exhibitions), and justified taking such a step as organizing this exhibition (it was also mentioned that the competition for the project of the church at Limanowa in 1908 attracted strong interest).¹⁴

In the period before the exhibition consecutive issues of “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” carried articles on the forthcoming event and accompanying competitions.¹⁵ The aim of these texts was probably to help the artists who considered participating in this event to understand the rules of religious art, and reconciling their art with the requirements posed by worship. Gerard Kowalski tried to dispel any possible anxieties on their part, writing:

*The Church does not require of an artist to kill his individuality, and does not prescribe any forms. To demand from a contemporary artist to paint in the spirit of the Quattrocento would mean asking him to execute a base forgery. The contemporary works of Christian art should reflect the sound artistic directions of today.*¹⁶

The exhibition presented about 250 objects, and included several dozen artists, both those with renowned names and unquestioned status, as well as lesser-known ones. This is not the place to list and discuss more or less successful works (known in part only from the photographs or descriptions). However, a few things have to be noted. The Cracow exhibition of church art was the first one at which the works of the “Association A.R.M.R.” (Architektura [Architecture], Rzeźba [Sculpture], Malarstwo [Painting], Rzemiosła [Craft]) were exhibited. The group exhibited a fragment of the church interior (a chapel) with complete furnishings. The architectural project

cieszył się konkurs na projekt kościoła w Limanowej z roku 1908)¹⁴.

W okresie poprzedzającym wystawę kolejne numery „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” przynosiły artykuły odnoszące się do przygotowywanego wydarzenia oraz towarzyszących mu konkursów¹⁵. Teksty te miały zapewne pomóc artystom rozważającym uczestnictwo w tym wydarzeniu w zrozumieniu zasad sztuki religijnej, w pogodzeniu własnej twórczości z wymogami kultu. Ks. Gerard Kowalski starał się rozwiązać ich ewentualne obawy, pisząc:

*Kościół nie żąda od artysty, aby zabijał swą indywidualność, nie przepisuje mu też żadnej formy. Żądać od dzisiejszego artysty malowania w duchu quattrocenta znaczyłoby wymagać od niego niegodziwego fałszyfkatu. W społecznych dziełach sztuki chrześcijańskiej musi się odbijać zdrowy kierunek artystyczny dzisiejszej doby*¹⁶.

Na wystawie pokazano około 250 eksponatów, a wzięło w niej udział kilkudziesięciu artystów – zarówno o głośnych nazwiskach i niekwestionowanej pozycji, jak i tych mniej znanych. Nie miejsce tu na wymienianie i omawianie bardziej lub mniej udanych dzieł (częściowo znanych jedynie z fotografii lub opisu). Na odnotowanie zasługuje jednak kilka spraw. Krakowska wystawa sztuki kościelnej była pierwszą, na której swe prace zaprezentował „Związek A.R.M.R.” (Architektura, Rzeźba, Malarstwo, Rzemiosła). Grupa ta pokazała fragment wnętrza kościoła (kaplicy) z kompletnym wyposażeniem. Projekt architektoniczny przygotował Adolf Szyszko-Bohusz, witraże i projekty „polichromii wnętrza” – Wojciech Jastrzębowski; Włodzimierz Konieczny był autorem rzeźby ołtarzowej i antependium ołtarza; Henryk Kunzek zaprojektował chrzcielnicę, „spowiednicę” i plakiety dekoracyjne; Kazimierz Młodzianowski skomponował malowidła ścienne. Zadbano także o ornaty (Maria Młodzianowska-Szymonowiczowa), odpowiednią oprawę ksiąg liturgicznych (Bonawentura Lenart); lichtarze i wieczną lampę wykonano według projektu Jana Rembowskiego; kilim zaprojektował Józef Blicharski. Ponadto „kapliczkę domową” (wyposażoną głównie w drewniane rzeźby i tkaniny, wykonane w szkole zawodowej w Zakopanem) przedstawił Jan Skotnicki¹⁷. Opinie co do

¹³ Kowalski, Kopera 1911 (fn. 5), p. 3; this aspect of the exhibition was also mentioned by Pawelski 1911 (fn. 2), p. 5.

¹⁴ Kowalski, Kopera 1911 (fn. 5), p. 3.

¹⁵ G. Kowalski, *Z powodu konkursów religijnych Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, KMA 1, 1911, no. 2 (March), p. 24, and KMA 1, 1911, no. 3 (April), pp. 27–29; *Wystawa Współczesnej Sztuki Kościelnej*, KMA 1, 1911, no. 6 (July), p. 71; *Wystawa współczesnej polskiej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi*, KMA 1, 1911, no. 9 (November), p. 103; *Kronika wystaw*, KMA 1, 1911, no. 10 (December), p. 111; *Rozstrzygnięcie konkursu na posąg Immaculaty*, KMA 1, 1911, no. 10 (December), p. 113.

¹⁶ Kowalski 1911 (fn. 15), p. 24.

¹⁴ Kowalski, Kopera 1911, jak przyp. 8, s. 3.

¹⁵ Ks. G. Kowalski, *Z powodu konkursów religijnych Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych*, KMA 1, 1911, nr 2 (marzec), s. 24, oraz KMA 1, 1911, nr 3 (kwiecień), s. 27–29; *Wystawa Współczesnej Sztuki Kościelnej*, KMA 1, 1911, nr 6 (lipiec), s. 71; *Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi*, KMA 1, 1911, nr 9 (listopad), s. 103; *Kronika wystaw*, KMA 1, 1911, nr 10 (grudzień), s. 111; *Rozstrzygnięcie konkursu na posąg Immaculaty*, KMA 1, 1911, nr 10 (grudzień), s. 113.

¹⁶ Kowalski 1911, jak przyp. 15, s. 24.

¹⁷ *Pierwsza wystawa „Związku A.R.M.R.”*, w: *Pierwsza wystawa...* 1911, jak przyp. 5, s. 24–26; na temat kaplicy Skotnickiego, s. 27.

wartości artystycznej tego zespołu (oraz jego określenia stylowego) podzieliły krytyków. Jedni doceniali fakt, że „wspólnymi siłami kilku artystów stworzona została całość prawdziwie piękna”¹⁸, a malowidła Młodzianowskiego porównywali – w tonie jak najbardziej pochlebnym – z twórczością „szkoły z Beuron”¹⁹; inni – jak Jan Tarczałowicz w lwowskiej „Sztuce” – prześcigali się w złośliwościach²⁰. Krytyk ten całą wystawę podsumował stwierdzeniem: „[...] wystawiono »dzieła« o tak przeciętnym na ogół poziomie, że każdy nieuprzedzony jak najsmutniejszą o tej sztuce, o ile w tym kierunku dalej pójdzie, rokować niestety musi przyszłość”²¹.

Sami organizatorzy bardzo trzeźwo i rzeczowo podeszli do wyników przedsięwzięcia. Ks. Gerard Kowalski potrafił przyznać, że kaplica „Związku A.R.M.R.” nie spełniła swojej roli „pouczenia ogółu, jak ma wyglądać wnętrze naszych świątyń”, dodając, że „ołtarz p. W. Koniecznego jest pomysłem zupełnie chybnym pod względem religijnym”²². Nie sądy estetyczne były tu jednak najważniejsze. Na podkreślenie zasługuje raczej sam fakt zorganizowania wystawy, która nie miała na gruncie polskim precedensu. Drugim ważnym aspektem tego wydarzenia – tak z punktu widzenia artystycznego, jak i kościelno-liturgicznego – było zaangażowanie do pracy nad wystrojem wnętrza zaprezentowanej na wystawie kaplicy nie tylko malarzy, ale również rzeźbiarzy, cieśli, specjalistów w dziedzinie „sprzętarstwa” i meblarstwa, metaloplastyki, sztuki książki, introligatorstwa i tkanin – czyli, mówiąc dzisiejszym językiem – specjalistów od „designu” i architektury wnętrz. W okresie rozwoju ruchu „odnowy sztuk i rzemiosł”, rozkwitu działalności Stowarzyszenia „Polska Sztuka Stosowana”, i to w dodatku w Krako-

was designed by Adolf Szyszko-Bohusz, stained glass and the designs for “interior polychromy” – by Wojciech Jastrzębowski; Włodzimierz Konieczny was the author of the altar sculpture and the antependium; Henryk Kunzek designed the font, the confessional and the decorative plaques; while Kazimierz Młodzianowski composed the mural paintings. The project included also the chasubles (Maria Młodzianowska-Szymonowiczowa), the appropriate bindings of the liturgy books (Bonawentura Lenart); the candlesticks and the sanctuary lamp were designed by Jan Rembowski; the kilim was projected by Józef Blicharski. Moreover, Jan Skotnicki exhibited the “home shrine” (equipped mostly with wooden sculptures and tapestries, executed in the craft school at Zakopane).¹⁷ Views on the artistic quality of this set of works (and its style definition) were strongly divided among critics. Some appreciated the fact that “a joint effort of several artists created a truly beautiful entity”¹⁸, and compared Młodzianowski’s paintings to works of the “Beuron school”, which was intended as a compliment¹⁹; others, such as Jan Tarczałowicz writing for a Lviv magazine “Sztuka”, outdid one another with caustic remarks.²⁰ This critic summed up the whole exhibition with the sentence: “the exhibited works were generally of such mediocre quality that every unprejudiced person has to prophesy the saddest future for this art, if it should follow in this direction”.²¹

The organizers themselves perceived the results of the whole undertaking in a very level-headed and matter-of-fact way. Gerard Kowalski could admit that the chapel of the “Association A.R.M.R.” did not fulfil its role of teaching “the general pub-

¹⁸ *Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1911, nr 51 (23 XII), s. 1024.

¹⁹ Ks. G. Kowalski, *Znaczenie i Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej*, KMA 2, 1912, nr 2 (luty), s. 10.

²⁰ J. Tarczałowicz, „Zamknąć okna”. *Garsć uwag z powodu wystawy kościelnej w pałacu „Sztuki” w Krakowie*, „Sztuka” 2, 1912, s. 30–39. Tarczałowicz – ultraconservative, wielbiący „słodkie” Madonny Dolciego i Maratty – w swej recenzji pełnej teatralnych chwytów i figur retorycznych, ziejącej niechęcią do „stylu zakopiańskiego” oraz jego twórcy, Stanisława Witkiewicza (który to otworzył tytułowe okna polskiej sztuki dla nowoczesnych – ale i zgubnych – impulsów płynących z Zachodu), większość prac architektonicznych porównywał ze „stylem zakopiańskim”, który uważał za nieporozumienie, a samą ideę jego powstania odsądzał od celowości i wszelkiej wartości.

²¹ Tarczałowicz 1912, jak przyp. 20, s. 34. Tymczasem recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” pisał, że wystawa „zdumiała [...] nawet optymistów, wykazała bowiem tak żywą i tak oryginalną i swojską twórczość naszych artystów na polu sztuki kościelnej, że wprost nie wypada mówić o tym przysłowioowo trudnym początku, chociaż to do prawdy tylko początek dopiero” – *Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1911, nr 51 (23 XII), s. 1024.

²² Kowalski 1912, jak przyp. 19, s. 10. Podsumowując cytowany tu artykuł, ks. Kowalski stwierdzał: „Wystawę każdą mierzyć należy nie tylko wartością dzieł, ale także ważnością krzewionych przez nią idei. Można zaś bez przesady powiedzieć, że obecna wystawa kościelna szerzy doniosłe dla sztuki kościelnej idee. Oby tylko doczekały się wszechstronnego zrealizowania” (s. 12).

¹⁷ *Pierwsza wystawa „Związku A.R.M.R.”*, in: *Pierwsza wystawa... 1911* (fn. 5), pp. 24–26; on the Skotnicki chapel, p. 27.

¹⁸ *Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1911, no. 51 (23 Dec), p. 1024.

¹⁹ Fr. G. Kowalski, *Znaczenie i Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej*, KMA 2, 1912, no. 2 (February), p. 10.

²⁰ J. Tarczałowicz, „Zamknąć okna”. *Garsć uwag z powodu wystawy kościelnej w pałacu „Sztuki” w Krakowie*, „Sztuka” 2, 1912, pp. 30–39. Tarczałowicz – an ultraconservative, revering “sweet” Madonnas by Dolci and Maratta – in his review, full of dramatic turns of phrase and rhetorical figures, showing aversion to the “Zakopane style” and its creator, Stanisław Witkiewicz (who opened the titular windows of Polish art to – modern, but also deleterious – influences from the West), compared most architectural projects with the “Zakopane style”, which he considered to be a misunderstanding and refused to grant any usefulness or value to the ideas lying at its origins.

²¹ Tarczałowicz 1912 (fn. 20), p. 34. At the same time, the reviewer of “Tygodnik Ilustrowany” wrote that the exhibition “surprised [...] even the optimists, since it exhibited such a lively, original and homely art of our artists in the field of the church art that it really does not seem fitting to talk about the customary ‘difficult beginning’, even though it is really just a beginning” – *Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1911, no. 51 (23 Dec), p. 1024.

lic what the interiors of our churches should look like”, adding that “Mr. W. Konieczny’s altar is a complete misunderstanding from the religious point of view”.²² However, the aesthetic judgements were not of prime importance in this respect. The very fact of organizing such an exhibition, unprecedented in Poland, is worth emphasizing. The second important aspect of this event – both from an artistic and liturgical point of view – was engaging all kinds of artists in the work on the decorations of the interior in the exhibited chapel – not only painters, but also sculptors, carpenters, fitters and furnishers, metalworkers, book artists, bookbinders and tapestry makers – or, in contemporary parlance, designers and interior designers. One would expect that such a piece of work should have come as no surprise, appearing as it did at the heyday of the Arts and Crafts Movement, and being executed in Cracow, near Muzeum Przemysłowe [Handicraft Museum] and the birthplace of the association “Polska Sztuka Stosowana” [Polish Applied Art], which was flourishing at this time. However, it was exceptional, as the words of the exhibition organizers themselves prove:

*it has not been the custom with us so far to take into account this important desideratum for the harmonious cooperation in the furnishing of the church interior between the architect, the sculptor and the painter. Actually, not even the smallest attempt was made to furnish the interior according to its intended use. Each piece was commissioned at a different place, each wanted to stand out and differ from the rest. The group of artists decorating the hall [in the Palace of Fine Arts, where “the chapel” was located], guided by the idea of creating harmonious unity, had this very didactic purpose in mind. One can criticise the details, but the general idea has to be applauded, as it revives the good tradition of the centuries past, when, after the building was completed by the architect, it was taken over by the sculptor or painter working on the decorations.*²³

Evaluating the exhibition in hindsight, one cannot question the observation of Kowalski quoted above, but this attempt to turn the church interior into a unified entity, known also under the fashionable moniker *Gesamtkunstwerk*, should be especially emphasized.²⁴ It includes, in my opinion, much

wie, w miejscu narodzin tej organizacji, i w bezpośredniej bliskości Muzeum Przemysłowego, takie działanie pozornie nie może dziwić. O tym, że było ono wyjątkowe, świadczą jednak słowa samych organizatorów wystawy:

*nie uwzględniano u nas dotąd tego ważnego desideratu, aby w urzędzeniu wnętrza kościoła współpracowali w harmonijnym zespole architekt, rzeźbiarz i malarz. Wogóle nawet nie było najmniejszych zabiegów, by wewnątrz odpowiednio do swego przeznaczenia urządzić. Każdy sprzęt kościelny był gdzieindziej zamawiany, każdy chciał dominować i odbijać od reszty. Grupa artystów urządzająca świetlicę [Pałacu Sztuki, w której pomieszczono „kaplicę”] kierowana ideą utworzenia harmonijnej całości miała na względzie ten cel wybitnie dydaktyczny. Można krytykować szczegóły, jednak zasadzie należy przyznać słusność, gdyż dobrą odnawia tradycję ubiegłych wieków, w których po oddaniu budowy przez architekta, obejmował dalsze roboty dekoracyjne rzeźbiarz, czy artysta malarz*²³.

Oceniając wystawę z perspektywy historycznej, nie tylko nie można zakwestionować powyższej obserwacji ks. Kowalskiego, ale nadto należy tę próbę tworzenia w kościołach spójnej całości, określanej czasem modym terminem *Gesamtkunstwerk*, specjalnie podkreślić²⁴. Tkwi w niej bowiem, jak sądzę, o wiele więcej niż tylko elementy składające się na tradycyjną definicję „totalnego dzieła sztuki”, czyli malarstwo, rzeźba i architektura. A co w odniesieniu do sztuki kościelnej najważniejsze, kryterium – czy też zasada – harmonijnego łączenia w jednym zespole różnych dziedzin sztuki (i to zarówno sztuk „pięknych”, jak i „użytkowych”) nie było jedynie estetyczne. W tym wypadku w grę wchodziło kompleksowe wyposażenie i wystrój świątyni – nie tylko jej wnętrza (obrazy, rzeźby, sprzęty – jak ołtarze, konfesjonały i in., dekoracja ścian, witraże czy nawet lichtarze, lampy, okucia itp.), ale również zapewnienie kościołowi stojących na wysokim artystycznie poziomie i zharmonizowanych stylowo z resztą wyposażenia przedmiotów związanych z kultem, jak naczynia i paramenty liturgiczne, czy dekoracja i oprawy ksiąg. Nie była to zresztą idea nowa czy nieznaną, ale na ziemiach polskich szukająca dopiero swojej

²³ Ibidem, s. 10.

²⁴ Upodobanie do urzeczywistniania w swoich projektach idei „wspólnoty sztuk”, *Gesamtkunstwerku*, zwykło się podkreślać zwłaszcza w odniesieniu do twórczości Franciszka Mączyńskiego, zob. R. Solewski, *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt*, Kraków 2005 (=Akademia Pedagogiczna im. KEN w Krakowie, Prace Monograficzne, nr 421), s. 76. Do tego nurtu w twórczości artysty należy niewątpliwie kościół Jezuitów w Krakowie (ibidem, s. 61–65). Niemniej jednak, autorom omawianej wystawy sztuki kościelnej chodziło raczej o zespolenie sztuk na poziomie ideowym (w sensie myśli przewodniej oraz potrzeb i wymagań liturgii) niż wyłącznie pod względem estetycznym.

²² Kowalski 1912 (fn. 19), p. 10. Summing up the article quoted above, Kowalski wrote: “Each exhibition should be measured not only by the quality of the presented works, but also by the quality of the promoted ideas. It can be said without exaggeration that the present church exhibition propagates the ideas which are very important for church art. May they be implemented in a multiplicity of ways” (p. 12).

²³ Ibidem, p. 10.

²⁴ The predilection for including in his projects the idea of “the synthesis of the arts”, *Gesamtkunstwerk*, is usually

racji bytu (stąd w powstałych w związku z wystawą tekstach mówi się o walorze dydaktycznym tej nie do końca udanej kaplicy, gdyż bardziej niż o jednorazowe sukcesy artystyczne chodziło organizatorom o zmianę pewnych przyzwyczajęń, o uświadomienie ogółu co do zadań, potrzeb i wymagań sztuki kościelnej²⁵).

W sięgającym początków wieku XIX ruchu odnowy sztuki religijnej takie podejście do tworzenia sztuki kościelnej zaproponowali mnisi z Beuron²⁶. Choć do historii sztuki przeszli głównie jako twórcy monumentalnych malowideł ściennych czy nawet dzieł architektury, niemieccy benedyktyni zupełnie równoprawnie traktowali wielkie dekoracje malarskie i drobne dzieła złotnictwa, hafty i księgi liturgiczne (w tej ostatniej dziedzinie powracając do przysłowiowego już benedyktyńskiego pietyzmu w tworzeniu miniatorskich dzieł sztuki). Dbali o ozdobienie i godny wygląd każdego związanego z kultem przedmiotu czy pomieszczenia, gdyż takie nastawienie wypływało z reguł liturgii i ukształtowanych na ich podstawie prawideł sztuki liturgicznej – która właśnie w klasztorach benedyktyńskich, najpierw we Francji, a potem w Niemczech i innych krajach Europy, odradzała się od połowy wieku XIX – zgodnie z (zapisaną również w Regule św. Benedykta) maksymą: *Ut in omnibus glorificetur Deus*²⁷.

Więcej uwagi należałoby poświęcić pokazanym na wystawie projektom „polichromii”, tym bardziej że – zdaniem współczesnych recenzentów – właśnie w tej dziedzinie zaprezentowano wtedy wiele ciekawych prac. Ks. Kowalski pisał, że właściwie pojęta malarska dekoracja kościoła „nie zapełnia ścian wyłącznie ornamentem ale zamieszcza sceny religijne, które w polichromii kościołów winny dominować. Ornament zaś powinien służyć tylko do uzupełnienia scen figuralnych”²⁸. Odnosząc się natomiast do pokazanych

more than just the elements included in the traditional definition of “the synthesis of the arts”, that is painting, sculpture and architecture. Regarding church art, the most important criterion or rule for combining various arts into a harmonious group (both “fine” and “applied arts”) was not only aesthetic. In this case, the thing that had to be taken into consideration was the integrated furnishing and decoration of the church – not only its interior furnishing (paintings, sculptures, furnishings such as altars, confessionals etc., wall decorations, stained glass, or even candlesticks, lamps, fittings etc.), but also providing the church with those objects used for worship, such as liturgical vessels and vestments or book bindings and decorations, of high artistic quality and harmonized stylistically with the rest of the furnishings. After all, it was not a totally new idea, but in Poland it was just beginning to strive for acceptance (and for that reason the texts inspired by the exhibition mention the didactic value of this not entirely successful chapel, since the organizers did not so much intend to inspire individual artistic success as to achieve a change of habits, and make the general audience aware of the duties, needs, and requirements of church art²⁵).

In the movement for the renewal of religious art, which went back to the early 19th century, such an approach to church art was advocated by the monks of Beuron.²⁶ Even though in the history of art they are mostly recognized as the creators of monumental

emphasized especially with regard to the work of Franciszek Mączyński, cf. R. Solewski, *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt*, Kraków 2005 (=Akademia Pedagogiczna im. KEN w Krakowie, Prace Monograficzne, no. 421), p. 76. This part of the artist's oeuvre includes undoubtedly the Jesuit Church in Cracow (ibidem, pp. 61–65). Nevertheless, the authors of the discussed exhibition meant rather the unity of the arts in the ideological terms (in the sense of the central theme and the liturgical needs and requirements) than only in the aesthetic terms.

²⁵ Kowalski 1912 (fn. 19), p. 9.

²⁶ Examples of the Beuron church craft are shown, among others, by H. Krins, *Die Kunst der Beurer Schule*. “Wie ein Lichtblick vom Himmel”, Beuron 1998, pp. 94–106 (chalices, liturgical vestments, tabernacles, candlesticks, the illuminations of the Gospel books, the projects of the abbot's throne, stained glass, banners, and even the floor mosaic); cf. also H. Čížinská, *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze / Die Beurer Kunstschule in der Abtei Sankt Gabriel in Prag*, Praha 1999, pp. 64–71, and G. Prezzolini, *La teoria e l'arte di Beuron* (part I: *La teoria*), “Vita d'arte” 2, 1908, no. 4, pp. 216–217, 220. On the influence of the Beuron School on Polish art cf. Wolańska 2004 (fn. 7); recently the subject has also been discussed by: D. Kudelska, *Karola Lanckorońskiego „Nico o nowych robotach na Wawelu”*, in: *Mit – Symbol – Mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickej-Wolszleger*, eds. J. Jaźwierski, R. Kasperowicz, M. Kitowska-Lysiak, M. Pastwa, Lublin 2009, pp. 256–257; and M. Kurzej, *„Beuronizacja” lwowskiego kościoła benedyktynek*, in: *Sztuka Kresów Wschodnich*, vol. VII, eds. A. Betlej, A. Markiewicz, Kraków 2012, pp. 117–140 (includes earlier literature).

²⁵ Kowalski 1912, jak przyp. 19, s. 9.

²⁶ Przykłady beurońskiego rzemiosła artystycznego w dziedzinie sztuki kościelnej prezentuje m.in. H. Krins, *Die Kunst der Beurer Schule*. “Wie ein Lichtblick vom Himmel”, Beuron 1998, s. 94–106 (kielichy, paramenty liturgiczne, tabernakula, świeczniki, iluminacje ewangeliarzy, projekty ołtarzy, tronu opackiego, witraży i sztandarów, a nawet mozaiki posadzkowej); zob. też: H. Čížinská, *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze / Die Beurer Kunstschule in der Abtei Sankt Gabriel in Prag*, Praha 1999, s. 64–71, oraz G. Prezzolini, *La teoria e l'arte di Beuron* (cz. I: *La teoria*), “Vita d'arte” 2, 1908, nr 4, s. 216–217, 220. Na temat szkoły z Beuron w odniesieniu do sztuki polskiej zob. Wolańska 2004, jak w przyp. 7; ostatnio także pisali na ten temat: D. Kudelska, *Karola Lanckorońskiego „Nico o nowych robotach na Wawelu”*, w: *Mit – Symbol – Mimesis. Studia z dziejów teorii i historii sztuki dedykowane Profesor Elżbiecie Wolickej-Wolszleger*, red. J. Jaźwierski, R. Kasperowicz, M. Kitowska-Lysiak, M. Pastwa, Lublin 2009, s. 256–257; oraz M. Kurzej, *„Beuronizacja” lwowskiego kościoła benedyktynek*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. VII, red. A. Betlej, A. Markiewicz, Kraków 2012, s. 117–140 (tam wcześniejsza literatura).

²⁷ „sztuka, która jest służbą Bożą, która stanowi część liturgii i ma na celu gloryfikację. [...] Wychwalać Boga sztuką: oto fundament szkoły beurońskiej, który odpowiada tradycjom liturgicznym zakonu benedyktynów”, Prezzolini 1908, jak przyp. 26, s. 215 (tłum. J.W.).

²⁸ Kowalski 1912, jak przyp. 19, s. 10.

mural paintings or architectural works, the German Benedictines approached with equal seriousness huge decorative paintings and small gold-works, embroidery and liturgical books (with regard to this last medium, going back to the proverbial Benedictine loving care in creating miniature works of art). They paid attention to decoration and the dignified appearance of every object or room used for worship, since such an approach was rooted in the rules of liturgy and the rules of liturgical art ensuing from them. This liturgical art was revived nowhere else but in the Benedictine monasteries, first in France, and then in Germany and other European countries from the mid-19th century on, in accordance with the maxim recorded also in St Benedict's rule: *Ut in omnibus glorificetur Deus*.²⁷

More attention also should be paid to the exhibited "polychrome" designs, especially since, according to the contemporary reviewers, several interesting examples of this branch of art were presented. Kowalski wrote that the properly defined decorative painting in the church "does not fill the walls only with ornaments, but includes also religious scenes, which should dominate in church polychromy. The ornaments should be used only as a supplement to figurative scenes".²⁸ Referring to the exhibited designs of mural paintings, he summed up:

*The scarcity of figurative religious paintings throws into relief the designs of church polychromy. The Exhibition includes the designs of Messrs. Bukowski, Maszkowski, Mehoffer, Trojanowski, Uziembło, all of whom enjoy a well-deserved renown. The one that comes to the fore among others is Bukowski's project of the polychromy in the parish church in Bochnia. Its considerable advantage is the fact that the artist fills all the larger wall spaces with figurative scenes framed with the most exquisite ornaments, thanks to which the whole is connected in a very artistic way. We can only congratulate the Collegiate Church of Bochnia on this project. Once it is executed, it may well be the most beautiful polychromy in Poland. Other polychrome designs are usually marked by their richness of ornamentation, and if any figures appear in them, they also play a decorative role.*²⁹

²⁷ "the art, which is God's service, which forms a part of liturgy and whose purpose is to glorify. [...] Praising God through art, that is the basis of the Beuron school, continuing the liturgical traditions of the Benedictine order", Prezzolini 1908 (fn. 26), p. 215 [re-translated from the Polish translation of the author – translator's note].

²⁸ Kowalski 1912 (fn. 19), p. 10.

²⁹ Ibidem, p. 11; the reviewer of "Tygodnik Ilustrowany" wrote about the "polychrome" designs in the similar vein – *Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie*, "Tygodnik Ilustrowany", 1911, no. 51 (23 Dec), p. 1024. The advice of Kowalski was repeated by Fr. Władysław Górczyński, writing that "it is a mistake to approach the interior walls of Lord's temples only

na wystawie projektów malowideł ściennych, podsumowywał:

*Przy całym ubóstwie figuralnych obrazów religijnych dodatnio odbijają projekty polichromii kościołów. Mamy na Wystawie takie projekty pp. Bukowskiego, Maszkowskiego, Mehoffera, Trojanowskiego, Uziembły, artystów cieszących się zasłużoną sławą. Na pierwszy plan wysuwa się z pomiędzy wszystkich Bukowskiego projekt polichromii kościoła paraf. w Bochni. Podnieść należy w nim tę nie-małą zaletę, że artysta wszystkie większe płaszczyzny ścian zapelnia scenami figuralnymi, którym daje najpiękniejsze ornamentacyjne ramy, z pomocą których całość związana jest niezwykle artystycznie. Powinnować należy tego projektu kolegiacie bocheńskiej. Wykonany stanowić będzie kto wie czy nie najpiękniejszą polichromię w Polsce. Inne projekty polichromii odznaczają się przeważnie bogactwem ornamentacyjnym a jeżeli są wśród nich figury, to i te spełniają tu rolę dekoracyjną*²⁹.

Niestety, *casus* projektu Bukowskiego dla Bochni – który nie został zrealizowany (podobnie jak nie wykonano żadnej z pozostałych dwóch koncepcji nagrodzonych w konkursie na malowidła dla tego kościoła: pierwsze miejsce zajęła propozycja Karola Frycza; trzecią nagrodę otrzymał zaś Karol Maszkowski; projekt Bukowskiego dostał drugą nagrodę) – obrazuje los większości wartościowych projektów dekoracji ściennych powstałych w okresie największego rozkwitu talentów w tej dziedzinie, przed I wojną światową³⁰. Nawet mimo przeprowadzania konkursów – o co i tak nie było łatwo, ze względu na zazwyczaj ograniczone środki finansowe zamawiających – nagrodzone prace naj-

²⁹ Ibidem, s. 11; w podobnym tonie wypowiedział się o pokazanych na wystawie projektach „polichromii” recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” – *Wystawa sztuki kościelnej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1911, nr 51 (23 XII), s. 1024. Zalecenia ks. Kowalskiego powtórzył ks. Władysław Górczyński, pisząc, że „błędem jest ściany wewnętrzne świątyni pańskich traktować wyłącznie dekoracyjnie”; ponadto dodawał, że w malowidłach należy uwzględnić „prąd nacjonalistyczny” oraz tematy „z życia patronów polskich”, ujęte w „typach swojskich”, na tle „swojskich pejzaży”, z wykorzystaniem „motywów dekoracyjnych ludowych” (Górczyński 1911, jak przyp. 5, s. 34). Ks. Władysław Górczyński (1856–1920) był zasłużonym dla sztuki kościelnej kapłanem diecezji kujawsko-kaliskiej, w której dzięki niemu został utworzony pierwszy w Królestwie Kongresowym komitet artystyczny mający opiniować do realizacji dzieła sztuki kościelnej (zwłaszcza projekty nowych kościołów); był pierwszym wykładawcą historii sztuki chrześcijańskiej w seminarium oraz właściwym organizatorem Muzeum Diecezjalnego we Włocławku; publikował w „Ateneum Kapłańskim” i „Architekcie” (ks. S. Librowski, *Górczyński Władysław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 8, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959–1960, s. 459–460).

³⁰ Ostatecznie dekorację kościoła w Bochni zrealizowali w roku 1912 Leonard Winterowski (1886–1927) – malarz niemający zupełnie doświadczenia ani większego dorobku w dziedzinie malarstwa monumentalnego – oraz Michał Tarcałowicz, a o walorach artystycznych ich pracy może świadczyć fakt, że w latach 1965–1967 zastąpiono ją nowymi malowidłami Wacława Taranczewskiego (1903–1987). Zob. J. Wójtowicz, *Kościół parafialny w Bochni*, Bochnia 1983, s. 97–98; J. Wyczesany, *Wystrój artystyczny kościoła św. Mikołaja w Bochni*, Bochnia 1988, s. 13, 46–47.

częściej nie były przeznaczane do realizacji. Wymowną ilustracją panujących podówczas zwyczajów stanowią dzieje kilku projektów Mehoffera (dekoracji skarbcza wawelskiego, katedry płockiej, katedry ormiańskiej we Lwowie oraz nieco późniejszy, nagrodzony, a niezrealizowany projekt dla kaplicy na Kahlenbergu) czy „farsowy” konkurs na dekorację katedry ormiańskiej ogłoszony przez arcybiskupa Teodorowicza w roku 1910 po – jak się okazało, chwilowej – rezygnacji z propozycji Mehoffera³¹.

Wzorzec polichromii kościelnej został ustalony przez Jana Matejkę pod koniec wieku XIX w dekoracji kościoła Mariackiego w Krakowie³². Jak to barwnie ujął Eligiusz Niewiadomski:

Matejko, malując [w] 1890 r. kościół Mariacki – miał gest patriarchy, wskazującego drogę pokoleniom. Polichromia ta wstrząsnęła jak piorun świat malarski: wykazała mu, jak potężne efekty dają się tu osiągnąć przy pomocy zupełnie prostych środków, i jak czarownie wdzięczne pola otwierają się tutaj dla sztuki. Nieprzeparty urok tego dzieła ogarnął malarzy. Każdy, w kim tańta się odrobina dekoracyjnego smaku, śnił o malowaniu wnętrza. W ciągu najbliższych lat 25 szereg wybitnych artystów dorwał się do kościołów i wykonał kilkanaście pięknych polichromij³³.

Model Matejki został zmodyfikowany przez jego uczniów, Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, a na początku wieku XX doczekał się wersji „secesyjnej” i „ludowej” wypracowanych przez Włodzimierza Tetmajera (1862–1923)³⁴. Uzyskawszy aprobatę zarówno duchowieństwa, jak i wiernych, stał się bardzo popularny i przetrwał aż do trzeciej dekady XX stulecia³⁵. Kultuwowali go zarówno spadkobiercy Matejki w linii prostej (np. wspomniany już Jan Bukowski, uczeń i współpracownik Tetmajera), jak i – w formach

Unfortunately, the case of Bukowski's project for Bochnia, which was not realized (just like two other projects awarded in the competition for the paintings for this church: the first place was won by the design of Karol Frycz, the third award was received by Karol Maszkowski; Bukowski's project was awarded the second place), is typical of most of good mural projects made in the period before World War I, when there was an abundance of talented artists working in this medium.³⁰ Despite the competitions (the organization of which was not easy because of the usually limited financial means of the commissioning institutions) the awarded projects usually were not realized. A telling illustration of the prevailing customs is the story of a number of designs by Mehoffer (the decorations for the Wawel Royal Castle treasury, the Płock cathedral, the Armenian cathedral in Lviv and the slightly later, awarded but unrealised design for the Kahlenberg chapel) or the farcical competition for the decorations of the Armenian cathedral, announced by Archbishop Teodorowicz in 1910 after resigning from Mehoffer's project (the resignation turned out to be only temporary).³¹

The model for church polychromy was developed by Jan Matejko in the late 19th century in his decorations of St Mary's Church in Cracow.³² As Eligiusz Niewiadomski put it eloquently:

as a medium for decorations”; he also added that the paintings should include “nationalist motifs” and the scenes from “the lives of Polish patron saints”, painted in “a local manner”, against “local landscapes” and employing “folk decorative elements” (Górzyński 1911 (fn. 5), p. 34). Władysław Górzyński (1856–1920) was a priest in the Kujawy-Kalisz diocese, who rendered considerable services to church art; it was due to him that in his diocese the first Artistic Committee in the Russian partition of Poland was created. Its aim was to judge the works of church art (especially the projects of new churches); he was the first lecturer of the history of Christian art and the actual organizer of the Diocesan Museum in Włocławek; he published in “Ateneum Kapłańskie” and “Architekt” (Fr. St. Librowski, *Górzyński Władysław*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 8, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959–1960, pp. 459–460).

³⁰ In the end, the decorations of the Bochnia church were painted in 1912 by Leonard Winterowski (1886–1927) – a painter with no experience or significant body of work in the field of monumental painting – and Michał Tarcałowicz; the artistic quality of their work can be judged by the fact that in 1965–1967 it was replaced with new paintings by Wacław Taranczewski (1903–1987). Cf. J. Wójtowicz, *Kościół parafialny w Bochni*, Bochnia 1983, pp. 97–98; J. Wyczesany, *Wystroj artystyczny kościoła św. Mikołaja w Bochni*, Bochnia 1988, pp. 13, 46–47.

³¹ L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, pp. 128–129; J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, pp. 98–100.

³² On the provenance of Matejko's composition from the European art of the earlier decades of the 19th century cf. W. Bałus 2007 (fn. 3), chapter I: *Kościół Mariacki* (subchapter: *Kontekst europejski*).

³¹ L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 128–129; J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, s. 98–100.

³² Na temat źródeł Matejkowskiej kompozycji w sztuce europejskiej wcześniejszych lat wieku XIX zob. W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II: Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007 (=Ars Vetus et Nova, t. 21), rozdział I: *Kościół Mariacki* (podrozdział: *Kontekst europejski*).

³³ E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1923, s. 299.

³⁴ Ks. J.A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994.

³⁵ O tym, że tak długie trwanie dziewiętnastowiecznych wzorów w praktyce artystycznej malarzy kościelnych nie było wyłącznie polską specyfiką, świadczy opracowanie S. Wettstein, *Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890*, [Heiden] 1996. Praca obejmuje okres 1840–1930 i jest cennym (bo odosobnionym) przykładem opracowania traktowanej powszechnie raczej pogardliwie dziedziny sztuki kościelnej, której zabytków, zwłaszcza po reformach *Vaticanium II* i związanych z nimi przekształcaniach wnętrz kościelnych, nie zachowało się zbyt wiele.

*Matejko, painting [in] 1890 St Mary's Church was a patriarch, paving the way for the following generations. His polychromy thunderstruck the painting world, showing what magnificent results can be achieved through quite simple means, and what charming opportunities present themselves for art here. The irresistible charm of this work possessed the painters. Every one who had at least a spark of decorative taste dreamt about interior painting. During the following 25 years a number of eminent artists seized the churches and executed over a dozen beautiful polychromies.*³³

Matejko's model was modified by his disciples, Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer, and in the early 20th century it coined its "Art Nouveau" and "folk" versions, developed by Włodzimierz Tetmajer (1862–1923).³⁴ Having achieved the approval of both the clergy and the congregations, it became very popular and survived until the 1920s.³⁵ It was cultivated both by direct heirs of Matejko (e.g. the aforementioned Jan Bukowski, Tetmajer's student and partner) as well as by house painters, decorating hundreds of churches, not only the country ones, employing the increasingly modernized forms (which, judging from the artistic point of view, meant barbarized and trivialized).³⁶ Niewiadomski

³³ E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1923, p. 299.

³⁴ J. A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994.

³⁵ The durability of the 19th-century models in the artistic practice of church painters was not a specifically Polish thing, as shown in the work of S. Wettstein, *Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890*, [Heiden] 1996. The book covers the period 1840–1930 and is a valuable (since rare) instance of a study on a genre of church art which is usually treated rather disdainfully, and whose numerous examples, especially after the reforms of Vatican II and the following refurbishments of church interiors were not preserved.

³⁶ Interesting and apt observations on the revival of church decorative painting in the late 19th and early 20th century can be found in T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, pp. 545–550. On the subject of the imitations of Matejko's paintings, the above authors say "one of such continuators of master's style was, among others, Stanisław Bocheński (or Bochyński), the author of the extant paintings in Ludźmierz and not extant paintings in the Jesuit church in Nowy Sącz. In the contract for the latter it is stated clearly that they have to be executed 'in Matejko's style, as in St Mary's Church in Cracow, according to the directions of Prof. Łuszczkiewicz'" (ibidem, pp. 545–546; A. Melbechowska-Luty, *Bochyński (Bocheński) Stanisław*, in: *Słownik Artystów Polskich*, vol. 1, Wrocław 1971, p. 191). Among other imitators of Matejko the authors of the cited study list i.a. Piotr Niziński (the decorations of the church at Szczurowa, 1893; M. Biernacka, *Niziński Piotr*, in: *Słownik Artystów Polskich*, vol. 6, Warszawa 1998, pp. 94–98). In turn, Józef Mikulski executed on the basis of Matejko's project the paintings in the church at Ujanowice near Limanowa (J. Derwojed, *Mikulski Józef*, in: *Słownik Artystów Polskich*, vol. 5, Warszawa 1993, p. 556). A detailed survey and subsequent catalogue could bring up many more names of painters and paintings imitating Matejko's work. Since they were usually works of low artistic quality (and mostly executed in the late 19th or already in the 20th century), they

coraz bardziej zmodernizowanych (a z punktu widzenia wartości artystycznej – zbarbaryzowanych i strywializowanych) – malarze rzemieślnicy dekorujący setki, nie tylko wiejskich, kościołów³⁶. Zapewne więc miał rację Niewiadomski, gdy pisał, że pośród setek realizacji „pięknych” polichromii powstało tylko kilkanaście.

W późniejszym czasie, choć zmiany w stosunku do oryginału były wyraźne, to dokonywały się w obrębie pewnego ustalonego schematu. Wśród twórców młodopolskich malowideł ściennych (których prace również znalazły naśladowców) wyróżniają się zwłaszcza Karol Frycz³⁷ oraz wspomniany już Tetmajer. Monumentalną twórczością Wyspiańskiego zafascynowany był natomiast młodo zmarły malarz Jan Bulas (1878–

³⁶ Interesujące i celne uwagi na temat odrodzenia kościelnego malarstwa dekoracyjnego w końcu wieku XIX i na początku następnego stulecia wyrazili T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 545–550. Na temat naśladowstwa malowideł Matejki wspomniani autorzy piszą: „jednym z takich kontynuatorów stylu mistrza był m.in. Stanisław Bocheński (lub Bochyński), autor zachowanych malowideł w Ludźmierzu oraz nie zachowanych w jezuitkim kościele w Nowym Sączu. W kontrakcie na te ostatnie stwierdzono wyraźnie, że mają być wykonane »w stylu Matejkowym, jak kościół P. Marii w Krakowie, według wskazówek prof. Łuszczkiewicza«” (ibidem, s. 545–546; A. Melbechowska-Luty, *Bochyński (Bocheński) Stanisław*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 1, Wrocław 1971, s. 191). Wśród kolejnych naśladowców Matejki autorzy cytowanego opracowania wymieniają m.in. Piotra Nizińskiego (dekoracja kościoła w Szczurowej, 1893; M. Biernacka, *Niziński Piotr*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 6, Warszawa 1998, s. 94–98). Józef Mikulski zaś wykonał według projektu Matejki malowidła w kościele Ujanowicach k. Limanowej (J. Derwojed, *Mikulski Józef*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 5, Warszawa 1993, s. 556). Szczegółowe prace inwentaryzacyjne mogłyby przynieść wiele jeszcze nowych nazwisk malarzy i realizacji naśladowczych dzieł Matejki. Jako że były to zazwyczaj prace na niewysokim poziomie artystycznym (a na dodatek powstałe w końcu XIX lub już w wieku XX), nie wspominają o nich katalogi zabytków, co znacznie utrudnia rzetelną podbudowę przedstawionych tu uogólniających wniosków. Nie ulega wątpliwości, że najchętniej naśladowano muzykujących aniołów (Tetmajer namalował na sklepieniu kościoła klasztorowego w Kalwarii Zebrzydowskiej aniołów trzymających banderole z wezwaniami *Litanii loretańskiej*). Wpływ malowideł Matejki sięgał nawet stosunkowo daleko od Krakowa. Jako „wzorowane na Matejkowskiej polichromii kościoła Mariackiego w Krakowie” określa Tomasz Zaucha fragmenty malowideł w kościele parafialnym w Stojanicach, zob. T. Zaucha, *Kościół parafialny p.w. Matki Boskiej z Góry Karmel w Stojanicach*, w: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 3, Kraków 1995 (=Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, cz. I, red. J.K. Ostrowski), s. 184, il. 268 – istotnie, aniołowie sprawiają wrażenie namalowanych niemal według kartonów Matejki; tak samo charakteryzuje postaci aniołów na sklepieniu prezbiterium kościoła w Wyżnianach Aneta Gluzińska (*Kościół parafialny p.w. św. Mikołaja w Wyżnianach*, w: *Kościół i klasztor*..., t. 11, Kraków 2003, s. 338, il. 549, 561–562). Naśladowano też ogólną dyspozycję Matejkowskiej polichromii; wzorowano się na niej, powtarzając nawet pozornie obiegowe, neogotyckie motywy dekoracyjne, np. w kościele w Gródku Jagiellońskim (J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Gródku Jagiellońskim*, w: *Kościół i klasztor*..., t. 8, Kraków 2000, s. 97–98, il. 150–153); przede wszystkim jednak na wzór kościoła Mariackiego chciano odnowić lwowską katedrę łacińską. Podobne przykłady można by mnożyć. O znaczeniu malowideł Matejki jako wzoru zob. też: Skrodzki 1989, jak w przyp. 2, s. 35.

³⁷ Karolowi Fryczowi i jego malowidłom oraz projektom malowideł kościelnych (m.in. dla Szczucina, Bochni, Sandomierza) osobną broszurkę poświęcił ks. Józef Rokoszny (por. przyp. 6).

1917), twórca malowideł w kościele w Rzepienniku Biskupim (1912), których projekty pokazano zresztą na krakowskiej wystawie w roku 1911³⁸.

Od formuły „historyzujących” malowideł ściennych wywodzących się ze szkoły matejkowskiej i od młodopolskiej ludowo-dekoracyjnej stylistyki zupełnie odbiegała twórczość Eligiusza Niewiadomskiego (1869–1923)³⁹. Mam tu na myśli jego malowidła w kościele św. Bartłomieja w Koninie (1908–1910) mające niewiele wspólnego z opisanymi wyżej tendencjami, a które bywają porównywane z twórczością Maurice’a Denisa⁴⁰.

Jednym z najpłodniejszych twórców kościelnych malowideł ściennych, czynnym w obu omawianych tu okresach – przed I wojną światową i po niej – był jednak, jak się zdaje, Jan Bukowski (1873–1943)⁴¹. Artysta ten, wyrosły na gruncie stylistyki secesyjnej, w okresie powojennym starał się ją modernizować poprzez geometryzację pierwotnie floralnej ornamentyki. Z tego nurtu, jak sądzę, wywodzi się na przykład twórczość artysty następnego pokolenia, Zygmunta Millega (1898–1963)⁴². Ks. Tadeusz Kruszyński określił artystę – tworzącego dekoracje złożone z silnie zgeometryzowanego ornamentu roślinnego, z rzadka wzbogacone pojedynczymi motywami figuralnymi – jako tego, który „nie zaniebując starej symboliki kościelnej, wprowadza nowe formy”⁴³. W podobnym nurcie (również wyraźnie nawiązującym do prac Bukowskiego) tworzył Mieczysław Różański, autor interesujących witraży i malowideł ściennych w kościele w Świątnikach Gór-

was probably right when he wrote that among hundreds of realizations, there were only about a dozen “beautiful” polychromies.

Later on, even though the modifications of Matejko’s original were discernible, they were still made within a certain established formula. Among the Young Poland authors of mural paintings (whose work was also imitated) the outstanding contributors are Karol Frycz³⁷ and the aforementioned Tetmajer. In turn, the monumental paintings of Wyspiański fascinated Jan Bulas, a prematurely deceased painter (1878–1917), the author of the paintings at Rzepiennik Biskupi (1912), whose projects were shown at the Cracow exhibition in 1911.³⁸

The wall paintings of Eligiusz Niewiadomski (1869–1923) completely departed from the “historicizing” Matejko school formula and from the Young Poland, folk-decorative stylistics.³⁹ I refer here to his paintings in St Bartholomew’s Church in Konin (1908–1910), which have little to do with the tendencies described above, but are sometimes compared with the work of Maurice Denis.⁴⁰

are not mentioned in the existing catalogues of historic monuments, which makes reaching a reliable basis for these general conclusions very difficult. Undoubtedly, the musician angels were most often imitated (Tetmajer painted on the ceiling of the monastery church at Kalwaria Zebrzydowska angels holding the banderoles with the petitions of *The Litany of Loreto*). The influence of Matejko’s paintings reached even places relatively distant from Cracow. Tomasz Zaucha describes the fragments of the paintings in the parish church at Stojanice as “patterned on Matejko’s polychromy in St Mary’s Church in Cracow”, cf. T. Zaucha, *Kościół parafialny p.w. Matki Boskiej z Góry Karmel w Stojanicach*, in: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, vol. 3, Kraków 1995 (= *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, part I, ed. J. K. Ostrowski), p. 184, fig. 268 – indeed, the angels seem to be painted exactly according to Matejko’s cartoons; the figures of the angels on the chancel ceiling in the church at Wyzniany are described similarly by Aneta Gluzińska (*Kościół parafialny p.w. św. Mikołaja w Wyznianach*, in: *Kościół i klasztory...*, vol. 11, Kraków 2003, p. 338, figs. 549, 561–562). Also the general outline of Matejko’s polychromy was imitated; it was followed even in the apparently common, neogothic decorative motifs, e.g. in the church at Gródek Jagielloński (J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Gródku Jagiellońskim*, in: *Kościół i klasztory...*, vol. 8, Kraków 2000, pp. 97–98, figs. 150–153); most importantly, there were plans to renovate the (Roman-Catholic) cathedral in Lviv. Many similar examples could be quoted. On the meaning of Matejko’s paintings as the model cf. also Skrodzki 1989 (fn. 2), p. 35.

³⁷ A separate pamphlet discussing Karol Frycz and his paintings and designs of church paintings (among others for Szczucin, Bochnia, Sandomierz) was written by Józef Rokoszny (cf. fn. 6).

³⁸ Chrzanowski, Kornecki 1982 (fn. 36), p. 547; *Pierwsza wystawa...* 1911 (fn. 5), p. 38, catalogue no. 56; Z. Baranowicz, *Bulas Jan*, in: *Słownik Artystów Polskich* 1971 (fn. 36), p. 27 (the artist was the author also of the paintings and the Stations of the Cross in the parish church at Niedźwiedź near Limanowa).

³⁹ M. Leśniakowska, *Niewiadomski Eligiusz*, in: *Słownik Artystów Polskich* 1998 (fn. 36), pp. 77–82.

⁴⁰ Skrodzki 1989 (fn. 2), p. 46–48.

³⁸ Chrzanowski, Kornecki 1982, jak przyp. 36, s. 547; *Pierwsza wystawa...* 1911, jak przyp. 5, s. 38, nr kat. 56; Z. Baranowicz, *Bulas Jan*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1971, jak przyp. 36, s. 27 (artysta wykonał ponadto malowidła oraz stacje Drogi Krzyżowej w kościele parafialnym w Niedźwiedziu k. Limanowej).

³⁹ M. Leśniakowska, *Niewiadomski Eligiusz*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1998, jak przyp. 36, s. 77–82.

⁴⁰ Skrodzki 1989, jak przyp. 2, s. 46–48.

⁴¹ K. Czarnocka, *Bukowski Jan*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1971, jak przyp. 36, s. 274–276. Informacje na temat monumentalnych realizacji Bukowskiego podane w cytowanej nocie są niekompletne; w ostatnim czasie do *œuvre* artysty dopisano dekorację kościoła parafialnego w Kłodnie Wielkim (zob. J. Skrabski, *Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Kłodnie Wielkim*, w: *Kościół i klasztory...*, jak przyp. 33, t. 8, Kraków 2000, s. 150, 152, il. 283–289); jak wspomniano, artysta nie zrealizował swojego projektu dla kościoła w Bochni. Zob. też: Chrzanowski, Kornecki 1982, jak przyp. 36, s. 547–548. Najnowsze i, jak dotąd, najbardziej kompletne wiadomości w tym zakresie przynosi niepublikowana praca I. Buchenfeld-Kamińskiej, „Ścienne malarstwo sakralne Jana Bukowskiego”, Kraków 2002 (praca magisterska napisana pod kier. dra hab. W. Bałusa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego).

⁴² H. Bartnicka-Górska, *Milli Zygmunt*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1993, jak przyp. 36, s. 566–568; Chrzanowski, Kornecki 1982, jak przyp. 36, s. 549; ks. T. Kruszyński, *Polichromie kościelne Zygmunta Milli’ego*, „Rzeczy Piękne” 9, 1930, nr 4–6, s. 79–84. Artysta wykonał malowidła w kościele św. Jana, xx. Misjonarzy na Nowej Wsi oraz na Piaskach Wielkich w Krakowie, a także w kościele parafialnym w Luborzycy.

⁴³ Kruszyński 1930, jak przyp. 42, s. 79.

However, one of the most prolific authors of church mural paintings, active during both periods discussed here – before World War I and after it, seems to be Jan Bukowski (1873–1943).⁴¹ The artist, whose style was rooted in Art Nouveau, in the interwar period tried to modernize it through the introduction of more geometrical forms into the originally floral ornaments. This trend, in my view, was the inspiration for the work of a next generation artist, Zygmunt Milli (1898–1963).⁴² Fr. Tadeusz Kruszyński described the artist, who created decorations consisting of strongly geometricized plant motifs, rarely enriched by single figurative motifs, as the one who “while not neglecting the old church symbols, introduces new forms”.⁴³ Mieczysław Różański worked in a similar vein, also clearly alluding to Bukowski’s work in his interesting stained-glass windows and mural paintings in the church at Świątniki Górne,⁴⁴ which was described by Jan Bukowski himself as the work of “moderation, good taste and understanding of the character of the decoration which remains dignified, despite its lush and ornate cover”.⁴⁵ According to Bukowski “the skilfully executed polychromy, emphasizing the organic parts of architecture with dense mass of decorative elements contrasting their plant and geometrical ornaments with plain spaces, creates aesthetically pleasing and noble atmosphere of the interior”.⁴⁶

In 1927 Franciszek Siedlecki repeated almost word for word the recommendations for church mural paintings formulated by Gerard Kowalski:

⁴¹ K. Czarnocka, *Bukowski Jan*, in: *Słownik Artystów Polskich* 1971 (fn. 36), pp. 274–276. The informations on the monumental works of Bukowski in this entry are incomplete; recently the decorations of the parish church at Kłodno Wielkie were added to the artist’s *oeuvre* (cf. J. Skrabski, *Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Kłodnie Wielkim*, in: *Kościół i klasztor...* (fn. 33), vol. 8, Kraków 2000, pp. 150, 152, figs. 283–289); as has been mentioned, the artist did not realise his project for the church in Bochnia. Cf. also: Chrzanowski, Kornecki 1982 (fn. 36), pp. 547–548. The most recent and so far the most complete information on the subject is included in the unpublished thesis of I. Buchenfeld-Kamińska, “The sacred mural paintings of Jan Bukowski”, Kraków 2002 (M.A. thesis supervised by Prof. W. Bałus in the Institute of Art History at the Jagiellonian University in Cracow).

⁴² H. Bartnicka-Górska, *Milli Zygmunt*, in: *Słownik Artystów Polskich* 1993 (fn. 36), pp. 566–568; Chrzanowski, Kornecki 1982 (fn. 36), pp. 549; Fr. T. Kruszyński, *Polichromie kościelne Zygmunta Milli’ego*, “Rzeczy Piękne” 9, 1930, nos. 4–6, pp. 79–84. The artist was the author of the paintings in St John’s Church, the Vincentian Church at Nowa Wieś and at Piaski Wielkie in Cracow as well as in the parish church at Luborzca.

⁴³ Kruszyński 1930 (fn. 42), p. 79.

⁴⁴ J. Bukowski, *Prace dekoracyjne Mieczysława Różańskiego*, “Rzeczy Piękne” 7, 1928, nos. 1–3, pp. 11–12; Chrzanowski, Kornecki 1982 (fn. 36), p. 548 (here the artist’s first name was mistakenly listed as Stanisław).

⁴⁵ Bukowski 1928 (fn. 44), p. 11.

⁴⁶ *Ibidem*.

nych⁴⁴, o których sam Jan Bukowski pisał, że w dziele tym artysta „wykazał [...] umiar, dobry smak i zrozumienie charakteru dekoracji nacechowanej, mimo bujnej i strojnej szaty, religijnym dostojnością”.⁴⁵ Według Bukowskiego bowiem „umiejętnie przeprowadzona polichromja, podkreślająca organiczne części architektury zwartymi masami dekoracyjnych elementów przeciwstawiających siłę działania motywów roślinnych i geometrycznych płaszczyznom gładkim, nadając żywość i znaczenie, tworzy estetyczną i szlachetną atmosferę wnętrza”.⁴⁶

W roku 1927 Franciszek Siedlecki niemal powtórzył zalecenia, które prawie dwadzieścia lat wcześniej w odniesieniu do kościelnych malowideł ściennych sformułował ks. Gerard Kowalski:

Malarstwo religijne, a mówiąc jeszcze ściślej – polichromja kościołów, znajduje się obecnie w stanie przejściowym narówni z całą sztuką europejską. Traktowanie wnętrza kościołów czysto dekoracyjnie, uwzględnianie prawie wyłącznie ornamentu na niekorzyść kompozycji figuralnej, zupełne odejście od symboliki religijnej i od liturgii, uprawiane dotychczas przez wszystkich prawie malarzy nie wytrzymuje krytyki i nie odpowiada już nowoczesnym wymaganiom. A chociaż starano się polichromję kościelną odświeżyć przez wprowadzenie w ornament motywów ludowych i przez zestawianie barw oparte o gamę kolorową ludową – tem jednak nie rozwiązano kwestji nowoczesnej polichromji kościelnej.⁴⁷

Jako malarzy zasłużonych na niwie malarstwa kościelnego (oprócz Wyspiańskiego i Mehoffera) Siedlecki wspominał także Edwarda Trojanowskiego (1873–1930), Karola Frycza, Antoniego Procajłowicza (1876–1949), Franciszka Bruzdowicza (1861–1912), Karola Maszkowskiego i Tadeusza Noskowskiego (1876–1932).⁴⁸ Symptomatyczne jest akcentowanie

⁴⁴ J. Bukowski, *Prace dekoracyjne Mieczysława Różańskiego*, „Rzeczy Piękne” 7, 1928, nr 1–3, s. 11–12; Chrzanowski, Kornecki 1982, jak przyp. 36, s. 548 (tu imię artysty zostało mylnie podane jako Stanisław).

⁴⁵ Bukowski 1928, jak przyp. 44, s. 11.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Arf. [F. Siedlecki], *Malarstwo religijne w Polsce*, w: *Polski przewodnik katolicki I*, red. A. Szymański, Warszawa 1927, s. 419. Przykłady własnej twórczości malarskiej Siedleckiego ilustruje katalog *Śladami prenafaelitów. Artyści polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX w.*, katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2006, nr kat. 54–63, s. 69–74. Siedlecki tworzył głównie obrazy o charakterze religijnym lub parareligijnym. Miał osobiste kontakty z Rudolfem Steinerem i znał jego doktrynę antropozofii; wiele obrazów Siedleckiego jest zbliżone w kolorystyce do „eurytmicznych” gam barwnych Steinera (opartych z kolei na *Farbenlehre* Goethego), zastosowanych np. w dekoracji jego Goetheanum w Dornach pod Bazyleą (zob. np. H. Biesantz, A. Klingborg, *Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners*, Dornach 1978).

⁴⁸ Malarzy tych wymienia też Niewiadomski 1923 (jak przyp. 33, s. 303–305, 309–310); R. Biernacka, *Procajłowicz Antoni*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław 1984–1985, s. 466–468; T. Mroczo, *Bruzdowicz Franciszek*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1971,

w artykule doniosłości symboliki religijnej, wagi liturgii oraz konieczności uwzględnienia kompozycji figuralnych jako elementów mających stanowić podstawę „nowego” malarstwa kościelnego. Siedlecki był przekonany o tym, że to „nowe” malarstwo dopiero powstanie, podczas gdy w praktyce w sztuce kościelnej kończyło się zapotrzebowanie nawet na malowidła ornamentalne, o większych cyklach figuralnych już nie wspominając⁴⁹.

Spśród twórców kościelnych malowideł ściennych w okresie międzywojennym wypada wymienić jeszcze Zdzisława Gedliczkę (1888–1957), który w latach 30. wieku XX wykonał prace w kościołach w Czernichowie, Łagiewnikach, Niegardowie i Białej; Juliana Makarewicz (1855–1933), łączącego działalność konserwatorską z własną twórczością w zakresie malowideł ściennych, oraz jeszcze jednego konserwatora i malarza dekoratora – Józefa Edwarda Dutkiewicza (1903–1968)⁵⁰. Tą drogą poszedł również Kazimierz Smuczak (1906–1996), twórca około trzydziestu monumentalnych dekoracji kościołów (z których mniej więcej połowa powstała w okresie międzywojennym)⁵¹.

jak przyp. 36, s. 252; obraz Bruzdowicza, przedstawiający wykonaną przez niego w roku 1908 dekorację wnętrza kościoła w Cimkowiczach, zilustrowano w katalogu *Śladami prerafaelitów...* 2006, jak przyp. 47, nr kat. 166, s. 151; J. Derwojed, *Noskowski Tadeusz*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1998, jak przyp. 36, s. 151–153. Malarskie dekoracje kościołów projektował też Karol Tichy (zob. *Śladami prerafaelitów...*, nr kat. 38–40, s. 55–57).

⁴⁹ Przekonanie to wyrażał nie tylko w cytowanym powyżej tekście, ale i innym artykule zamieszczonym w tym samym wydawnictwie: F. Siedlecki, *O malarstwie religijnym*, w: *Polski przewodnik...* 1927, jak przyp. 47, s. 415–418.

⁵⁰ Chrzanowski, Kornecki 1982, jak przyp. 36, s. 549–550 (autorzy wymieniają ponadto Feliksa Wygrzywalskiego oraz Tadeusza Terleckiego). Etatowym twórcą kościelnych malowideł ściennych (zawyczaj niewysokiej jakości i także w nawiązaniu do matejkowskich wzorów) w pierwszym półwieczu XX stulecia (ok. 1904–1953) był na terenie Galicji, a później głównie wschodniej Małopolski malarz Julian Krupski (1871–1954). *Słownik Artystów Polskich* notuje kilkanaście prac artysty, jednak lista ta jest na pewno niepełna (E. Szczawińska, P. Chrzanowska, *Krupski Julian*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 4, Wrocław 1986, s. 277–279). Nota nie wspomina np. o malowidłach Krupskiego w kościele parafialnym w Kochawinie (1928–1929), zob. J.K. Ostrowski, M. Wojcik, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Kochawinie*, w: *Kościół i klasztor...*, jak przyp. 33, t. 9, Kraków 2001, s. 69–70, il. 66, 71, 73. W Sandomierskiem znanym dekoratorem kościołów był Teofil Śliwowski (por. B.E. Wódz, *Teofil Śliwowski (1877–1965) sandomierski malarz-dekorator*, „Zeszyty Sandomierskie” 8, 2001, nr 14, s. 37–41), a w diecezjach płockiej i chełmińskiej – Władysław Drapiewski (1876–1961), m.in. twórca dekoracji katedry w Płocku (H. Kubaszewska, *Drapiewski Władysław*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 2, Wrocław 1975, s. 95–96).

⁵¹ Ū. Smirnov, *Kazimir Smučak – učen' i posłidownik Āna-Genrika Rozena*, „Galic'ka Brama” (oryg. ukr.), 1999, nr 11–12 (59–60), s. 12–15. O jednej z wczesnych samodzielnych realizacji artysty z lat 30. XX wieku (*Ścięcie św. Jana Chrzciciela* w zespole malowideł w kościele xx. Zmartwychwstańców we Lwowie) napisano – chyba nieco na wyrost – że „należy do najbardziej udanych prób tego rodzaju [s.c. w dziedzinie kościelnego malarstwa ściennego (?)] w sztuce lwowskiej okresu międzywojennego”, zob. A. Betlej, *Kościół p.w. Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa oraz klasztor, seminarium i „Internat Ruski” Ks. Zmartwychwstańców*, w: *Kościół i klasztor Luowa z wieków XIX i XX. (=Kościół i klasztor...*, jak przyp. 33, t. 12), Kraków 2004, s. 110–111, il. 261.

*The religious painting, or, to be more precise, church polychromy, is currently in the state of transition, just like the whole European art. Treating church interiors in a purely decorative way, using only ornaments to the detriment of figurative composition, the entire abandonment of religious symbols and liturgy by almost all painters does not withstand criticism and does not meet the requirements of the modern age. And even though there have been attempts to refresh church polychromy through introducing folk motifs into the ornaments and juxtaposing colours from the colour range used in folk paintings, they have not solved the question of modern church polychromy.*⁴⁷

Among the painters who contributed significantly to church painting (apart from Wyspiański and Mehoffer) Siedlecki mentioned also Edward Trojanowski (1873–1930), Karol Frycz, Antoni Procajłowicz (1876–1949), Franciszek Bruzdowicz (1861–1912), Karol Maszkowski and Tadeusz Noskowski (1876–1932).⁴⁸ It is symptomatic that the article emphasizes the importance of religious symbolism, liturgy and the necessity of including figurative compositions as those elements which should constitute the foundations of “new” church painting. Siedlecki believed that “new” painting was going to be created, while in practise the demand from churches even for ornamental paintings was declining, not to mention larger figurative cycles.⁴⁹

Among the authors of church mural paintings in the period between the wars we should also men-

⁴⁷ Arf. [F. Siedlecki], *Malarstwo religijne w Polsce*, in: *Polski przewodnik katolicki I*, ed. A. Szymański, Warszawa 1927, p. 419. The examples of Siedlecki's paintings are listed in the catalogue *Śladami prerafaelitów. Artysty polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX w.*, exhibition catalogue, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2006, catalogue nos. 54–63, pp. 69–74. Siedlecki painted mostly religious or parareligious pictures. He knew personally Rudolf Steiner and he was familiar with his doctrine of anthroposophy; many of Siedlecki's paintings are chromatically similar to Steiner's “eurythmic” colour ranges (based in turn on Goethe's *Farbenlehre*), used e.g. in the decoration of his Goetheanum in Dornach near Basel (cf. e.g. H. Biesantz, A. Klingborg, *Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners*, Dornach 1978).

⁴⁸ These painters are also listed by Niewiadomski 1923 (fn. 33), pp. 303–305, 309–310); R. Biernacka, *Procajłowicz Antoni*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 28, Wrocław 1984–1985, pp. 466–468; T. Mroczko, *Bruzdowicz Franciszek*, in: *Słownik Artystów Polskich* 1971 (fn. 36), p. 252; Bruzdowicz's painting depicting his decorations of the church at Cimkowice made in 1908 was reproduced in the catalogue *Śladami prerafaelitów...* 2006 (fn. 47), catalogue no. 166, p. 151; J. Derwojed, *Noskowski Tadeusz*, in: *Słownik Artystów Polskich* 1998 (fn. 36), pp. 151–153. The painted decorations of churches were also designed by Karol Tichy (cf. *Śladami prerafaelitów...*, catalogue nos. 38–40, pp. 55–57).

⁴⁹ This belief was stated not only in the text quoted above, but also in another article published in the same book: F. Siedlecki, *O malarstwie religijnym*, in: *Polski przewodnik...* 1927 (fn. 47), pp. 415–418.

tion Zdzisław Gedliczka (1888–1957), who in the 1930s executed the paintings in the churches at Czernichów, Łagiewniki, Niegardów and Biała; Julian Makarewicz (1855–1933), combining his work as an art conservator with his own mural paintings, and another conservator and decorative painter – Józef Edward Dutkiewicz (1903–1968).⁵⁰ This approach was also chosen by Kazimierz Smuczak (1906–1996), the author of about thirty monumental church decorations (about half of which were completed during in the interwar period).⁵¹

⁵⁰ Chrzanowski, Kornecki 1982 (fn. 36), pp. 549–550 (the authors mention also Feliks Wyrzywalski and Tadeusz Terlecki). The go-to man for church mural paintings (usually of low quality and also heavily relying on Matejko's model) in the first half of the 20th century (c. 1904–1953) for Galicia, and later mostly eastern Małopolska was a painter Julian Krupski (1871–1954). *Słownik Artystów Polskich* notes several works by this artist, but the list is certainly incomplete (E. Szczawińska, P. Chrzanowska, *Krupski Julian*, in: *Słownik Artystów Polskich*, vol. 4, Wrocław 1986, pp. 277–279). The entry does not mention e.g. Krupski's paintings in the parish church at Kochawina (1928–1929), cf. J. K. Ostrowski, M. Wójcik, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Kochawinie*, in: *Kościół i klasztor...* (fn. 33), vol. 9, Kraków 2001, p. 69–70, figs. 66, 71, 73. In the Sandomierz region a renowned church decorator was Teofil Sliwowski (cf. B. E. Wódz, *Teofil Sliwowski (1877–1965) sandomierski malarz-dekorator*, "Zeszyty Sandomierskie" 8, 2001, no. 14, pp. 37–41), and in the Płock and Chełmno dioceses Władysław Drapiewski (1876–1961), the author of, among others, the decorations of the cathedral in Płock (H. Kubaszewska, *Drapiewski Władysław*, in: *Słownik Artystów Polskich*, vol. 2, Wrocław 1975, pp. 95–96).

⁵¹ Ū. Smirnov, *Kazimierz Smużak – uczeń i posłownik Ana-Genrika Rozena*, "Galic'ka Brama" (the original text in Ukrainian), 1999, nos. 11–12 (59–60), pp. 12–15. On one of the earlier independent paintings by this artist produced in the 1930s (*The Beheading of St John the Baptist* in the group of paintings in the Resurrectionist Church in Lviv) it was written – perhaps slightly exaggerating – that it "belongs to one of the most successful attempts of this kind [sc. in the field of church mural painting (?)] in the art of interwar Lviv", cf. A. Betlej, *Kościół p.w. Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa oraz klasztor, seminarium i „Internat Ruski” Ks. Zmartwychwstańców* in: *Kościół i klasztor Luowa z wieków XIX i XX (=Kościół i klasztor...* (fn. 33), vol. 12), Kraków 2004, pp. 110–111, fig. 261. Slightly earlier in 1924–1926 the mural paintings in St Hubert's chapel in St Elizabeth's Church in Lviv were created by Kazimierz Sichulski (cf. P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Św. Elżbiety* in: *Kościół i klasztor Luowa...*, figs. 504, 505, 522; E. Houszka, *Kazimierz Sichulski*, the exhibition catalogue, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1994, pp. 18–19 and the catalogue nos. 189–190). Among the monumental decorative church paintings in the former eastern regions of Poland the ones worth mentioning are the paintings in the parish church at Felsztyn from 1932, designed by Witold Rawski, and executed by Bronisław Gawlik and Maria Schworm (M. Walczak, *Kościół parafialny p.w. Św. Marcina w Felsztynie*, in: *Kościół i klasztor...* (fn. 33), vol. 5, Kraków 1997, p. 77, figs. 132, 141–143) and in the chancel of the church in Żydaczów, made by Tadeusz Łaziej (?) and Tadeusz Wojciechowski in 1938 (J. K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Żydaczowie* in: *Kościół i klasztor...* (fn. 33), vol. 9, Kraków 2001, p. 326, figs. 425–429). Tadeusz Wojciechowski (1902–1982), a member of the group "Artes", after the war worked mostly in stained glass (*Politechnika Lwowska 1844–1945*, ed. R. Szewalski, Wrocław 1993, p. 515).

Przed artystą podejmującym się w latach 20. i 30. wieku XX wykonania dekoracji malarskiej kościoła, a podążającym utartym torem dopuszczalnych dla świątyni modusów stylistycznych stały więc do wyboru: kolejna wariacja na temat malowideł matejkowskich albo dekoracja w stylu ludowym (lub ludowo-historycznym z akcentami patriotycznymi, w typie Tetmajera). Mógł też (ale nie było to powszechnie akceptowane) utrzymać malowidła w duchu awangardowym, co oznaczało zazwyczaj parafrazę malarstwa formistów (geometryzację form) albo ograniczenie się do dekoracji wyłącznie ornamentalnej. Wyjątkowe i odosobnione są w tym kontekście prace Zofii Baudouin de Courtenay (1878–1969), malarki tworzącej także w okresie powojennym, odznaczające się pewnym prymitywizmem formy⁵². Poza wymienionymi kanonami tworzył również Jan Henryk Rosen (1891–1982), wsławiony dekoracją malarską katedry ormiańskiej we Lwowie⁵³, który przed opuszczeniem kraju w roku 1937 wykonał kilka zespołów malowideł ściennych w kościołach i kaplicach⁵⁴.

Rozważając problem kościelnych malowideł ściennych w Polsce okresu międzywojennego, nie można nie wspomnieć o powstałej około roku 1929 grupie artystów „Fresk”⁵⁵. Jej założycielką była warszawska malarzka Blanka Mercère (1885–1937)⁵⁶, która skupiła grupę uczniów prowadzonej przez siebie szkoły sztuk pięknych. Bardzo jej zależało na spopularyzowaniu techniki malarstwa, która dała nazwę ugrupowaniu. Wydaje

Nieco wcześniej, w latach 1924–1926, malowidła ścienne w kaplicy św. Huberta w lwowskim kościele św. Elżbiety wykonał Kazimierz Sichulski (zob. P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Św. Elżbiety*, w: *Kościół i klasztor Luowa...*, il. 504, 505, 522; E. Houszka, *Kazimierz Sichulski*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1994, s. 18–19 oraz nr kat. 189–190). Z monumentalnych kościelnych dekoracji malarskich na terenach „kresowych” warto wspomnieć jeszcze malowidła z roku 1932 w kościele parafialnym w Felsztynie zaprojektowane przez Witolda Rawskiego, a wykonane przez Bronisława Gawlika i Marię Schworm (M. Walczak, *Kościół parafialny p.w. Św. Marcina w Felsztynie* w: *Kościół i klasztor...*, jak przyp. 33, t. 5, Kraków 1997, s. 77, il. 132, 141–143) oraz w prezbiterium kościoła w Żydaczowie autorstwa Tadeusza Łazieja (?) i Tadeusza Wojciechowskiego z roku 1938 (J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Żydaczowie*, w: *Kościół i klasztor...*, jak przyp. 33, t. 9, Kraków 2001, s. 326, il. 425–429). Tadeusz Wojciechowski (1902–1982) – członek grupy „Artes” – był po wojnie głównie twórcą witraży (*Politechnika Lwowska 1844–1945*, red. R. Szewalski, Wrocław 1993, s. 515).

⁵² Skrodzki 1989, jak przyp. 2, s. 88, 95.

⁵³ Wolańska 2010, jak przyp. 31, s. 169–310.

⁵⁴ Wykonał malowidła w kaplicach seminariów duchownych we Lwowie i Przemyślu, w kościołach w Przytyku, Podkowie Leśnej, Krościenku Wyżnym i Lesku, a także kilka zespołów witraży (M. Zakrzewska, *Rosen Jan Henryk*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 32, Wrocław 1989–1991, s. 56–57). Od roku 1937 aż do śmierci Rosen pracował i mieszkał w USA.

⁵⁵ T. Seweryn, *O fresku i grupie „Fresk”, „Rzeczy Piękne”* 10, 1931, nr 1–3, s. 19–21.

⁵⁶ W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère (jej życie i dzieło)*, Warszawa 1938; I. Żera, *Mercère Blanka*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 20, Wrocław 1975, s. 437; I. Bal, *Mercère Blanka*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1993, jak przyp. 36, s. 485–486.

się zresztą, że technikę fresku łączyła Blanka Mercère prawie nierozłącznie z religijną treścią. Jak pisał Witold Bunikiewicz, artystka „dążyła do odrodzenia monumentalnego fresku, który uważała za najwznioślejszy wyraz malarstwa kościelnego”⁵⁷. Znana jest tylko jedna jej próba kompozycji religijnej przeznaczanej do realizacji w technice freskowej – obrazy przedstawiające sceny z życia św. Barbary w domu parafialnym kościoła pod wezwaniem tej świętej w Warszawie (1937)⁵⁸. Inicjatywa artystki nie przetrwała jednak próby czasu, po jej śmierci grupa uległa rozproszeniu, a wysiłki zmierzające ku „odnowieniu” malarstwa freskowego zostały zarzucone.

Kolejnym, obiecującym – jeśli wierzyć współczesnym krytykom – adeptem malarstwa freskowego był w okresie międzywojennym Jerzy Winiarz (1894–1928)⁵⁹, uczeń Mehoffera, Malczewskiego i Weissa w krakowskiej ASP. W przekonaniu, że „odbudowującej się z ruin Polsce potrzeba ludzi Nowego Renesansu, którzyby byli zdolni ustroić nowe gmachy w malowidła o monumentalnych wartościach technicznych”⁶⁰, wyjechał na studia do Florencji w celu zapoznania się tam z techniką fresku. Jego projekty freskowej dekoracji „sali rycerskiej” na Wawelu zostały odrzucone. Pozostawił za to kilka zespołów witraży (np. w kaplicy Prezydenta RP w Spale, w katedrze w Łodzi oraz projekty przeszkleń dla katedry w Częstochowie).

Wbrew przekonaniu Winiarza (i inaczej niż w innych krajach europejskich w tym czasie) w Polsce okresu międzywojennego zapotrzebowanie na monumentalne dekoracje dzieł architektury było stosunkowo niewielkie. Nie powstały też rządowe programy zdobienia przestrzeni miejskich albo budynków użyteczności publicznej wielkimi malowidłami ściennymi⁶¹. Raczej

The artists who undertook the task of producing decorative paintings inside churches in the 1920s and 1930s and followed the established route of the stylistic modes admissible in churches, faced the following choice: they could execute one more variation on the theme of Matejko’s paintings or the folk-style decorations (or Tetmajer-style folk-historical paintings with patriotic accents). They could also (although it was not widely accepted) execute their paintings in the avant-garde style, which usually meant a paraphrase of the Formist paintings (geometricized forms) or limiting themselves only to ornamental decorations. The works of Zofia Baudouin de Courtenay (1878–1969), a painter active also in the post-WWII period, are exceptional in this context through their primitivized forms.⁵² Another painter working outside the described canon was Jan Henryk Rosen (1891–1982), who gained fame thanks to his decorations of the Armenian cathedral in Lviv,⁵³ and who before leaving the country in 1937 made a few groups of mural paintings in churches and chapels.⁵⁴

When discussing the subject of church mural paintings in Poland between the wars, one must not overlook the artistic group “Fresk” [Fresco] created around 1929.⁵⁵ Its founder was a Warsaw painter Blanka Mercère (1885–1937),⁵⁶ who brought together a group of students from the school of fine arts she ran. She cared very much about popularizing the fresco technique, after which the group was named. It seems that the fresco technique was for Blanka Mercère almost inseparable from religious subjects. As Witold Bunikiewicz wrote, the artist “strived to bring about the rebirth of the monumental fresco, which she considered to be the noblest expression of church painting”.⁵⁷ Only one of her attempts at the religious compositions intended to be executed in the fresco technique is known: the paintings depicting the scenes from St Barbara’s life in the church

⁵⁷ Bunikiewicz 1938, jak przyp. 53, s. 31. Mimo że stworzyła niewiele prac o tematyce religijnej, Bunikiewicz zapewniał, że „największą uwagę przywiązywała do malarstwa religijnego, w którym poprzez symbole ludzkich kształtów i działań wyrazić mogła ekstazę swego ducha. A za najlepszą formę wyrażania tych uczuć uważała malarstwo freskowe”.

⁵⁸ Bał 1993, jak przyp. 56, s. 486. Powstało sześć projektów, które nie doczekały się (?) realizacji; podpis pod ilustracją w książce Bunikiewicza (jak przyp. 53, s. nlb.) określa jedną ze scen cyklu ze św. Barbarą jako „fresk z Domu Katolickiego w Warszawie”. Może więc malarce udało się wykonać przed śmiercią tę właśnie scenę?

⁵⁹ T. Seweryn, *Jerzy Winiarz (1894–1928)*, „Rzeczy Piękne” 7, 1928, nr 10, s. 113–115. Nekrolog Winiarza w: *Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1928*, Warszawa 1929, podaje jako datę urodzenia artysty rok 1892. Winiarz opublikował artykuły teoretyczne na temat techniki fresku: J. Winiarz, *O fresku jako malarstwie monumentalnym*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1922, nr 19 (6 V), s. 297–298; idem, *Znaczenie fresku w dekoracji ściennej*, „Sztuki Piękne” 4, 1927, nr 2, s. 18 (obszerniejszy artykuł na ten temat autorstwa Winiarza miał się ukazać w „Wiedzy i Życiu”).

⁶⁰ Seweryn 1928, jak przyp. 55, s. 113.

⁶¹ O tym, że problem udziału monumentalnej dekoracji malarskiej w architekturze zyskiwał podówczas na znaczeniu, świadczy choćby poświęcone temu zagadnieniu kolokwium zorganizowane w Rzymie w roku 1936 przez Fundację Aleksandra Volty. Wzięli w nim udział malarze, architekci i teoretycy sztuki z całej Europy, m.in. Maurice Denis, Alexandre Cingria,

⁵² Skrodzki 1989 (fn. 2), pp. 88, 95.

⁵³ Wolańska 2010 (fn. 31), pp. 169–310.

⁵⁴ He made paintings in the chapels of the seminaries in Lviv and Przemyśl, in the churches at Przytyk, Podkowa Leśna, Krościenko Wyżne and Lesko, as well as a few sets of stained-glass windows (M. Zakrzewska, *Rosen Jan Henryk*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 32, Wrocław 1989–1991, pp. 56–57). From 1937 until his death Rosen lived and worked in the USA.

⁵⁵ T. Seweryn, *O fresku i grupie „Fresk”*, „Rzeczy Piękne” 10, 1931, nos. 1–3, pp. 19–21.

⁵⁶ W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère (jej życie i dzieła)*, Warszawa 1938; I. Żera, *Mercère Blanka*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 20, Wrocław 1975, p. 437; I. Bał, *Mercère Blanka*, in: *Słownik Artystów Polskich* 1993 (fn. 36), pp. 485–486.

⁵⁷ Bunikiewicz 1938 (fn. 53), p. 31. Despite the fact that she made few religious works, Bunikiewicz assured that “she directed her special attention to religious painting, in which she could express the ecstasy of her spirit through the symbols of human shapes and actions. And she considered fresco painting to be the best form of expressing these emotions”.

hall belonging to the Warsaw church dedicated to this saint (1937).⁵⁸ The artist's initiative, however, did not survive; after her death the group was scattered, and the attempts to "revive" fresco painting were abandoned.

Another promising (if the contemporary critics are to be believed) practitioner of fresco painting during the interwar period was Jerzy Winiarz (1894–1928),⁵⁹ a student of Mehoffer, Malczewski and Weiss in the Cracow Academy of Fine Arts. Believing that "Poland, raising itself from the ruins, needs people of the New Renaissance, who would be able to decorate the new buildings with paintings of monumental technical quality",⁶⁰ he went to study in Florence in order to acquaint himself with fresco technique. His projects of the fresco decoration for "the knights hall" at Wawel Royal Castle were rejected. Instead, he left a few groups of stained-glass windows (e.g. in the President's chapel in Spała, in Łódź cathedral and the projects of glazing for Częstochowa cathedral).

Contrary to Winiarz's beliefs (and in contrast to other European countries at that time), in Poland in the interwar period the demand for monumental decorations of architectural works was relatively small. Neither were the government programmes of decorating city spaces or public buildings with large mural paintings yet launched.⁶¹ The isolated cases of state sponsorship are the decorations of the Wawel Castle,⁶² which was then undergoing a renovation

odosobnionymi przykładami mecenatu państwowego w tym zakresie były dekoracje odbudowywanego zamku na Wawelu⁶² (wykonywane jednak, jak wiadomo, przeważnie na płótnie, a nie w technikach monumentalnych) oraz w nowo wybudowanym gmachu Sejmu. Dziedzina ta była podówczas dopiero w stadium rozwoju, a – jak wskazują niewykonane projekty – realizację wielu prac w budynkach użyteczności publicznej uniemożliwił wybuch II wojny światowej⁶³.

Jedynym większym przedsięwzięciem w dziedzinie monumentalnego malarstwa kościelnego w okresie międzywojennym (a do tego o randze państwowej, gdyż finansowano go z Funduszu Kultury Narodowej) był ogłoszony w roku 1935 „konkurs na projekt polichromii kościoła Mariackiego p.w. Narodzenia N.M.P. (byłej katedry unickiej)” w Chełmie Lubelskim⁶⁴. Zgłoszono wówczas aż 43 prace. Pierwszą nagrodę otrzymał projekt Felicjana Szczęsnego Kowarskiego i Jana Sokółowskiego, ale ani ta, ani żadna z pozostałych czterech nagrodzonych propozycji nie została zrealizowana⁶⁵. Zdaniem Wojciecha Skrodzkiego najbardziej interesujący projekt (choć uhonorowano go jedynie III nagrodą) przedstawił Leonard Pękalski we współpracy z Adamem Kossowskim⁶⁶. Praca ta była „propozycją dzieła, które stanowiłoby uwieńczenie dorobku dwudziestolecia międzywojennego w zakresie polichromii”.

Jose-Maria Sert, Le Corbusier, Gino Severini i Filippo Tommaso Marinetti; delegatem z Polski był Wacław Husarski. Zapisy wystąpień i dyskusji opublikowano w roku następnym w tomie materiałów *Rapporti dell'architettura con le arti figurative. Convegno di Arti, 25–31 ottobre 1936*, Roma 1937 (=Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti del Convegno, 6).

⁵⁸ F. Fuchs, *Z historii odnowienia wawelskiego zamku 1905–1939*, Kraków 1962 (=Biblioteka Wawelska, I), s. 87 oraz przyp. 125–127. O ile renesansowe fryzy, czyli „krańce”, uzupełniano bezpośrednio na ścianie, a w nawiązaniu do nich podobną techniką tworzone nowe (Leonard Pękalski), o tyle dekoracje plafonów oraz fryzów w „barokowej” części zamku (skrzydło płn.; 1929–1937), wzorowane na plafonach z zamku w Podhorcach, powstawały na płótnie (ich twórcami byli Lucjan Adwentowicz, Felicjan Szczęsny Kowarski, Józef Pankiewicz, Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Waliszewski, Janina Muszkietowa). Zob. też: P. Dettloff, M. Fabiański, A. Fischinger, *Zamek królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905–2005)*, Kraków 2005, s. 70–71; projekty (również malarskiego) wystroju Sali Kawalerii Polskiej na Wawelu reprodukuje katalog *Polski korona. Motywy wawelskie w sztuce polskiej 1800–1939*, katalog wystawy, Zamek Królewski na Wawelu, lipiec–październik 2005, Kraków 2005, nr kat. V, 2–6, V, 8–9, V, 17, V, 19–21; U. Kozakowska, *Plafony wawelskie*, Kraków 2000 (praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. W. Bałusa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, zwł. rozdział *Plafony wawelskie a polskie malarstwo monumentalne w dwudziestoleciu*, s. 55–61).

⁶³ Takim niezrealizowanym projektem była np. dekoracja Dworca Głównego w Warszawie (S. Woźnicki, *Dekoracje monumentalne pawilonu polskiego na wystawie w Nowym Yorku i Dworca Głównego w Warszawie*, „Nike” 3, 1939, s. 163–169).

⁶⁴ Wyniki konkursu opublikowało pismo „Nike” 1, 1937, s. 253–254; jego warunki podawał m.in. „Głos Plastyków”, 1934, nr 9–12, s. 186–187.

⁶⁵ Projekty eksponowane są obecnie w kościele (informacja z *Katalogu zabytków*, uprzejmie zweryfikowana przez prof. Piotra Krasnego). Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VIII: *Województwo lubelskie*, red. R. Brykowski, E. Smulikowska-Rowińska, z. 5: *Powiat chełmski*, Warszawa 1968, s. 15–19.

⁶⁶ Skrodzki 1989, jak przyp. 2, s. 95.

⁵⁸ Bal 1993 (fn. 56), p. 486. The six developed projects were not (?) realized; the caption under the illustration in Bunikiewicz's book (fn. 53, unpagged) describes one of the scenes of the St Barbara cycle as "a fresco from the Catholic Home in Warsaw". Perhaps it was only this particular scene that the painter managed to execute before her death?

⁵⁹ T. Seweryn, *Jerzy Winiarz (1894–1928)*, "Rzecz Piękna" 7, 1928, no. 10, pp. 113–115. Winiarz's obituary in *Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1928*, Warszawa 1929, lists the birth date of the artist as 1892. Winiarz published theoretical articles on the fresco technique: J. Winiarz, *O fresku jako malarstwie monumentalnym*, "Tygodnik Ilustrowany", 1922, no. 19 (6 May), pp. 297–298; idem, *Znaczenie fresku w dekoracji ściennej*, "Sztuki Piękne" 4, 1927, no. 2, p. 18 (a longer article on the subject by Winiarz was going to be published in "Wiedza i Życie").

⁶⁰ Seweryn 1928 (fn. 55), p. 113.

⁶¹ The problem of monumental painting decorations in architecture was growing at that time in importance, as can be proven by the fact that the Alessandro Volta Foundation organized a colloquium on this subject in Rome in 1936. The participants were painters, architects and art theoreticians from all over Europe, including Maurice Denis, Alexandre Cingria, Jose-Maria Sert, Le Corbusier, Gino Severini and Filippo Tommaso Marinetti; the Polish delegate was Wacław Husarski. The records of the lectures and discussions were published in the following year in the conference volume *Rapporti dell'architettura con le arti figurative. Convegno di Arti, 25–31 ottobre 1936*, Roma 1937 (=Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti del Convegno, vol. 6).

⁶² F. Fuchs, *Z historii odnowienia wawelskiego zamku 1905–1939*, Kraków 1962 (=Biblioteka Wawelska, I), p. 87 and

Sądząc z reprodukcji, malowidła miały być dostosowane do stylu kościoła, nawiązywać „do typu wielkich, monumentalnych kompozycji freskowych pełnego baroku”⁶⁷. Według Skrodzkiego, „koniec okresu międzywojennego mógł stanowić początek nowego rozkwitu polichromii kościelnych w Polsce – istniały ku temu wyraźne przesłanki i możliwości twórcze. Kres temu położył jednak czas, przecinający ciągłość rozwojową zwłaszcza w dziedzinie sztuki religijnej”⁶⁸.

*

W roku 1931 odbyła się w gmachu Sejmu Śląskiego w Katowicach Wystawa Sztuki Religijnej (otwarta 30 kwietnia, trwała do połowy lipca). Została zorganizowana przez Związek Artystów Śląskich w celu uczczenia dziesięciolecia odzyskania Śląska dla Polski⁶⁹. Pokazano 956 prac autorstwa ponad stu artystów. Jak pisano współcześnie, „była ona niewątpliwie największą z wystaw sztuki religijnej urządzonych dotychczas w Polsce”; odwiedziło ją ponad piętnaście tysięcy osób⁷⁰. Organizatorom przyświecał ten sam cel, co twórcom wystawy krakowskiej z roku 1911; chodziło o: „nie tylko pokazanie naszego wielkiego, imponującego dorobku na tem polu [sc. sztuki religijnej] w ostatnich dziesiątkach lat, ale też i zainteresowanie odnośnych czynników (fundatorowie kościołów, komitety, księża) na ziemiach Śląskich [...] polską sztuką religijną i polskim przemysłem artystycznym”⁷¹.

W wydanym w roku 1932 pamiątkowym tomie dokumentującym wystawę, zatytułowanym *O polskiej sztuce religijnej* (pod redakcją Jerzego Langmana), znalazły się oprócz spisu artystów i wystawionych prac interesujące eseje omawiające różne gałęzie sztuki religijnej autorstwa najwybitniejszych podówczas specjalistów w danej dziedzinie⁷². W artykule zamieszczonym w tym tomie Wojśław Molè podkreślił – przewijające się już w poprzednich latach w krytyce sztuki religijnej (również w tekstach powstałych w związku z wystawą krakowską z roku 1911) – przekonanie, że sztuka kościelna nie powinna zasklepiać się w formach tradycyjnych czy naśladować stylów historycznych, lecz „iść z duchem czasu”:

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, s. 104.

⁶⁹ A. Waśkowski, *Wystawa polskiej sztuki religijnej na Śląsku*, „Przegląd Powszechny”, 1931, t. 191, nr 571–572, s. 194; A. Schroeder, *Wystawa sztuki religijnej w Katowicach (maj–czerwiec 1931)*, „Sztuki Piękne” 7, 1931, s. 406–410.

⁷⁰ M. Gładysz, *Wystawa sztuki religijnej w Katowicach*, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 198.

⁷¹ Waśkowski 1931, jak przyp. 69, s. 195.

⁷² M.in. F. Kopera, *Polskie malarstwo religijne*, w: *O polskiej sztuce... 1932*, jak przyp. 70, s. 17–32; Ostojka Janiszewski, *O rozwoju polskiej sztuki religijnej w ostatnim czterdziestolecu (Wstęp do katalogu wystawy)*, s. 33–48; V. Molè, *Nowa sztuka kościelna a historia sztuki*, s. 65–76; ks. T. Kruszyński, *O polichromiach kościelnych*, s. 77–84; H. d’Abancourt de Franqueville, *Witraże w sztuce religijnej*, s. 97–144; K. Homolacs, *Sztuka religijna a przemysł artystyczny*, s. 85–96; J. Langman, *O polskiej rzeźbie religijnej*, s. 145–192.

(the decorations were made, as it is generally known, mostly on canvas and not using monumental techniques) and in the newly-built Parliament building. This branch of art was then just developing and, as the unrealized projects indicate, the execution of many plans in public buildings was thwarted by the outbreak of World War II.⁶³

The only major undertaking in the field of monumental church painting in the interwar period (a matter of state importance, since it was financed by the National Culture Fund) was the “competition for the projects of polychromy in the Church of the Nativity of the Virgin Mary (the former Greek Catholic Cathedral)” in Chełm Lubelski.⁶⁴ No fewer than 43 projects were submitted then. The first award was won by the project by Felicjan Szczęsny Kowarski and Jan Sokołowski, but neither this, nor any of the four other awarded proposals were realised.⁶⁵ According to Wojciech Skrodzki, the most interesting project (even though it received only the third prize) was presented by Leonard Pękalski working in collaboration with Adam Kossowski.⁶⁶ The work was “a proposal for a work which would be the crowning achievement of polychromy in the interwar period”. Judging by the reproductions, the paintings were going to match the style of the church and refer “to large monumental fresco compositions of mature

the footnotes 125–127. While the Renaissance friezes were filled in directly on the wall, and the new ones were painted with reference to them and using similar technique (Leonard Pękalski), the plafond and frieze decorations in the “Baroque” part of the castle (northern wing, 1929–1937), modelled on the plafonds from the Podhorce castle, were painted on canvas (their authors were Lucjan Adwentowicz, Felicjan Szczęsny Kowarski, Janusz Pankiewicz, Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Waliszewski, Janina Muszkietowa). Cf. also P. Dettloff, M. Fabiański, A. Fischinger, *Zamek królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905–2005)*, Kraków 2005, pp. 70–71; the projects of the decorations (including also the painted ones) in the Hall of Polish Cavalry at the castle are reproduced in the catalogue *Polski korona. Motywy wawelskie w sztuce polskiej 1800–1939*, exhibition catalogue, Zamek Królewski na Wawelu, July – October 2005, Kraków 2005, catalogue nos. V, 2–6, V, 8–9, V, 17, V, 19–21; U. Kozakowska, *Plafony wawelskie*, Kraków 2000 (M.A. thesis written under the supervision of Prof. W. Bałus in the Institute of Art History of the Jagiellonian University in Cracow, especially chapter *Plafony wawelskie a polskie malarstwo monumentalne w dwudziestoleciu*, pp. 55–61).

⁶³ Such an unrealized project was e.g. the decorations of the Main Railway Station in Warsaw (St. Woźnicki, *Dekoracje monumentalne pawilonu polskiego na wystawie w Nowym Yorku i Dworca Głównego w Warszawie*, “Nike” 3, 1939, pp. 163–169).

⁶⁴ The results of the competition were published by the magazine “Nike” 1, 1937, pp. 253–254; its conditions were listed among others in “Głos Plastyków”, 1934, nos. 9–12, pp. 186–187.

⁶⁵ The projects are now exhibited in the church (the information from *Katalog zabytków*, kindly verified by Prof. Piotr Krasny). Cf. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, vol. VIII: *Województwo lubelskie*, eds. R. Brykowski, E. Smulikowska-Rowińska, book 5: *Powiat chełmski*, Warszawa 1968, pp. 15–19.

⁶⁶ Skrodzki 1989 (fn. 2), p. 95.

Baroque”.⁶⁷ In Skrodzki’s opinion, “the end of the interwar period could have been the beginning of the new heyday of church polychromy in Poland – there were favourable circumstances and creative capability. However, it was cut short by the times, which inhibited the continuous development, especially regarding religious art”.⁶⁸

*

In 1931 the building of the Silesian Parliament in Katowice housed the Exhibition of Religious Art (opened on 30 April, lasted until mid-July). It was organized by the Association of Silesian Artists in order to celebrate the 10th anniversary of the return of Silesia to Poland.⁶⁹ The exhibition featured 956 works by over one hundred artists. As the contemporary journalists wrote, “it was undoubtedly the biggest religious art exhibition in Poland so far” and was visited by over fifteen thousand guests.⁷⁰ The purpose of the organizers was the same as of the authors of the Cracow exhibition from 1911, that is “not only showing our great and impressive achievements in this field [sc. religious art] in the recent decades, but also stimulating the interest of the appropriate bodies (church patrons, committees, priests) in Silesia in Polish religious art and Polish craft industry”.⁷¹

The volume published in 1932 documenting the exhibition and titled *O polskiej sztuce religijnej* [*On Polish Religious Art*] (edited by Jerzy Langman), included, apart from the list of the artists and the exhibited works, interesting essays discussing various genres of religious art by the most eminent specialists in a given field at that time.⁷² In his article published in this volume Wojśław Molè emphasized the view – appearing also in previous years in the critique of religious art (including the texts referring to the Cracow exhibition of 1911) – that church art should not be confined to traditional forms or imitations of historical styles, but to “move with the times”:

*Sztuka kościelna w epokach rozkwitu zawsze była współczesna, dlatego też była żywa i prawdziwa. Tej zasady powinna się trzymać także nowa sztuka kościelna, gdyż bez niej niewątpliwie niema odrodzenia. Nie znaczy to bynajmniej, jakoby wszystkie nowe kościoły powinny być skonstruowane z żelazobetonu, jakoby malarzem kościelnym miał zostać Picasso, a wszelkie tradycje miały być porzucone. [...] Artysta, który do nich nawiązuje, wiedząc o tem, w czym tkwi istota religijności dzisiejszej, nie zewnętrznej, lecz głęboko odczuwanej, a zarazem tworząc dalej w duchu współczesnych dążeń artystycznych, tylko taki artysta stwarza naprawdę nową sztukę kościelną. Wszystko inne, to tylko mniej lub więcej zręczny surogat*⁷³.

Jeśli dodamy do tego przypomniane przy okazji wystawy katowickiej słowa ks. Rokosznego, napisane jeszcze w roku 1913⁷⁴, blisko już było do słynnego „appel aux grands” („wezwania [skierowanego] do wielkich [artystów]”) o. Couturiera z lat 50. wieku XX, postulującego adresowanie zamówień kościelnych do artystów o uznanym talencie bez względu na ich wyznanie i postawę religijną zamiast (ze względu na rzekomą niestosowność tworzenia dzieł sztuki kościelnej przez artystów niewierzących albo innowierców) powierzać je artystom „miernym, ale wiernym” tylko dlatego, że byli katolikami⁷⁵. Ks. Rokoszny pisał:

*zwracajmy się do pierwszorzędnych artystów naszych, oddajmy im roboty w naszych świątyniach. Dając im zajęcie w naszych kościołach, ich myśl, ich twórczość skierujemy w stronę Kościoła Chrystusowego, ich talent wielki wprowadzimy na chwalebny gościniec pochodzący niegdyś triumfalnego sztuki kościelnej. A [...] oni będą tembardziej badać te wspaniałe szlaki, będą się kształcić na najlepszych wzorach świetnej przeszłości. Powoli będą się wtajemniczać w jej ducha podniosłego. I sami, wdług swych indywidualnych talentów ludzi dzisiejszych, dadzą nam do naszych kościołów rzeczy szczerze religijne, podnoszące dusze dzisiejszych pokoleń ku Bogu. W ten sposób nawiążemy zerwaną nić wielkiej sztuki kościelnej*⁷⁶.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, p. 104.

⁶⁹ A. Waśkowski, *Wystawa polskiej sztuki religijnej na Śląsku*, „Przegląd Powszechny”, 1931, vol. 191, nos. 571–572, p. 194; A. Schroeder, *Wystawa sztuki religijnej w Katowicach (maj – czerwiec 1931)*, „Sztuki Piękne” 7, 1931, pp. 406–410.

⁷⁰ M. Gładysz, *Wystawa sztuki religijnej w Katowicach*, in: *O polskiej sztuce religijnej*, ed. J. Langman, Katowice 1932, p. 198.

⁷¹ Waśkowski 1931 (fn. 69), p. 195.

⁷² Among others F. Kopera, *Polskie malarstwo religijne* in: *O polskiej sztuce...* 1932 (fn. 70), pp. 17–32; Ostoja Janiszewski, *O rozwoju polskiej sztuki religijnej w ostatnim czterdziestoleciu. (Wstęp do katalogu wystawy)*, pp. 33–48; V. Molè, *Nowa sztuka kościelna a historia sztuki*, pp. 65–76; T. Kruszyński, *O polichromjach kościelnych*, pp. 77–84; H. d’Abancourt de Franqueville, *Witraże w sztuce religijnej*, pp. 97–144; K. Homolacs, *Sztuka religijna a przemysł artystyczny*, pp. 85–96; J. Langman, *O polskiej rzeźbie religijnej*, pp. 145–192.

⁷³ Molè 1932, jak przyp. 72, s. 75.

⁷⁴ Przypomniał je Władysław M. Ostoja Janiszewski w swoim tekście opublikowanym w prowizorycznym katalogu wystawy katowickiej: *Wystawa polskiej sztuki religijnej na Śląsku (katalog tymczasowy)*, Katowice 1931, s. 6.

⁷⁵ Zagorzałym przeciwnikiem powierzania zamówień kościelnych niekatolikom był Mieczysław Skrudlik, przenikliwy krytyk i historyk sztuki, którego spostrzeżenia dotyczące sztuki kościelnej często zawierają wiele ważkich wniosków, jednakże w większości mają jednocześnie silne zabarwienie nacjonalistyczne. W roku 1936 Skrudlik zarzucał współczesnym artystom wyłączne zainteresowanie problemami formy, wytykał „bezydeowość” tworzonej przez nich sztuki, co, jak twierdził, spowodowało „zanik moralnej odpowiedzialności artysty, zgody pomiędzy jego dziełem a jego światopoglądem i sumieniem”, a w konsekwencji doprowadziło do tego, że „artystyczne zapotrzebowania naszych kościołów pokrywają dzisiaj częstokroć malarze i rzeźbiarze indyferentni pod względem religijnym, albo też nawet związani z masonerią, organizacjami wolnomyslicyjskimi, lub też innowiercy, nie wyłączając żydów” (M. Skrudlik, *U źródeł tragedii sztuki kościelnej*, „Kultura”, 1936, nr 5, s. 4).

⁷⁶ Rokoszny 1913, jak przyp. 6, s. 8.

Praktyka jednak daleko odbiegała od ideałów i deklaracji. Kolejnej wystawie sztuki religijnej, zatytułowanej „Polska sztuka kościelna, wiek XVIII, XIX, XX”, tym razem obejmującej również obszerny dział „sztuki dawnej”, pokazywanej w Zachęcie od 11 czerwca do 6 września 1932 roku, towarzyszył konkurs na dzieła współczesnej sztuki religijnej⁷⁷. Patronat nad tą wystawą sprawowała większość hierarchów polskiego duchowieństwa (włączając nuncjusza apostolskiego) oraz Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W konkursowym „dziale współczesnym” wystawy swoje prace pokazywało ponad siedemdziesięciu artystów. Dwie nagrody – Episkopatu Polskiego oraz Duchowieństwa Warszawskiego – przypadły jednak wcale nie twórcom znanym i uznanym, lecz takim, których nazwiska nie tylko niewiele znaczyły w okresie międzywojennym, ale i obecnie „mają dla nas dźwięk pusty” – odpowiednio: Antoniemu Polkowskiemu (za rzeźbę *Niepokalana*) oraz Władysławowi Szyndlerowi (za obraz *Św. Sebastian*)⁷⁸. Przyznano też dalsze nagrody (ufundowane m.in. przez TZSP, Miasto Warszawę i MWRiOP) za dzieła, które choć „nie mogły być zaliczone do sztuki kościelnej”, zostały jednakże uznane za „wybitne pod względem artystycznym i opiewające tematy religijne”⁷⁹. W tym wypadku nazwiska nagrodzonych artystów łatwiej udałoby się odnaleźć w opracowaniach dziejów sztuki polskiej okresu międzywojennego, nagrody otrzymali bowiem: Fryderyk Pautsch, Antoni Michalak, Antoni Grabarz, Zofia Trzcńska-Kamińska, Stanisław Zawadzki i Wiktoria Goryńska⁸⁰.

Zgodnie z kryteriami religijności przyjętymi przez jury konkursowe (sprawiającymi wrażenie do cna prześląkniętych doktryną Soboru Trydenckiego, by nie powiedzieć, że zostały zacytowane wprost z odpowiednich ustępów konstytucji *O świętych obrazach*) zapewne niewiele dzieł sztuki – nawet tych już istniejących w kościołach i powszechnie cenionych – mogłoby zostać określone mianem „kościelnych”⁸¹. Wytycznym sądu

*Church art at its heyday was always contemporary, which made it vital and genuine. This rule should be followed also by new church art, since without it undoubtedly there will not be any revival. It does not mean at all that all new churches should be built of reinforced concrete, Picasso should turn a church painter and all tradition should be abandoned. [...] An artist who refers to it, and knows where the essence of contemporary religiousness lies (not the superficial but deeply-felt one) and who keeps on working in the spirit of contemporary artistic achievements, only such an artist creates a really new church art. Everything else is just a more or less skilful surrogate.*⁷³

When we recall in addition the words of Fr. Rokoszny, which were quoted with reference to the Katowice exhibition, but written back in 1913,⁷⁴ the attitudes were quite close to the famous “appel aux grands” (“an appeal to the great [artists]”) made by Fr. Couturier in the 1950s postulating granting church commissions to renowned artists, regardless of their denomination and attitudes to religion instead of giving them (because of the alleged inappropriateness of producing church art by unbelievers or infidels) to mediocre but loyal artists only because they were Catholics.⁷⁵ Rokoszny wrote:

*[...] let us address our foremost artists, let us give the work in our churches to them. By giving them work in our churches, we are going to direct their thoughts and their work towards the once triumphant progress of church art. And [...] they will investigate even more vigorously these wonderful ways, they are going to educate themselves on the best models from the glorious past. They are going to become slowly acquainted with its noble spirit. And they themselves, according to their individual modern talents, will give us for our churches things truly religious, raising the souls of contemporary generations to God. In this way we will pick up the broken thread of great church art.*⁷⁶

⁷³ Molè 1932 (fn. 72), p. 75.

⁷⁴ They were recollected by Władysław M. Ostoja Janiszewski in his text published in the provisional catalogue of the Katowice exhibition: *Wystawa polskiej sztuki religijnej na Śląsku (katalog tymczasowy)*, Katowice 1931, p. 6.

⁷⁵ A staunch opponent of giving church commissions to non-Catholics was Mieczysław Skrudlik, a discerning critic and art historian, whose observations on church art often are quite perceptive, but for the most part they are strongly coloured by their author’s chauvinism. In 1936 Skrudlik accused contemporary artists of being interested only in the problems of form, calling their art “devoid of ideas” which, as he claimed, caused “the extinction of the artist’s moral responsibility, and of the harmony between their works, their worldviews and their consciences”, and, as a consequence, led to the situation in which “the artistic needs of our churches are met by painters and sculptors religiously indifferent, or even connected with Free Masonry, free-thinking organizations or infidels, Jews including” (M. Skrudlik, *U źródeł tragedii sztuki kościelnej*, “Kultura”, 1936, no. 5, p. 4).

⁷⁶ Rokoszny 1913 (fn. 6), p. 8.

⁷⁷ *Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1932*, Warszawa 1933, s. 5 (*Wielka wystawa „Polska sztuka kościelna, wiek XVIII, XIX, XX”*). Wystawie towarzyszył katalog: *Polska sztuka kościelna, wiek XVIII, XIX, XX. Malarstwo, rzeźba, grafika*, [Warszawa] 1932 (= Przewodnik TZSP nr 75); zob. też: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 280. Przed otwarciem wystawy zapowiadano w „Sztukach Pięknych” 8, 1932, s. 134, że będzie ona miała na celu (niezmienienie!): „przedstawienie naszego dorobku artystycznego w tej dziedzinie [sc. sztuki kościelnej], zachęcenie artystów do dalszego rozwoju sztuki kościelnej, nawiązanie łączności pomiędzy duchowieństwem i zarządami kościołów a współczesną sztuką polską o rzetelnej wartości artystycznej”.

⁷⁸ *Sprawozdanie...* 1933, jak przyp. 77, s. 6.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 7.

⁸¹ Jury konkursowe swój werdykt uzasadniło w ten sposób: „wy różniane prace, [...] wybitne pod względem artystycznym, nie posiadają jednak charakteru sztuki kościelnej z powodów następujących: 1) Kościół Katolicki nie wiąże artystów specjalnymi przepisami co do

However, in practice things were different from ideals and declarations. The next exhibition of religious art, titled “Polish church art in the 18th, 19th and 20th century”, this time including also a large section of “ancient art”, held at the building of the Society for the Encouragement of the Fine Arts (Zachęta) from 11 June to 6 September 1932, was accompanied by a competition for works of contemporary religious art.⁷⁷ The patrons of the exhibition were most Polish hierarchs (including the nuncio) and the Ministry of Religion and Public Enlightenment. The “contemporary section” of the exhibition, which included the pieces taking part in the competition, contained the works of over seventy artists. Two prizes, awarded by the Polish Episcopate and Warsaw clergy, went not to well-known and renowned authors, but to those who were neither recognized in the interwar period nor are they appreciated now – respectively, to Antoni Polkowski (for his sculpture *The Virgin Immaculate*) and Władysław Szyndler (for the painting *Saint Sebastian*).⁷⁸ Other awards were also announced (sponsored by the Society for the Encouragement of the Fine Arts, the City of Warsaw and the Ministry of Religion and Public Enlightenment among other benefactors) for the works which, “although they could not be considered church art”, were of “high artistic quality and on religious subjects”.⁷⁹ In this case, the names of the awarded artists would be easier to find in the studies of Polish art in the interwar period, since the awards were given to: Fryderyk Pautsch, Antoni Michalak, Antoni Grabarz, Zofia Trzcińska-Kamińska, Stanisław Zawadzki and Wiktoria Goryńska.⁸⁰

According to the religious criteria adopted by the competition jury (which seemed to be thoroughly imbued with the Tridentine spirit, not to mention the fact that a part of their wording was quoted directly from the appropriate passages of the decree *On Sacred Images*) probably few works of art, even those already existing in churches and widely appre-

⁷⁷ *Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1932*, Warszawa 1933, p. 5 (*Wielka wystawa »Polska sztuka kościelna, wiek XVIII, XIX, XX«*). The exhibition was accompanied by a catalogue: *Polska sztuka kościelna, wiek XVIII, XIX, XX w. Malarstwo, rzeźba, grafika*, [Warszawa] 1932 (= Przewodnik TZSP nr 75); cf. also *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, ed. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, p. 280. Before the opening of the exhibition “Sztuki Piękne” 8, 1932, p. 134, announced that it was going (as usual!) to “present our achievements in this field [*sc.* of church art], encourage artists to develop church art further, to forge a connection between clergy and church committees on the one hand and the contemporary Polish art of true artistic value on the other hand”.

⁷⁸ *Sprawozdanie... 1933* (fn. 77), p. 6.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 7.

konkursowego daleko było do myśli o sztuce religijnej (podówczas zresztą już raczej „liturgicznej”) wyrażanych współcześnie choćby przez ks. Konstantego Michalskiego⁸². Episkopat Polski dał dowód tego, że zupełnie nie nadążał za dokonującymi się – i to nie tylko w sztuce – zmianami. Zauważali je za to artyści, którzy bez kompleksów pokazywali swoje dzieła na wystawach międzynarodowych, gdzie spotykały się one niezmiennie z uznaniem. Choć prace Polaków na pewno odbiegały od radykalnej nowoczesności Niemców, choć nadal dużą rolę odgrywały w nich inspiracje „swojskie”, ludowe (np. rzeźba Szczepkowskiego czy cała „szkoła” polskiej grafiki z Władysławem Skoczylasem na czele), to były one pojęte w duchu nowoczesnym, oryginalne i wykonane na wysokim poziomie artystycznym. Nigdzie też nie zarzucano im niezgodności z wymogami sztuki kościelnej. Co więcej, wydaje się nawet, że artyści wykazywali się też większą wiedzą na temat liturgii i współczesnych przemian w tym zakresie niż duchowieństwo oceniające prace konkursowe.

Doskonałą orientację w tej dziedzinie miała na pewno Zofia Trzcińska-Kamińska (1890–1977), jedna z autorek prac, które przez sąd konkursowy „nie mogły być zaliczone w poczet sztuki kościelnej”. Świadczy o tym choćby następujący list skierowany przez rzeźbiarkę do Józefa Mehoffera jeszcze w roku 1929:

formy artystycznego wypowiedzenia się, jednakże w sztuce przestrzega treści, która winna być zgodna ze źródłami wiary św., tj. Pismem św. i tradycją; 2) Dzieło sztuki kościelnej jest jak księga, z której wierni winni uczyć się prawd bożych, wobec czego dzieło sztuki kościelnej winno być zupełnie zgodne z dogmatem i prawdą historyczną. (Nie wolno na przykład przedstawiać świętego w szatach zakonu, którego nie był członkiem, lub też w szatach ludowych jakiegoś narodu, do którego nie należał); 3) Gdy mowa o przedstawieniu świata nadprzyrodzonego w sztuce kościelnej, treść winna odpowiadać wiernie Objawieniu Chrześcijańskiemu; 4) Nie mogą uchodzić za religijne obrazy, których idee czy motywy wyjęte są ze zmyślonych opowieści, poezji lub podań gminnych; 5) W obrazie religijnym, w znaczeniu ogólnym, nie może być nic, co jest brutalnym, ordynarnym, zmysłowem, cynicznym. Przeciwnie, dzieło sztuki religijnej winna cechować czystość moralna i kult cnoty; 6) Wizerunki świętych postaci należy w sztuce oznaczać nimbem, wyróżniającym kult danej osoby, według zasad ikonografii” (*Sprawozdanie... 1933*, jak przyp. 77, s. 6).

⁸² „Jeżeli sztuka ma być religijną, musi się stać *orans*, zamodloną. [...] Albo artysta Boże znaki i ślady w świecie dostrzec potrafi, albo nie, jeżeli tak, to znaki i ślady Boże znajdują się w jego twórczości, zamieniając ją na pieśń religijną. [...] Jak różni się modlitwa prywatna od liturgicznej, która się wznosi u ołtarza w imieniu całego Kościoła, tak różni się, a przynajmniej różnić się powinna swą tendencją sztuka religijna, która mówi do nas ze ścian domu prywatnego, od tej, która się wypowiada w architekturze, rzeźbie i polichromii kościołów. Sztuka powinna dążyć do tego, żeby w kościołach jednoczyć się z myślą liturgii i życiem Kościoła, pojętego jako *Corpus Christi Mysticum*. Nie będzie liturgiczną sztuką, która od ołtarza raczej odrywa, aniżeli do niego prowadzi” (ks. K. Michalski, *Słowo wstępne*, w: *O polskiej sztuce... 1932*, jak przyp. 70, s. 9–10). Autor powyższych słów, ks. Konstanty Michalski, jeden z najwybitniejszych tomistów polskich okresu międzywojennego, sztuce religijnej pojętej w duchu liturgii poświęcił nieco później osobną, obszerną rozprawę: ks. K. Michalski, *Ars Christi oratio Corporis Christi Mystici*, „Teologia Praktyczna” 1, 1939, nr 2, s. 94–114 (przedruk *Ars sacra*, w: idem, *Nova et Vetera*, Kraków 1998 (=Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego UJ, t. 9), s. 328–344).

Sprawa odrodzenia sztuki religijnej przejmuję mnie od kilku lat dużym zainteresowaniem i śledzę rozwój jej zagranicą, gdzie, szczególnie w Belgii i Holandii, rozpoczęto wysiłki na tej drodze. Otóż przeważnie spotyka się albo martwy eklektyzm, albo anemiczne estetyzowanie na temat religii. Nieudolne wysiłki wyrażania nastroju osobistej pobożności w uczuciowo-impresyjnej formie – prace w rezultacie przykre (stowarzyszenie artystów katolickich „Pelgrim”⁸³) mimo ślicznych postulatów artystów, którzy w rezultacie, po wiekach indyferencji sztuki dla religii, nie mogą nagiąć do jej ducha anarchicznych form osobistej uczuciowości. To też sztuka Pana Profesora stoi w Europie jak samotny kolos, mało rozumiana szczególnie przez Polaków, nie zamilowanych w myśli logicznej, w formie, którzy żyją więcej uczuciowo niż duchowo, t.j. mają dla Kościoła więcej sentymentu niż dobrej woli poznania jego ducha, form życia liturgicznego i tradycji. Piszę to, aby wyjaśnić motywy prośby, z którą się do Pana Profesora zwracam. Chodzi mi bowiem o otrzymanie fotografii Pana witrażów lub innych dzieł kościelnych, a to dla przygotowania sobie materiału w przezroczach, które zbieram dla ilustrowania konferencji o sztuce religijnej współczesnej. [...] Pragnę tą drogą obudzić zainteresowanie tak bardzo zaniebanym u nas działem sztuki, pociągnąć młode [...] dusze ku pięknu liturgii i powiedzieć to trochę, co wiem: a więc przede wszystkim, na czym sztuka religijna polega, dlaczego większość współczesnych obrazów o treści religijnej nie są dziełami religijnymi. Dlaczego kościoły muszą uciekać się do przeżytych form poddanych najlichszej przeróbce nie mogąc użyć obrazów dobrych nawet artystów, dzieł mimo to niedopuszczalnych wewnątrz kościoła. Jaką rolę odgrywa wiedza formalna, treść liturgiczna, opanowanie rzemiosła, to „skończenie dzieła”, gdyż kultura nasz wymaga we wszystkim form skończonych⁸⁴.

Jeśli zaś chodzi o Mehoffera, podówczas już nestora polskich artystów, szczególnie zasłużonego na polu sztuki religijnej, to właśnie brak m.in. jego prac na wystawie wytykali krytycy organizatorom, pisząc z wyrzutem: „Mehoffer, najwybitniejszy bodaj na świecie żyjący twórca w dziedzinie sztuki kościelnej, reprezentowany jest na wystawie przez jeden drobny szkic”⁸⁵.

⁸³ Właśc. „De Pelgrim” (Pielgrzym), Stowarzyszenie Flamandzkich Artystów Katolickich, zob. „L’Artisan Liturgique”, 1929, nr 3 (lipiec–wrzesień), s. 266–288 (prezentacji stowarzyszenia poświęcony był cały numer kwartalnika). Trzczińska-Kamińska pisała list do Mehoffera zapewne świeżo pod wrażeniem lektury tego numeru pisma.

⁸⁴ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Zbiór Rękopisów, sygn. MS Ossol. 14040/II: J. Mehofferowa, *Znajomi, koledzy, przyjaciele J. Mehoffera z lat 1891–1939*, s. 369–371: Zofia Trzczińska-Kamińska do Józefa Mehoffera, 14 X 1929. O zrozumieniu i głębokim przemyśleniu przez artystkę zagadnień związanych ze sztuką religijną świadczy ponadto jedna z jej wypowiedzi na ten temat pochodząca z ostatnich lat życia rzeźbiarki: Zofia Trzczińska-Kamińska *o sztuce religijnej i sakralnej*, „Więź” 23, 1980, nr 3 (263), s. 65–72; zob. też: Skrodzki 1989, jak przyp. 2, s. 125, oraz *Katalog rzeźb religijnych Zofii Trzczińskiej-Kamińskiej*, Warszawa 1933.

⁸⁵ W. Husarski w „Tygodniku Ilustrowanym” (2 VII 1932), cyt. za: „Sztuki Piękne” 8, 1932, s. 279. Mehoffer pracował w tym cza-

ciated – could deserve the name of “church art”⁸¹. The guidelines of the jury were far removed from the ideas on religious art (called already “liturgical art”) expressed at that time by the likes of Fr. Konstanty Michalski.⁸² The Polish Episcopate showed that it was unable to keep up with the changes which were taking place at that time, and not only in art. But they were noticed by the artists who freely showed their works at international exhibitions, where they were unvaryingly recognized. Even though the works by Poles differed from the radical modernity of Germans, even though “local” folk inspirations still played a major role (e.g. Szczepkowski’s sculpture, or the whole Polish printmaking school led by Władysław Skoczylas), they were modern, original and of high artistic quality. Nowhere were they accused of being incompatible with the requirements of church art. What is more, artists seemed to be more knowledgeable when it came to liturgy and its contemporary transformations than the clergy judging the competition works.

⁸¹ The competition jury justified its verdict in the following way: “[...] the awarded works [...] while showing outstanding artistic quality, do not belong to church art for the following reasons: 1) The Catholic Church does not bind the artists with special requirements regarding the artistic form; however, its art should conform to faith, the Holy Scripture and tradition; 2) A work of church art is like a book from which the congregation should learn God’s law, which is why a work of church art should conform perfectly to the dogmas and historical truth. (One must not, for instance, portray a saint wearing the robes of a religious order of which he was not a member, or the folk costume of the nation he did not belong to); 3) When depicting the supernatural world in church art, the contents should follow closely the Christian Revelation; 4) The pictures whose ideas or motifs are based on invented stories, poetry or folk tales, cannot be considered religious; 5) A religious picture, generally speaking, should not contain anything brutal, vulgar, sensual, cynical. On the contrary, a work of religious art should be characterized by moral purity and the cult of virtue; 6) The depictions of holy figures should be marked in art with a halo denoting the cult of a given personage, according to the rules of iconography” (*Sprawozdanie... 1933* (fn. 77), p. 6).

⁸² “If art should be religious, it should become *orans*, praying. [...] Either the artist can recognize God’s signs and traces in the world, or not, if he can, then God’s signs and traces will be in his works, changing them into a religious psalm. [...] As there is a difference between the private prayer and the liturgical one, arising from the altar on behalf of the whole Church, so there should be a difference between religious art speaking to us from the walls of private homes to the one speaking through church architecture, sculpture and polychromy. Art should aim to be united in churches with the idea of liturgy and the life of the Church defined as *Corpus Christi Mysticum*. The art which rather leads away from the altar than leads towards it cannot be called liturgical” (Fr. K. Michalski, *Słowo wstępne*, in: *O polskiej sztuce... 1932* (fn. 70), pp. 9–10). The author of the above words, Konstanty Michalski, one of the most distinguished Polish Thomists of the interwar period, wrote later a separate long treatise on religious art from liturgical point of view: K. Michalski, *Ars Christi oratio Corporis Christi Mystici*, “Teologia Praktyczna” 1, 1939, no. 2, pp. 94–114 (reprinted in *Ars sacra* in: idem, *Nova et Vetera*, Kraków 1998 (=Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego UJ, vol. 9), pp. 328–344).

A highly knowledgeable artist in this field was certainly Zofia Trzcińska-Kamińska (1890–1977), a sculptor and one of the authors of the works which the competition jury could not consider to be church art. It is proven by a letter from the sculptor to Józef Mehoffer, dated as early as 1929:

*I have been taking strong interest in the revival of religious art for the last few years and I follow its development abroad where, especially in Belgium and Holland, efforts in this direction have started. Mostly one encounters dead eclecticism or anaemic religious aestheticism. The feeble attempts to express the feeling of personal piety through emotionally impressionistic forms – the resulting works are disagreeable (the association of Catholic artists "Pelgrim"⁸³) despite the pretty postulates of the artists who as a result, after centuries of art being indifferent to religion, cannot bend the anarchic forms of personal emotions to its spirit. Your art, Professor, stands in the midst of Europe like a lonely colossus, little understood especially by Poles, who have no love for logical thought and form, who live more in the realm of emotions than spirit, i.e. their attitude towards the Church is based more on sentiment than on the honest intentions of becoming acquainted with its spirit, its forms of liturgical life and tradition. I am writing this in order to explain the motivations for my request to you. I would like to receive photographs of your stained-glass windows or other church works in order to prepare materials for my transparencies, which I collect for the illustrations for a lecture on contemporary religious art. [...] I would like to spark interest in religious art, so neglected here, attract young [...] souls to the beauty of liturgy and to say the little I know, that is most of all what religious art consists in, and why most of contemporary paintings on religious subjects are not religious works. Why churches have to resort to outdated forms poorly adapted, not being able to use the pictures even painted by good artists, but not allowed inside a church. What role is played by formal knowledge, liturgical content, craftsmanship, the "finishing of the work", since our worship requires finished forms in everything. [...]*⁸⁴

⁸³ Actually "De Pelgrim" (Pilgrim), The Association of Flemish Catholic Artists, cf. "L'Artisan Liturgique", 1929, no. 3 (July – September), pp. 266–288 (the whole issue of the quarterly was dedicated to the association). Trzcińska-Kamińska wrote to Mehoffer probably with the impressions after reading this issue of the magazine still fresh in her mind.

⁸⁴ Zakład Narodowy im. Ossolińskich in Wrocław, Manuscript Collection, inv. no. MS Ossol. 14040/II: J. Mehofferowa, *Znajomi, koledzy, przyjaciele J. Mehoffera z lat 1891–1939*, pp. 369–371: Zofia Trzcińska-Kamińska to J. Mehoffer, 14 Oct 1929. The artist's deep understanding and reflections on religious art can be seen also in one of her statements on the subject from the last years of her life: *Zofia Trzcińska-Kamińska o sztuce religijnej i sakralnej*, "Więź" 23, 1980, no. 3 (263), pp. 65–72; cf. also Skrodzki 1989 (fn. 2), p. 125, and *Katalog rzeźb religijnych Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej*, Warszawa 1933.

Mieczysław Skrudlik, krytyk słynący z bezkompromisowości, ale też doskonałej orientacji w zakresie sztuki kościelnej, ekspozycji w Zachęcie poświęcił osobną broszurę, w której nie pozostawił na wystawie suchej nitki. Za to o „uproszczonych, ale wyrazistych w formie i treści” stacjach Drogi Krzyżowej Trzcińskiej-Kamińskiej napisał, że na tle zaprezentowanych dzieł „są właściwie jedynym eksponatem uzgodnionym z założeniami sztuki kościelnej”⁸⁶. Nagrodzony obraz Szyndlera („dużych rozmiarów, jednakże nie pomyślany jako ołtarzowy”) skwitował zaś uwagą: „przy niezłej głowie, posiada fatalnie rysunkowo ujęty korpus i mdły, nic nie mówiący koloryt”⁸⁷. Zdecydowanie łagodniej obszedł się z drugim z nagrodzonych dzieł, stwierdzając, że „»Niepokalana« – Polkowskiego Antoniego, jakkolwiek w partii szat posiada szerokie płaszczyzny nie tłumaczące się jasno – jest pracą poważną” (a określenie „poważny” w odniesieniu do dzieła o charakterze religijnym było pod piórem Skrudlika komplementem). Podsumowując, recenzent nazwał wystawę „pod względem wymogów kultu i zapotrzebowania kościołów naszych – nonsensem! [...] Cóż to za wystawa »Sztuki Kościelnej«, która nie uwzględni architektury, sprzętarstwa i dekoracji wnętrza!”⁸⁸.

Jak więc było możliwe, że recenzja krytyka kierującego się „wytycznymi sztuki kościelnej”, wskazującego w wielu omawianych pracach kardynalne błędy i nadużycia wobec tradycji i dogmatu stała w tak jawnej sprzeczności z werdyktem konkursowego jury czy też zamierzeniami organizatorów (uciekinierów przed protektorem najwyższych dostojników polskiego duchowieństwa)? Sytuacja ta potwierdza – znany skądinąd – ówczesny stan polskiego Kościoła. Nie ma wątpliwości, że wierni skupieni wokół środowisk czy elitarnych organizacji zrzeszających postępową inteligencję katolicką albo też „poszukujący” artyści, jak np. Zofia Trzcińska-Kamińska, stanowili margines życia kościelnego. Była to wprawdzie mniejszość, ale rekrutująca się zazwyczaj z kręgów inteligencji, ze środowisk akademickich większych miast. Wydawałoby się więc, że w Zachęcie, pod protektoratem kardynałów i biskupów, powinny być do głosu te – w latach 30. XX wieku już nie tak bardzo nowatorskie – tendencje. Najwyraźniej jednak nie należeli do środowisk „postępowych” księża Wincenty Trojanowski ani Mieczysław Węglewicz, członkowie sądu konkursowego.

się m.in. nad stacjami Drogi Krzyżowej dla kaplicy Męki Pańskiej w krakowskim kościele Franciszkanów, zob. *Józef Mehoffer* [wyst. jubileuszowa], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, czerwiec–sierpień 1935, Warszawa 1935, s. 37, nr kat. 336–350 (szkice; 1931) oraz s. 38, nr kat. 368–373 (obrazy; 1930–1935).

⁸⁶ M. Skrudlik, *Prawda o wystawie „Polskiej sztuki kościelnej” w „Zachęcie”*, Warszawa 1932, s. 22. Recenzent nie oszczędził przy tym i innych dzieł nagrodzonych obok rzeźb Trzcińskiej-Kamińskiej, stosunkowo pochlebnie wypowiadając się tylko o tryptyku Pautscha (s. 15–16) oraz pracach Wiktorii Goryńskiej (s. 21).

⁸⁷ Ibidem, s. 17.

⁸⁸ Ibidem, s. 3.

Trudno jednakże krytykować polskie duchowieństwo, w sytuacji gdy zalecenia Stolicy Apostolskiej w sprawie sztuki były co najmniej ambiwalentne. Najnowszym podówczas dokumentem papieskim dotyczącym spraw sztuki kościelnej było przemówienie Piusa XI wygłoszone z okazji otwarcia nowej Pinakoteki w Watykanie, 27 października 1932 roku. Piętnując sztukę nowoczesną, która „zdaje się przedstawiać świętość jakby jedynie dla zniekształcenia jej aż do karykatury, a nawet często aż do prawdziwej i rzeczywistej profanacji”, papież jednocześnie zapewniał: „z drugiej jednak strony otwieramy wszystkie wrota i chętnie witamy każdy dobry i postępowy rozwój dobrych i szacownych tradycji”⁸⁹. Ale skąd na przykład proboszcz odpowiedzialny za wystrój swojego kościoła, wychowany na sztuce kościelnej wieku XIX i przyzwyczajony do fabrycznie produkowanych rzeźb, oleodrukowych obrazów, neostylowej architektury kościołów i ołtarzy, miał wiedzieć, które tradycje są „dobre” lub „szacowne”, albo też jaki rozwój należy uznać za „dobry i postępowy”? Tych zagadnień papieskie wystąpienie nie precyzowało. Co więcej, można odnieść wrażenie, że wypowiedź umyślnie została skonstruowana w taki sposób, by – „dyplomatycznie” – z jednej strony nie urazić zwolenników najbardziej skostniałej tradycji, a z drugiej – nie zniechęcać nowoczesnych artystów w ich zainteresowaniach sztuką religijną, a tym samym by Stolica Apostolska nie mogła zostać posądzona (przez zapewne i tak wąskie grono domagających się nowej sztuki katolików) o zamykanie się na postępowe prądy artystyczne.

Wystawę w Zachęcie krytykował zresztą nie tylko Skrudlik. Negatywne oceny były powszechne⁹⁰.

⁸⁹ Przemówienie Ojca św. o stosunku Kościoła do nowoczesnych prądów w sztuce religijnej, „Kurenda Kurji Metropolitalnej Obrządku Łacińskiego we Lwowie”, 1933, nr 1 (I I), s. 1 (podkr. J.W.). Na korzyść papieskiego zalecenia można dodać, że towarzyszyły mu praktyczne wskazówki niedwuznacznie zabraniające jakichkolwiek ingerencji w tkankę artystyczną świątyni i ich wyposażenie bez uprzedniej konsultacji i akceptacji biskupa; *expressis verbis* zabraniano umieszczania w kościołach oleodruków oraz sprowadzania z zagranicy (bez upoważnienia Kurji) przedmiotów liturgicznych i dla dekoracji kościoła (s. 2). Także ks. Emil Szramek zauważył, że Kościół wprawdzie zaleca artystom stosowanie się do „praw sztuki sakralnej” (*ut in aedificatione vel refectioe serventur formae a traditione christiana receptae et artis sacrae leges*, can. 1164 Kodeksu Prawa Kościelnego), ale „jakie są te prawidła artis sacrae, prawo nie powiada” (ks. E. Szramek, [Wstęp], w: *Wystawa współczesnej sztuki religijnej. Sekcja Plastyków Religijnych im. Brata Alberta*, katalog wystawy, czerwiec–lipiec 1939, Kraków 1939, s. 9). O wystąpieniu Piusa XI pisała szeroko prasa (m.in. *Ojciec Święty o sztuce religijnej*, „Sztuki Piękne” 9, 1933, s. 158); wspomina o nim także, w szerszym kontekście zaleceń Stolicy Apostolskiej co do sztuki kościelnej, Nowobilski 1994, jak przyp. 34, s. 119–120.

Z „pomocą” Stolicy Apostolskiej w uzgodnieniu poglądów na nowe prądy w sztuce i ich udział w tworzeniu sztuki religijnej przyszedł szwajcarski artysta i teoretyk sztuki Alexandre Cingria, publikując broszurę *Le Vatican et l'art religieux moderne*, Genève 1933. Skrytykował w niej piętnowanie przez Watykan (głównie na łamach „L'Osservatore Romano”) sztuki religijnej tworzonej współcześnie w Niemczech – jak wolno się domyślać – w nurcie ekspresjonizmu.

⁹⁰ Zob. *Polskie życie...* 1974, jak przyp. 77, s. 280. Praktycznie powtórzeniem krytyki Skrudlika (określonej jako „druzgocąca, ale rze-

Regarding Mehoffer, then already a doyen of Polish artists, particularly distinguished in the field of religious art, the absence of his works, among others, at the exhibition, was pointed out to the organizers by critics, who wrote with reproach: “Mehoffer, probably the most eminent living church artist in the world, is represented at the exhibition only by one small sketch”⁸⁵.

Mieczysław Skrudlik, a critic famous both for his uncompromising attitude, but also his great knowledge of church art, published a separate pamphlet on the exhibition at Zachęta, in which he tore it to shreds. Conversely, about the “simplified but expressive in form and subject” Stations of the Cross by Trzcinańska-Kamińska he wrote that in comparison with other works “they are practically the only exhibit conforming to the requirements of church art”⁸⁶. He summed up Szyndler’s awarded painting (“large but not intended for the altar”) with the following words “with a pretty good head, the body is terribly drawn, while the colours are bland and inexpressive”⁸⁷. He was much gentler with the other awarded work, claiming that “‘The Virgin Immaculate’ by Antoni Polkowski, even though her robes have wide undefined spaces, is a serious work” (the word “serious” used with reference to religious works was for Skrudlik a compliment). To sum up, the reviewer called the exhibition “regarding the worship requirements and the needs of our churches, a nonsense! [...] What kind of ‘Church Art’ exhibition is it, if it does not include architecture, furnishing and interior decoration?!”⁸⁸.

How is it possible, then, that the review of the critic following the guidelines of church art and pointing out the mistakes and abuses of tradition and dogma in many discussed works was so contrary to the jury’s verdict or the intentions of the organizers (who worked under the aegis of the highest-ranking dignitaries of the Polish clergy)? This situation confirms the often suspected condition of the Polish church at that time. Undoubtedly, the faithful active in the circles or organizations of progressive

⁸⁵ W. Husarski in “Tygodnik Ilustrowany” (2 July 1932), quoted after “Sztuki Piękne” 8, 1932, p. 279. Mehoffer was working at that time i.a. on the Stations of the Cross for the Chapel of the Passion in the Franciscan Church in Cracow, cf. *Józef Mehoffer* [the jubilee exhibition], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, June – August 1935, Warszawa 1935, p. 37, catalogue nos. 336–350 (sketches; 1931) and p. 38, catalogue nos. 368–373 (paintings; 1930–1935).

⁸⁶ M. Skrudlik, *Prawda o wystawie „Polskiej sztuki kościelnej” w „Zachęcie”*, Warszawa 1932, p. 22. The reviewer did not spare also other works which were awarded together with Trzcinańska-Kamińska’s sculptures, finding a relatively kind word only for Pautsch’s triptych (pp. 15–16) and the works by Wiktoria Goryńska (p. 21).

⁸⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 3.

educated Catholics, or the artists with questioning minds, such as e.g. Zofia Trzcińska-Kamińska, were on the margins of church life. On the other hand, even though they were a minority, they were mostly members of the intelligentsia and academics from major urban centres. It would seem that at Zachęta, under the auspices of cardinals and bishops, these tendencies – which in the 1930s were already not so new, should be displayed more openly. However, the juror priests Wincenty Trojanowski and Mieczysław Węglewicz, were apparently not that progressive.

However, one really cannot criticise Polish clergy in the situation when the recommendations of the Holy See on art were ambiguous, to say the least. The most recent papal document on church art at that time was the inaugural address of Pius XI delivered at the opening of the new Vatican Pinacoteca on 27 October 1932. Condemning the modern art which “seems to present the sacred only to deform it and make it a caricature, a true profanation”, the Pope at the same time assured: “instead, let us open the doors and give a warm welcome to everything that represents an upright and progressive development of good and venerable traditions”.⁸⁹ But a typical parish priest was at that time brought up on the 19th-century church art, accustomed to mass-made sculptures and chromolithographs, the Revivalist architecture of churches and altars. How should he know which traditions are “good” or “venerable”, or what kind of development could be considered “upright and progres-

⁸⁹ *Przemówienie Ojca św. o stosunku Kościoła do nowoczesnych prądów w sztuce religijnej*, “Kurenda Kurji Metropolitalnej Obrządku Łacińskiego we Lwowie”, 1933, no. 1 (1 January), p. 1 [emphasis mine]. To be fair regarding the Pope’s directives, it should be added that it was accompanied by practical guidelines, explicitly forbidding any sort of interference with the artistic form of churches and their furnishings without a previous consultation and an acceptance from the bishop; it was expressly forbidden to put chromolithographs in churches or to import liturgical and decorative objects from abroad without curia’s permission (p. 2). Also Fr. Emil Szramek noticed that although the Church advises artists to follow “the rules of church art” (*ut in aedificatione vel refectioe serventur formae a traditione christiana receptae et artis sacrae leges*, can. 1164 of the Code of Canon Law), but “what these rules of *artis sacrae* are, the law does not say” (E. Szramek, [Introduction], in: *Wystawa współczesnej sztuki religijnej. Sekcja Plastyków Religijnych im. Brata Alberta*, exhibition catalogue, June – July 1939, Kraków 1939, p. 9). The address of Pius XI was widely reported in the press (i.a. *Ojciec Święty o sztuce religijnej*, “Sztuki Piękne” 9, 1933, p. 158); it is also mentioned in the wider context of the guidelines of the Holy See on church art by Nowobilski 1994 (fn. 34), pp. 119–120. The Holy See was “succoured” in its task of working out the views on new currents in art and their role in religious art by a Swiss artist and art theoretician Alexandre Cingria, who published a pamphlet *Le Vatican et l’art religieux moderne*, Genève 1933. In this text he criticised Vatican’s condemnation (mostly through “L’Osservatore Romano”) of religious art made at that time in Germany, as it may be surmised, he referred to expressionist art.

Odnosiły się zarówno do „działu retrospektywnego”, w którym pomieszczono dzieła przypadkowe, a do tego nawet nieprzygotowane do ekspozycji (nieoczyszczone i w złym stanie technicznym), jak i – bardziej jeszcze – do omówionego powyżej działu sztuki współczesnej.

Tę tak żywiołową reakcję krytyki na wystawę warszawską można wytłumaczyć jaskrawym kontrastem, w jakim prezentacja w Zachęcie stanęła z niewiele wcześniejszą, a bardzo w kraju nagłośnioną, wystawą katowicką. Poza tym nadal żywo pamiętano wielki triumf, jaki sztuka polska odniosła na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w roku 1925 (m.in. za sprawą kapliczki z ołtarzem Bożego Narodzenia Jana Szczepkowskiego) oraz – przeważnie pochlebne – recenzje prezentacji działu polskiego na Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie zorganizowanej z okazji 700-lecia kanonizacji św. Antoniego w lecie roku 1931⁹¹. Włoską ekspozycję przedłużono do lipca roku 1932⁹², w Padwie więc znajdowały się najcenniejsze, zdaniem krytyków, obiekty, których właśnie zabrakło na wystawie w Zachęcie. Wacławowi Husarskiemu, organizatorowi polskiej prezentacji w Padwie, zarzucano nawet, że nie przeprowadził koniecznej selekcji eksponatów, skutkiem czego wystawa była przeciążona pod względem liczby prac, co w sumie mogło wywoływać negatywne wrażenie. Było jednak jasne, że krytykom wystawy warszawskiej chodziło nie tyle o brak na niej pewnych dzieł, ile raczej o ogólny poziom prezentowanych prac.

Następną okazją do podjęcia dyskusji nad sztuką kościelną stała się Wystawa Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie (czerwiec–wrzesień 1934)⁹³, która miała zapoczątkować cykliczne pokazy tego rodzaju twórczości w tym mieście, jako – jak pisano – „ośrodku pielgrzymek religijnych” oraz – dodajmy – centrum kościelnego kiczu, gatunku sztuki chyba nierozzerwalnie związanego z miejscami ożywionego kultu religijnego, zwłaszcza o charakterze sanktuariów⁹⁴. Chodzi-

czowa”) była recenzja wystawy w „Sztukach Pięknych” 8, 1932, s. 279–281). Głosy krytyczne o wystawie pojawiły się też m.in. w „Tygodniku Ilustrowanym” (2 VII 1932, W. Husarski), „Kurierze Warszawskim” (nr 182, J. Kleczyński), „Gazecie Polskiej” (17 VI 1932, W. Skoczylas), „ABC” (nr 203, M. Skrudlik).

⁹¹ W. Husarski, *Wystawa Sztuki Religijnej w Padwie*, „Sztuki Piękne” 7, 1931, s. 452–459 (o dziale polskim, s. 458–459) oraz *Polskie życie...* 1974, jak przyp. 77, s. 263.

⁹² „Sztuki Piękne” 8, 1932, s. 215.

⁹³ Zob. km [K. Mitera], *Częstochowa. Wystawa Sztuki Religijnej i Kościelnej*, „Głos Plastyków”, 1934, nr 9–12, s. 185.

⁹⁴ *Locus classicus* krytyki religijnego kiczu, osławionych *bondieu-series* czy wytworów „sztuki St.-Sulpice”, dewocjonaliów, w które szczególnie obfitują miejsca pielgrzymkowe, jest książka J.-K. Huysmansa *Les foudres de Lourdes*, Paris 1906 (zwłaszcza rozdział VI; w wydaniu Paris 1923, s. 89–101). Zagadnienie to szerzej opisuje D. Gamboni, *De „Saint-Sulpice” à l’art sacré. Qualification et disqualification dans le procès de modernisation de l’art d’église en France (1890–1960)*, w: *Crises de l’image religieuse / Krisen religiöser Kunst*, red. O. Christin, D. Gamboni, Paris 1999, s. 243. Na temat kościelnego kiczu zob. też: M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 272–279.

ło też, niezmiennie, o nawiązanie kontaktu pomiędzy twórcami a odbiorcami, a bardziej jeszcze – potencjalnymi zleceniodawcami. Po raz pierwszy dokonano wyraźnego podziału na sztukę religijną oraz sztukę kościelną, co znalazło odzwierciedlenie w nazwie ekspozycji. We wstępie do katalogu wystawy ks. Szczęsny Dettloff specjalnie podkreślił różnice pomiędzy oboma gatunkami i podjął próbę ich definicji, do czego – jak pisał – skłoniły go doświadczenia poprzednich wystaw o podobnym charakterze:

Sztuka kościelna ma własne prawa, podyktowane i ściśle zakreślone tradycją Kościoła, wymogami liturgicznymi, i szczególnie ważnym postulatem, by przemawiała do szerokich rzesz wiernych zrozumiałą dla wszystkich kompozycją, formą i wyrazem duchowym⁹⁵.

Nie chodziło jednak ks. Dettloffowi o sztukę, która by „schlebiać miała gustom zniekształconym przez długą niewolę, przebytą w pętach łapczywego handlarstwa międzynarodowego”. Miał na myśli indywidualną twórczość artystyczną (w przeciwieństwie do poprzednio wspomnianej masowej produkcji fabrycznej) stojącą na wysokim poziomie tak pod względem formy, jak i treści, przy czym ta ostatnia miała mieścić się w granicach tradycyjnej ikonografii kościelnej – co chyba równocześnie stanowiło gwarancję jej zrozumienia przez „rzesze wiernych”. Najważniejsze z artystycznego punktu widzenia było jednak to, że – jak zapewniał ks. Dettloff: „Kompozycja i forma może i w tych warunkach wyrażać się śmiało”. Inaczej było ze sztuką religijną:

Sztuka religijna [...], przeznaczona dla celów prywatnej dewocji, zwracająca się więc w wielkiej części do publiczności poważnej obytej z zagadnieniami sztuki w ogóle, mogłaby sobie pozwalać na eksperymenty, związane ściśle z nowoczesnymi prądami twórczymi, nawet wręcz rewolucyjnymi, byleby te eksperymenty nie zabijały istotnego ducha religijnego utworu. Dlaczego bronić sztuce i w dziedzinie religijnej, by wypowiadała się w języku zrozumiałym tylko dla wybrańców?⁹⁶

To kapitalne rozróżnienie niejako sankcjonowało dopuszczenie do sfery kościelnej nowej sztuki i artystów nowoczesnych, a przynajmniej nie negowało (jak to czyniono powszechnie) sensu istnienia sztuki kościelnej

sive”? These are questions which the papal address does not answer. What is more, one could sense that the speech was deliberately formulated in such a diplomatic way as not to offend the supporters of the fossilized tradition on the one hand, and not to discourage modern artists from their interest in religious art on the other hand, in order to ward off the suspicions, harboured presumably by a narrow circle of Catholics demanding new art, that the Holy See closed itself against progressive artistic currents.

Skrudlik was not the only one criticizing the exhibition at Zachęta. Negative comments were widespread.⁹⁰ They referred both to the “retrospective section”, which contained a random collection of works which were not even prepared for the exposition (uncleaned and in bad condition) as well as even more to the section of contemporary art discussed above.

Such a visceral reaction of critics to the Warsaw exhibition could be explained by a vivid contrast between the Zachęta presentation and a slightly earlier, very well-publicized Katowice exhibition. Moreover, there were still fresh memories of the success of Polish art at the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris in 1925 (thanks to Jan Szczepkowski’s shrine with the Nativity altarpiece among others) and of mostly favourable reviews of the Polish section at the Exhibition of Religious Art in Padua, organized on the 700th anniversary of the canonization of St Anthony in the summer of 1931.⁹¹ The Italian exposition was prolonged until July 1932,⁹² so the objects which were, according to the critics most valuable, were missing from the exhibition at Zachęta, because they were still in Padua. Waclaw Husarski, the organizer of the Polish presentation in Padua was even accused of not being selective enough, which resulted in the exhibition’s being overloaded with works, and this could, all in all, provide a negative impression. However, the critics of the Warsaw exhibition referred not so much to the absence of some works, but to the general quality of the presented works.

The next opportunity to discuss church art was the Exhibition of Church and Religious Art in

⁹⁵ Ks. S. Dettloff, *Ad majorem [sic] Dei Gloriam*, [przedruk w:] „Głos Plastyków”, 1934, nr 9–12, s. 186 (pierwodruk w katalogu wystawy sztuki kościelnej i religijnej w Częstochowie).

⁹⁶ Ibidem. Rozróżnienie pomiędzy sztuką kościelną a religijną i rozdzielanie tych dwóch dziedzin kwestionował Witold Dalbor, uważając taki podział za sztuczny, nieuprawniony z historycznego punktu widzenia, a czasem wręcz niemożliwy do przeprowadzenia (W. Dalbor, [Wstęp], w: *Wystawa sztuki religijnej grupy artystów wielkopolskich „Plastyka”*, katalog wystawy, Poznań, kwiecień–maj 1934, Poznań 1934, s. 8).

⁹⁰ Cf. *Polskie życie...* 1974 (fn. 77), p. 280. The review of the exhibition in “Sztuki Piękne”, 8, 1932, pp. 279–281, practically repeated Skrudlik’s criticism (which was called “scathing but valid”). Critical opinions on the exhibition were also published in i.a. “Tygodnik Ilustrowany” (2 July 1932, W. Husarski), “Kurier Warszawski” (no. 182, J. Kleczyński), “Gazeta Polska” (17 June 1932, Wł. Skoczylas), “ABC” (no. 203, M. Skrudlik).

⁹¹ W. Husarski, *Wystawa Sztuki Religijnej w Padwie*, “Sztuki Piękne” 7, 1931, pp. 452–459 (on the Polish section, pp. 458–459) and *Polskie życie...* 1974 (fn. 77), p. 263.

⁹² “Sztuki Piękne” 8, 1932, p. 215.

Częstochowa (June – September 1934),⁹³ which was to start cyclical shows of this kind of art in this city, which was described as “the centre of religious pilgrimages” and also (let this author add) the centre of church kitsch, a genre probably inextricably connected with places of thriving religious cult, especially sanctuaries.⁹⁴ Again, the purpose was to establish contacts between the artists and the audience, or even more importantly, potential employers. For the first time a clear-cut division was made between religious art and the church art, which was reflected in the name of the exposition. In the introduction to the exhibition catalogue Fr. Szczęsny Dettloff especially emphasized differences between both genres and attempted to define them; as he mentioned, he was inspired to do it by his experiences of previous exhibitions of a similar nature:

*Church art has its own rules, dictated and clearly defined by Church tradition, the requirements of liturgy and, what is especially important, the need to speak to the wide audience of believers and to be understood by everybody in terms of its composition, form and spiritual expression.*⁹⁵

Dettloff did not mean, however, the art which “should pander to the tastes disfigured by the long imprisonment in the hands of the greedy international trade”. He meant the individual artistic work (in contrast with the previously mentioned mass-made products), of high quality both in terms of its form and content, while the latter should remain within the traditional church iconography, which should probably guarantee its being understood by “the wide audience of believers”. From the artistic point of view, the most important thing was that – as Dettloff assured – “the composition and form can express themselves freely too”. Religious art was different:

⁹³ Cf. km [K. Mitera], *Częstochowa. Wystawa Sztuki Religijnej i Kościelnej*, “Głos Plastyków”, 1934, nos. 9–12, p. 185.

⁹⁴ The *locus classicus* of the criticism of religious kitsch, the notorious *bondieuseries*, “St Sulpice art” and the devotional objects with which the pilgrimage sites abound, is the book by J.-K. Huysmans, *Les foules de Lourdes*, Paris 1906 (especially chapter VI; in the edition Paris 1923, pp. 89–101). This issue is further discussed by D. Gamboni, *De “Saint-Sulpice” à l’“art sacré”. Qualification et disqualification dans le procès de modernisation de l’art d’église en France (1890–1960)*, in: *Crises de l’image religieuse / Krisen religiöser Kunst*, eds. O. Christin, D. Gamboni, Paris 1999, p. 243. On church kitsch see also M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, pp. 272–279.

⁹⁵ Fr. Sz. Dettloff, *Ad majorem [sic!] Dei Gloriam* [reprinted in:] “Głos Plastyków”, 1934, nos. 9–12, p. 186 (published originally in the catalogue of the exhibition of religious art and church art in Częstochowa).

w formach współczesnych. Ks. Dettloff zerwał też, jak się wydaje, ze swego rodzaju hipokryzją panującą powszechnie w środowiskach kościelnych, która powodowała, że nie dostrzegano zróżnicowania istniejącego wśród odbiorców sztuki kościelnej. Jedni (duchowni i świeccy „reformatorzy”), dążący do „podniesienia sztuki kościelnej”, łudzili się, że uda im się „wychować” pokolenie wiernych akceptujących tylko „dobrą” sztukę, stojącą na wysokim poziomie (czyli w domyśle nowoczesną); inni znów – a tych była większość – przyjmowali, że mają do czynienia z jednolitym stadem „owieczek”, które pragną, by je „karmić” obrazami słodkimi i pięknymi jako ucieleśnieniem ideału emanacji boskiej dobroci objawiającej się w pięknie – czyli twórczością określaną mianem sztuki „Saint-Sulpice”, „Barclay Street”⁹⁷, albo po prostu dewocyjną szmirą czy tandetą. Wydawałoby się, że ks. Dettloff znalazł isticie salomonowe rozwiązanie, dzięki któremu można było zaspokoić wygórowane (w stosunku do poziomu dzieł sztuki zapelniających kościoły) ambicje artystów i tej części odbiorców, którzy byli spragnieni nowoczesności, a zarazem nie trzeba było przekraczać obowiązujących, narzuconych odgórnie prawideł sztuki kościelnej. Jego cenne uwagi jednak tylko dość ogólnie charakteryzowały cechy tej „dobrej”, zarówno kościelnej, jak i religijnej, sztuki. Czyżby więc ks. Dettloff, duchowny, a zarazem doświadczony historyk sztuki, był (bardziej niż inni teoretycy tego zagadnienia) świadom, że nie ma gotowych recept ani „kanonów” sztuki religijnej czy kościelnej, które zagwarantowałyby powodzenie wykonywanym podług nich dziełom?

Niemniej jednak nie ustawały wysiłki mające na celu nawiązanie porozumienia między Kościołem a artystami. Kończąc ten przegląd wydarzeń odnoszących się do sztuki obecnej w „domach bożych” i towarzyszących im głosów krytyki i prasy, nie można nie wspomnieć o jeszcze jednej ważnej wypowiedzi, powstałej właśnie przy okazji wystawy częstochowskiej: o artykule Kazimierza Mitera (1897–1936)⁹⁸.

Mitera, choć stosunkowo młody, dość dobrze orientował się w dziejach polskich starań o podniesienie poziomu sztuki kościelnej. Pod koniec zamieszczonej w „Głosie Plastyków” noty informującej o wystawie w Częstochowie streścił najważniejsze wiadomości

⁹⁷ To amerykański odpowiednik sztuki „Saint-Sulpice”, o podobnym jak określenie francuskie źródłosłowie: nowojorska Barclay Street była centrum handlu dewocjonaliami najgorszego gatunku.

⁹⁸ Kazimierz Mitera [nekrolog], *Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za r. 1936*, Warszawa 1937, s. 12. Mitera był absolwentem krakowskiej ASP; krótko pracował jako nauczyciel rysunku. Zajmował się sztuką stosowaną i witrażem, a „jako malarz, podlegał nowym prądom w sztuce”. W latach 1934–1936 na łamach „Głosu Plastyków” opublikował (oprócz cytowanego tu) wiele wartościowych artykułów na temat sztuki nowoczesnej. Zob. też: I. Trybowski, *Mitera Kazimierz*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 379–380, oraz H. Kubaszewska, U. Leszczyńska, *Mitera Kazimierz*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1993, jak przyp. 36, s. 596–597.

o krakowskim pokazie sztuki kościelnej z roku 1911, podkreślając jego profesjonalizm i znaczny rozmach, z którymi, jak sam przyznał, nie mogli się równać organizatorzy wystawy częstochowskiej⁹⁹. Sam związany ze środowiskiem Sztuki Stosowanej, wskazał na podejmowane przez ten ruch (m.in. właśnie na wystawie im. Piotra Skargi) wysiłki skierowane ku odrodzeniu sztuki kościelnej, niestety, podówczas niezrozumiane przez duchowieństwo. W czasach, gdy powstał omawiany artykuł, w latach 30. XX wieku, sytuacja była – według Mitery – odwrotna: „Kościół stara się podnieść i ożywić sztukę religijną i kościelną, artyści zaś zdają się zajmować stanowisko wyczekujące”¹⁰⁰. Nie wdając się w rozważania, czy było tak istotnie (przykładowo wyniki konkursu na wystawie warszawskiej z roku 1932 składają do zupełnie odmiennych wniosków), warto się lepiej przyjrzeć dalszym wywodom tego artysty i krytyka.

Przytoczoną wyżej (a przedrukowaną *in extenso* przez „Głos Plastyków”) wypowiedź ks. Dettloffa powitał Mitera z radością – jako sygnał ze strony duchowieństwa dla artystów zachęcający do poszukiwań w zakresie sztuki nowoczesnej także na niwie kościelnej. Tu znów trzeba uczynić zastrzeżenie, że zdanie ks. Dettloffa nie może być uważane za miarodajne dla ogółu duchowieństwa w Polsce ani dla oficjalnego stanowiska Kościoła. Należy je raczej uznać za światły i chlubny wyjątek, nawet mimo górnolotnych deklaracji biskupa Kubiny na otwarciu wystawy częstochowskiej o odwiecznych wzajemnych związkach religii i sztuki oraz nadziei hierarchy na kontynuację czy też wznowienie tej „współpracy”¹⁰¹. Sam Mitera również zdawał sobie sprawę, że stanowisko ks. Dettloffa

*podzielają nieliczne, światłe jednostki zśród duchowieństwa; ogromna większość odmawia sztuce współczesnej prawa do wypowiedzania się na polu religijnym. Mówi się o tradycji – ale jakiej? Rozumie się przez nią tylko naśladownictwo form umarłych, jako jedynie dopuszczalnych w kościele. W konsekwencji tego, od stu lat z górą zajmowanego stanowiska – artyści istotni, samodzielni i twórczy zostali zdystansowani zupełnie przez plastyków odtwórczych, a nawet ludzi nic ze sztuką nie mających wspólnego. Miano artysty kościelnego stało się synonimem banalności i tandety. Miejsce sztuki twórczej zajęły fałszerstwa i imitacje, jakie były nie do pomyslenia w poprzednich epokach. Rozpanoszyły się bezgust, egzaltacja, słodkości i upiększenia – objawy niespotykane w epokach głębokiej wiary i prawdziwej pobożności, w erze najwyższego rozkwitu sztuki chrześcijańskiej. W imię tradycji stworzono stan rzeczy najbardziej z nią spreczny. Fałszywie pojęta tradycja doprowadziła sztukę kościelną do popolitości, na sam brzeg upadku*¹⁰².

⁹⁹ Mitera 1934, jak przyp. 93, s. 185.

¹⁰⁰ Mitera 1934, jak przyp. 1, s. 139.

¹⁰¹ Ibidem, s. 139–140.

¹⁰² Ibidem, s. 140.

*Religious art [...] intended for private devotion and directed mostly towards the serious audience acquainted with art in general, could afford some experiments more closely connected with modern creative or even revolutionary currents, as long as these experiments do not kill the actual religious spirit of the piece. Why should religious art be forbidden to speak in a language understandable only for the chosen ones?*⁹⁶

This crucial distinction in a way sanctioned letting new art and modern artists into churches or at least did not negate (as was commonly the practice) the sense of existing church art in contemporary forms. Dettloff seems also to have broken with a kind of hypocrisy widespread in church circles which prevented them from noticing the diversity of the church art audience. Some of them (the clergy and secular reformers), who were trying to elevate church art deluded themselves that they could raise a generation of believers accepting only good art of high artistic quality (meaning the modern one), while others, who were in the majority, assumed that they had to deal with a uniform “flock” which would like to be “fed” with sweet and beautiful pictures, the embodiment of the ideal divine kindness revealed in beauty – that is, art called “Saint-Sulpice”, “Barclay Street”,⁹⁷ or simply religious trumpery or rubbish. It would seem that Dettloff found a diplomatic solution which could respond to the grandiose (in comparison with the quality of the works of art actually found in churches) ambitions of artists and this part of the audience which craved modernity, without transgressing the existing official rules of church art. However, his valuable remarks characterized the “good” art, both church and religious, only in very general terms. Was Dettloff (both a clergyman and an experienced art historian) more aware, then, than other theoreticians studying this subject, that there were not ready-made prescriptions or canons of religious or church art which would guarantee the success of the works made in accordance with them?

However, the attempts to achieve an understanding between the Church and artists were not given up. To end this review of opinions on art in “God’s houses” and the accompanying voices of critics and journalists, one must not overlook one more impor-

⁹⁶ Ibidem. Witold Dalbor challenged the differentiation between church art and religious art, believing that such a division was artificial, ahistorical and sometimes even impossible to make (W. Dalbor, [Introduction], in: *Wystawa sztuki religijnej grupy artystów wielkopolskich „Plastyka”*, exhibition catalogue, Poznań, April – May 1934, Poznań 1934, p. 8).

⁹⁷ This is the American equivalent of “Saint-Sulpice art”, with similar etymology Barclay Street in New York was the centre of trading in devotional objects of the worst sort.

tant statement inspired by the Częstochowa exhibition: an article by Kazimierz Mitera (1897–1936).⁹⁸

Mitera, although relatively young, had a quite extensive knowledge of the attempts to raise the quality of church art in Poland. At the end of the note on the exhibition in Częstochowa published in “Głos Plastyków” he summarized the most important information on the Cracow exhibition of church art from 1911, emphasizing its professionalism and scope with which, as he himself admitted, the organizers of the Częstochowa exhibition could not compete.⁹⁹ He was himself associated with the Polish Applied Arts Society and he pointed to the attempts made by this movement (precisely at the Piotr Skarga exhibition) to revive church art, unfortunately at that time misunderstood by clergy. At the time of writing the discussed article (that is in the 1930s) the roles were, according to Mitera, reversed: “The Church tries to raise and revive religious and church art, while artists seem to take a wait-and-see attitude”.¹⁰⁰ Without entering the discussion whether he was correct (for instance, the results of the competition from the Warsaw exhibition in 1932 seem to indicate otherwise), it is worth considering more closely the further arguments of this artist and critic.

Dettloff’s opinions quoted above (and reprinted *in extenso* by “Głos Plastyków”) were enthusiastically greeted by Mitera – as a signal from the clergy to artists encouraging their quest in the field of modern art, also in church art. Here again it has to be noted that Dettloff’s views cannot be considered representative of general attitudes of the Polish clergy or the official stance of the Church. It should be rather considered to be an honourable and enlightened exception, even despite the high-flown declarations of Bishop Kubina at the opening of the Częstochowa exhibition, speaking about the eternal mutual ties between religion and art as well as the bishop’s hope for continuation or renewal of this “collaboration”.¹⁰¹ Mitera himself also realized that Dettloff’s views

are shared by very few enlightened individuals among the clergy, while a vast majority refuses to grant con-

⁹⁸ Kazimierz Mitera [obituary], *Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za r. 1936*, Warszawa 1937, p. 12. Mitera was a graduate of the Academy of Fine Arts in Cracow, he worked briefly as a drawing master. He was interested in applied art and stained glass, and “as a painter, he was subject to new currents in art”. In 1934–1936 he published in “Głos Plastyków” many valuable articles (apart from the one quoted here) on contemporary art. Cf. also I. Trybowski, *Mitera Kazimierz*, in: *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 21, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, pp. 379–380, and H. Kubaszewska, U. Leszczyńska, *Mitera Kazimierz*, in: *Słownik Artystów Polskich 1993* (fn. 36), pp. 596–597.

⁹⁹ Mitera 1934 (fn. 93), p. 185.

¹⁰⁰ Mitera 1934 (fn. 1), p. 139.

¹⁰¹ Ibidem, pp. 139–140.

Lekarstwem na taki stan rzeczy miała być również tradycja, ale odpowiednio zinterpretowana:

*Tradycja odgrywa w sztuce kościelnej rolę kapitalną, dlatego też należałoby stosunek do tradycji zrewidować i przywrócić jej istotną rolę. Bo tradycja to nie formy gotowe, lecz suma doświadczeń z tych form wyprowadzona. Tradycja to nie kształt, lecz sens rzeczy, – nie recepta, lecz metoda pracy i realizacji, zamknięta w dorobku poprzednich pokoleń*¹⁰³.

Mitera dodawał jednak, że oprócz szacunku dla tradycji i czerpania z niej inspiracji artyście należy się pewna doza swobody, a zwłaszcza zaufania dla jego „twórczego instynktu”¹⁰⁴. Artysta pragnie bowiem „tak samo wypowiadać się współcześnie, jak współcześnie wypowiadał się artysta gotycki czy renesansowy – choćby ta sztuka była tak nową jak nowym był gotyk w stosunku do sztuki romańskiej, i pozornie sprzeczna z obowiązującą tradycją, tak jak sprzeczną była kopuła Św. Piotra w stosunku do strzelistych łuków St. Denis lub Chartres”¹⁰⁵. Nie obiecywał też szybkich efektów, zalecał cierpliwość i wytrwałość w próbach stworzenia „nowej” sztuki kościelnej.

Sporą wrażliwość i świeżość myśli wykazał Mitera, zastanawiając się – w formie dygresji – jak mogłyby oddziaływać *Nenufary* Claude’a Moneta, seria wielkich płócien eksponowanych od roku 1927 w paryskiej Orangerie, gdyby powstały jako malowidła kościelne i zostały umieszczone we wnętrzu sakralnym:

*Gdy oglądałem paneaux dekoracyjne twórcy impresjonizmu Claude Moneta, zdobiące Orangerie w Paryżu, nie raz przychodziło mi na myśl, jak piękną, jak nastrojową byłaby podobna dekoracja w kaplicy lub kościele, gdyby z takim zamówieniem zwrócił się ktoś do Moneta. Wspniate symfonje barw, światła i cieni drgających i mieniących się w wodzie, na której wykwitają nenufary, w której odbija się niebo, chmury i zieleń drzew – są hymnem pochwalnym dla piękności dzieła stworzenia, tak bliskim pieśniom i sercu Św. Franciszka z Assyżu – i chociaż artysta wychodził tu z założeń najzupełniej świeckich, budzą nastroje podobne do tych, jakie wywołują symfonje barwne gotyckich witraży*¹⁰⁶.

¹⁰³ Ibidem. Podobnie „studjum dawnej sztuki religijnej, nie w celu naśladowania, ale odkrycia prawideł i podpatrzenia jej tajemnic” zalecał Witold Dalbor (jak przyp. 96, s. 8).

¹⁰⁴ Mitera 1934, jak przyp. 1, s. 140.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 141.

¹⁰⁶ Ibidem. W okresie, gdy powstawał artykuł Mitera, takie skojarzenia nie były powszechne, ale odkąd w latach 50. XX wieku zmieniło się nastawienie do sztuki religijnej (wtedy już raczej „sakralnej”), gdy następnie z prac Moneta zaczęto wyprowadzać genezę malarstwa abstrakcyjnego, a w tym z kolei doszukiwać się pierwiastka duchowego, obrazy impresjonisty (zwłaszcza wspomniany zespół zdobiący Orangerie, jak również cykl *Katedra w Rouen*) często interpretuje się jako dzieła o charakterze sakralnym. Doszło nawet do tego, że (nadwyrażając zużyte już

Nenufary nie ozdobiły kaplicy, bo – jak spekulował Mitera – nie znalazł się żaden świątły mecenas, który mógłby złożyć u Moneta takie zamówienie. A to mecenat był, zdaniem krytyka, czynnikiem, który mógłby wyzwolić drzemiące w artystach powołanie do tworzenia sztuki religijnej i skierować ich twórczość na te właśnie tory (sc. sztuki kościelnej). Jako przykład wskazywał *panneaux* Józefa Pankiewicza wykonane na zamówienie komitetu odnowienia Wawelu do kaplicy Zygmunta III Wazy podczas wspomnianych wyżej prac restauracyjnych. Powinien się odrodzić nie tylko mecenat Kościoła („oświecony”, czyli taki, „któryby zastąpił – jak pisał Mitera – dzisiejszy zbiorowy, dewocyjny dyletantyzm drobnomieszczański”), ale też i nowy, bardziej „demokratyczny” mecenat (rozumiany zapewne raczej jako wpływ opinii publicznej i jej głos doradczy dla duchowieństwa). Powinni pojawić się też „mecenasi” rekrutujący się spośród uświadomionych religijnie i nieobojętnych w tym zakresie przedstawicieli inteligencji.

Swego rodzaju „instytucjonalnym” oparciem dla tego nowego ruchu mogłaby być – organizowana cyklicznie albo też istniejąca stale – wystawa w Częstochowie¹⁰⁷. Przy tej okazji Mitera wypowiedział się w sprawie kościelnych polichromii. Uważał, że są one sposobem dekoracji kościołów zdecydowanie nadużywanym, ze szkodą dla innych elementów wyposażenia i dekoracji wnętrza: „Wytworzyło się u nas mniemanie, że wystarczy wykonać polichromję kościoła (i to koniecznie bogatą), aby nadać mu odpowiedni wygląd estetyczny. W istocie, wydaje się u nas na ten cel wysokie sumy, przeważnie z dość problematycznym wynikiem”¹⁰⁸. Co więcej – jak przekonywał Mitera, nie negując „zasług” polichromii w ożywieniu, a nawet, „swego czasu”, w zmodernizowaniu wnętrza kościelnych – malowidła ściennie nie są trwałe ani też nie dają gwarancji osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego. Nadużywane, powodują „jednostronność troski o estetyczny wygląd świątyni ze szkodą dla reszty jej wnętrza”¹⁰⁹. Postulaty krytyka, mające na celu zmianę tej sytuacji, współbrz-

porównanie) Orangerie bywa nazywana „kaplicą Sykstyńską impresjonizmu”. Zresztą nawet współcześni pisali o Monecie, przy okazji wystawy serii jego *Stogów*, że malarz jest „un grand poète panthéiste” (G. Geoffroy, 1891, cyt. za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa 1989, s. 515) – a od takiego stwierdzenia niedaleko już do religii. Na temat *Nenufarów* Moneta w Orangerie jako „late Impressionist art as an alternative channel of spiritual mediation” oraz Orangerie porównanej do katolickiej kaplicy zob. J.D. Herbert, *Matter and Mass at Monet's Orangerie*, w: *College Art Association 95th Annual Conference, New York, February 14–17, 2007. Abstracts 2007*, New York 2007, s. 78–79. Na temat *Nenufarów* zob. też: N. Watkins, *The Genesis of a Decorative Aesthetic*, w: *Beyond the Easel 2001*, jak w przyp. 4, s. 24.

¹⁰⁷ Mitera 1934, jak przyp. 1, s. 141.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 142–143.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 143. Obawa o trwałość malowideł ściennych mogła być podyktowana choćby szeroko wtedy znanymi problemami z utrzymaniem polichromii Matejkowskiej w kościele Mariackim, z której zaczęły osypywać się farby. Na początku lat 30. XX wieku trwała szeroka debata nad możliwymi sposobami i technologią zabezpieczenia malowideł Matejki (pisały o tym m.in. „Sztuki Piękne” 9, 1933, s. 73–74); na ten temat zob. też: Nykiel 1998, jak w przyp. 3, s. 79–103.

*temporary art the right to express itself in the realm of religion. One speaks about tradition – but which one? It is defined solely as an imitation of dead forms as the only permissible ones in the church. As a consequence of this attitude which has been taken for over one hundred year – the important, independent and creative artists have been completely outstripped by the imitative ones, or even people who had nothing to do with art at all. The name of a church artist became synonymous with banality and cheapness. Creative art was replaced with forgeries and imitations which had been unthinkable in previous eras. We are overrun by lack of taste, gushiness, sweetness and embellishments – the symptoms unheard of in the ages of deep faith and true piety, in the heyday of Christian art. The situation created in the name of tradition is completely at odds with it. The falsely defined tradition made church art coarse and brought it to the brink of the downfall.*¹⁰²

A remedy for this situation should be also tradition, but a properly interpreted one:

*Tradition plays a pivotal role in church art, and for that reason the attitude to tradition should be revised and its proper role should be restored, because tradition is not a ready-made form, but the sum of experience derived from these forms. Tradition is not the form but the essence of things, not a prescription but a method of work and realization, captured in the legacy of previous generations.*¹⁰³

Mitera added, however, that apart from having respect for tradition and being inspired by it, the artist deserves some amount of freedom, and especially trust in his “creative instinct”.¹⁰⁴ Since the artist wants “to speak in our times just like the Gothic or Renaissance artist spoke in his times – even though this art should be as new as Gothic was new with regard to Romanesque art and seemingly contrary to the well-established tradition, just like St Peter’s dome was contrary to the soaring arches of St Denis or Chartres”.¹⁰⁵ He also did not promise immediate effects; he advised patience and persistence in the attempts to create new church art.

Mitera showed great sensitivity and freshness of approach considering in a side remark the potential effect of Claude Monet’s *Water Lilies*, a cycle of large canvases exhibited since 1927 in the Orangerie in Paris, if they had been created as church paintings and placed in a sacred interior:

¹⁰² Ibidem, p. 140.

¹⁰³ Ibidem. Similarly “the study of ancient religious art, not in order to imitate it but to discover its rules and unlock its secrets” was recommended by Witold Dalbor (fn. 96, p. 8).

¹⁰⁴ Mitera 1934 (fn. 1), p. 140.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 141.

*As I was looking at the decorative panneaux by Claude Monet, the founder of impressionism, gracing the walls of the Orangerie in Paris, it often occurred to me how beautiful, how atmospheric a similar decoration could be in a chapel or a church, if anybody gave Monet such a commission. The wonderful symphonies of colours, lights and shadows scintillating and shimmering on the surface of water where water lilies bloom, in which sky, clouds and green trees are reflected – they are a doxology for the beauty of creation, so close to the songs and heart of St Francis of Assisi – and although the artist's motivation is a completely secular one, it evokes moods similar to the ones created by the coloured symphonies of Gothic stained-glass windows.*¹⁰⁶

Water Lilies did not find their way to a chapel because – as Mitera surmised – there was no enlightened patron who could give Monet such a commission. And it was patronage which was, in his opinion, the factor which could awaken artists' dormant vocation for creating religious art and move their work in this direction (*sc.* church art). As an example he cited Józef Pankiewicz's *panneaux* commissioned by the Wawel rebuilding committee for the chapel of Sigismund III Vasa during the renovation works mentioned above. Not only the Church patronage ("the enlightened one" that is, as Mitera wrote, the one "which would replace contemporary pietistic petite-bourgeois mass amateurism") but also a new, more democratic one (understood perhaps rather as an influence of the public opinion acting in an advisory capacity to the clergy) should be revived. The patrons should also include the representatives of the educated elites, knowledgeable and engaged in matters of religion.

¹⁰⁶ Ibidem. At the time of writing this article such associations were not common, but when in the 1950s the attitude towards religious art (then already rather called "sacred") changed, and when Monet's works started to be seen as the foundations of abstract painting, which in turn was perceived as possessing a spiritual element, the impressionist paintings (especially the mentioned group from the Orangerie as well as the cycle *Rouen Cathedral*) were often interpreted as works of sacred art. The Orangerie is sometimes even called (stretching a little bit the well-worn comparison) "the Sistine Chapel of Impressionism". Even Monet's contemporaries wrote about him during the exhibition of the series of his *Haystacks* that the painter is "un grand poète panthéiste" (G. Geoffroy, 1891, quoted after M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, vol. 2, Warszawa 1989, p. 515) – and there is quite a short way from such a statement to religion. On Monet's *Water Lilies* in the Orangerie as "late Impressionist art as an alternative channel of spiritual mediation", and the Orangerie compared to a Catholic chapel cf. J. D. Herbert, *Matter and Mass at Monet's Orangerie*, in: *College Art Association 95th Annual Conference, New York, February 14–17, 2007. Abstracts 2007*, New York 2007, pp. 78–79. On the *Water Lilies* see also N. Watkins, *The Genesis of a Decorative Aesthetic* in: *Beyond the Easel* 2001 (fn. 4), p. 24.

mią z metodą zdobienia wnętrza kościelnych realizowaną w tym czasie już od prawie dwóch dziesięcioleci na zachodzie Europy, choćby w kościołach romańskiej części Szwajcarii. Motywując swą propozycję również ograniczeniami finansowymi w czasach kryzysu ekonomicznego, Mitera zalecał „ograniczenie polichromii do ram skromniejszych dekoracji, a zwrócenie większej uwagi na estetyczną harmonję całości, na poszczególne objekty wnętrza i sprzętu kościelnego, na ołtarze, obrazy, figury, witraże, chrzcielnice, chorągwie, feretrony, baldachimy, ornaty, kielichy, monstrancje itp.”¹¹⁰

Wybuch wojny uniemożliwił realizację na szerszą skalę nie tylko tych, ale i wielu innych postulatów odnoszących się do odrodzenia sztuki kościelnej w Polsce. W roku 1939 wiele kościołów znajdowało się w trakcie budowy lub czekało na wykończenie i wyposażenie, które zostałyby wykonane zapewne w takim duchu, jaki zalecał Mitera. W końcu lat 30. całościowe, skromne, ale za to drobiazgowo przemyślane rozwiązania dekoracji wnętrza były już bowiem obowiązującą normą, nie tylko zresztą w nowo powstających kościołach, ale często (i w miarę możliwości) wprowadzano je także do modernizowanych lub odnawianych budowli starszych, zabytkowych. Spośród planowanych przed II wojną większych i ważniejszych realizacji – kościołów niezbudowanych lub nieukończonych przed rokiem 1939 – warto wymienić przykładowo: Świątynię Opatrzności Bożej w Warszawie¹¹¹, Bazylikę Morską w Gdyni¹¹², katedrę w Katowicach¹¹³ czy kościół Matki Boskiej Ostrobramskiej we Lwowie¹¹⁴.

Sztuka w odrodzonym państwie polskim – także ta religijna i kościelna – rozwijała się więc, jak próbowano wyżej pokazać, bardzo dynamicznie; nie ustawano też w wysiłkach, by stale podnosić jej poziom.

¹¹⁰ Mitera 1934, jak przyp. 1, s. 143.

¹¹¹ Do realizacji został przeznaczony projekt Bohdana Pniewskiego. Szerzej o międzywojennym budownictwie kościelnym traktuje najnowsza praca F. Burno, *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

¹¹² Projekt Bohdana Pniewskiego został wyłoniony w drugim konkursie, w roku 1934 (M. Sołtysik, *Gdynia – miasto dwudziestolecia międzywojennego: urbanistyka i architektura*, Warszawa 1993, s. 367–370). O projekcie kościoła pisano współcześnie, że „stanowi on udaną próbę pogodzenia nowoczesnych prądów architektonicznych z tradycjami kościoła”; „Zarówno kwestje symboliki kościelnej, architektury, konstrukcja nawet zwykle praktyczne względy użytkowania znalazły w tym projekcie świetne rozwiązanie” (*Projekt Bazyliki Morskiej w Gdyni*, „Sztuki Piękne” 9, 1933, s. 337).

¹¹³ Konkurs rozpisano w roku 1925; zwycięski projekt Franciszka Mączyńskiego i Zygmunta Gawlika ukończono dopiero w latach powojennych, w znacznie zmodyfikowanych formach. Zob. E. Chojecka, *Konkurs na budowę katedry w Katowicach w 1925 roku. Propozycje i polemiki*, w: *Śląskie dzieła mistrzów architektury i sztuki*, red. E. Chojecka, Katowice 1987; J. Zawadzki, *Architekt Zygmunt Gawlik*, „Rocznik Muzeum w Gliwicach”, t. 10, 1994, s. 212–233; F. Burno, *Zygmunt Gawlik (1895–1961) architekt katedry katowickiej*, Katowice 2003 (=Biblioteka Katowicka, 14).

¹¹⁴ Budowa trwała w latach 1932–1938, ale przed wybuchem wojny kościół nie został ukończony. Autorem projektu był Tadeusz Obmiński. Zob. A. Betlej, *Kościół wotywny p.w. Matki Boskiej Ostrobramskiej na Łyczakowie*, w: *Kościół i klaszory Lwowa...* 2009, jak przyp. 51, s. 261–278.

Gdy chodzi o sztukę religijną, w roku 1936 powstało nawet stowarzyszenie artystów „Ars Christiana” zrzeszające twórców świadomych liturgicznych wymogów sztuki kościelnej, którzy pragnęli tworzyć w zgodzie z tymi zasadami¹¹⁵. Można przypuszczać, że – jak w wielu innych dziedzinach życia i twórczości – gdyby nie wybuch wojny, rozwój ten postępowałby z jak najlepszymi rezultatami. Niemniej jednak nie ma wątpliwości, że nie udało się osiągnąć porozumienia w zakresie tego, jak powinna wyglądać sztuka religijna, czy raczej, na czym zasadza się jej istota. Wbrew rozwojowi sztuki kościelnej, a przynajmniej wyraźnie widocznym wysiłkom w tym zakresie, cytowany już tu wielokrotnie Mieczysław Skrudlik był pod koniec lat 30. przekonany, że sztuka kościelna znajduje się w skrajnie złej sytuacji, bił na alarm, nie przebieając w słowach: zazwyczaj stawiał tezę o „upadku” i związanej z tym „tragedii” sztuki kościelnej albo – pod wpływem współczesnych wydarzeń w Hiszpanii, Meksyku i sowieckiej Rosji, gdzie Kościół katolicki był prześladowany i represjonowany, a dzieła sztuki kościelnej, wraz z całym kościołami, z premedytacją niszczone – pisał o „męczeństwie sztuki kościelnej”¹¹⁶.

Mimo nieustających wysiłków zmierzających do kodyfikacji zasad twórczości religijnej i ogromnych zmian historyczno-światopoglądowych, jakie nastąpiły od roku 1911, w latach 30. wieku XX nadal aktualne były (tak jak są po części i obecnie) uwagi krytyka rozgoryczonego malkontentem recenzentów po krakowskiej wystawie sztuki kościelnej z roku 1911:

Powiadacie nam pp. recenzenci, że „brak artystom pobożności chrześcijańskiej”, „praktyk religijnych”, „ducha religijnego”, „rozczytywania w dziełach kościelnych” itp. – pominiawszy sprawę, że o życiu moralnem artystów kościelnej sztuki różnie piszą historycy, trzeba nam oddać świadectwo prawdzie i powiedzieć, że w szeregach naszych znajdują się również żarliwi katolicy, także i księża, a przecież dzieła ich nie znajdują u was łaski. Nasuwa się tedy kwestya, czy przyczyna nie leży gdzieindziej, czy przypadkiem nie w was samych, bo czy wy też sami wiecie, jakie wasze żądania, czego pragniecie? Żaden z was zapytany nie odpowiedział mi jasno na pytanie, na czym polega istota religijności dzieła sztuki

¹¹⁵ S.I. Łoś, *Ars Christiana*, „Gregoriana”, 1936, s. 132–134. Podobne stowarzyszenia powstawały równocześnie i jeszcze wcześniej we Francji, Szwajcarii, Belgii, Holandii i innych krajach. Warto przypomnieć (zapewne) pierwsze takie stowarzyszenie w Polsce – grupę „A.R.M.R.” zawiązaną przy okazji krakowskiej wystawy kościelnej w roku 1911. Na marginesie można dodać, że s. Imola Łoś, autorka artykułu o stowarzyszeniu „Ars Christiana”, sama była malarką i propagatorką nowoczesnej sztuki liturgicznej (s. I. Łoś, *Kilka uwag o sztuce współczesnej*, „Ziemia Wołyńska”, 1938, nr 111–113).

¹¹⁶ Skrudlik 1936, jak przyp. 75; W. Służalek, M. Skrudlik, *Męczeństwo i upadek sztuki kościelnej*, Poznań 1938. Skrudlik właściwie powtórzył tu wiele wcześniej wyrażonych myśli obecnych już w jego recenzji wystawy w Zachęcie z roku 1932 (jak przyp. 86).

A kind of institutional support for this new movement could be a cyclical or permanent exhibition in Częstochowa.¹⁰⁷ Mitera took this opportunity to speak about church polychromies as well. He believed that they were greatly overused at the expense of other elements of furnishing and decoration: “it is commonly thought with us that it is enough to create church polychromy (and it absolutely has to be rich) in order to give it an appropriate aesthetic appearance. Indeed, much money is spent for this purpose, mostly with quite problematic results”.¹⁰⁸ What is more, as Mitera argued, while he did give credit to polychromy in enlivening or even in formerly modernizing church interiors – mural paintings are neither durable, nor do they guarantee achieving the intended artistic effect. When they are overused, “the efforts to keep up the aesthetic appearance of the church are one-sided and detrimental to the rest of its interior”.¹⁰⁹ The critic’s postulates, trying to change this situation, are in accordance with the methods of decorating church interiors which had been used at that time for almost two decades in Western Europe, such as in the churches of Romance Switzerland. Motivating his proposal also by financial limitations in the times of the economic crisis, Mitera advised “limiting polychromy to smaller decorations, while paying more attention to the individual objects and pieces of furniture, altars, paintings, figures, stained-glass windows, fonts, banners, processional images, baldachins, chasubles, chalices, monstrances etc.”¹¹⁰

The outbreak of the war made it impossible to meet the demands, not only those listed above, but also many others regarding the revival of church art in Poland. In 1939 many churches were under construction or were about to be decorated and furnished, probably in the spirit of Mitera’s recommendations. In the late 1930s, the interior decorations forming a harmonious whole, modest but well-thought-out, were already a norm, not only in the newly built churches, but also (where circumstances allowed) in the modernized or renewed older and historical buildings. Among the larger and more important churches planned before World War II but not built or not completed by 1939, the ones worth mentioning are: the Church of Providence in

¹⁰⁷ Mitera 1934 (fn. 1), p. 141.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 142–143.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 143. The misgivings about the durability of mural paintings could be dictated perhaps by the widely-known problems with the maintenance of Matejko’s polychromy in St Mary’s church, where the paint began to flake. In the early 1930s a wider debate about the possible ways and technology of protecting Matejko’s paintings was taking place (the subject was discussed in i.a. “Sztuki Piękne” 9, 1933, pp. 73–74); on the subject see also Nykiel 1998 (fn. 3), pp. 79–103.

¹¹⁰ Mitera 1934 (fn. 1), p. 143.

Warsaw,¹¹¹ the Maritime Basilica in Gdynia,¹¹² the cathedral in Katowice¹¹³ and the Church of Our Lady of the Gate of Dawn in Lviv.¹¹⁴

Art in the reborn Poland – both religious and church – was developing, then, as this article has been trying to prove, very dynamically; every effort was also made to improve constantly its quality. When it comes to religious art, in 1936 an artist association “Ars Christiana” was even formed, which brought together the artists who were aware of the liturgical requirements of church art and who wanted to create art in accordance with these requirements.¹¹⁵ It can be surmised that, as in many other areas of life and work – had it not been for the outbreak of the war, the development would have continued, bringing most satisfactory results. Nevertheless, undoubtedly no agreement would have been reached regarding what religious art should look like, or rather, what its essence is. Despite the development of church art, or at least the clearly visible efforts in this direction, in the late 1930s Mieczysław Skrudlik (who was already quoted here several times) believed firmly that the condition of church art was terrible, and he wrote about it in no uncertain terms, usually

¹¹¹ The project accepted for realization was by Bohdan Pniwski. More on church architecture in the interwar period in the latest study by F. Burno, *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

¹¹² Bohdan Pniwski's project was selected in the second competition in 1934 (M. Sołtysik, *Gdynia – miasto dwudziestolecia międzywojennego: urbanistyka i architektura*, Warszawa 1993, pp. 367–370). The church project was described at that time as “a successful attempt to reconcile modern currents in architecture with Church tradition”; “[t]he questions of church symbolism, architecture, construction and even common practical factors, all of these found their perfect solutions” (*Projekt Bazyliki Morskiej w Gdyni*, “Sztuki Piękne” 9, 1933, p. 337).

¹¹³ The competition was launched in 1925; the winning project by Franciszek Mączyński and Zygmunt Gawlik was completed only after the war, in a significantly modified form. Cf. E. Chojecka, *Konkurs na budowę katedry w Katowicach w 1925 roku. Propozycje i polemiki*, in: *Śląskie dzieła mistrzów architektury i sztuki*, ed. E. Chojecka, Katowice 1987; J. Zawadzki, *Architekt Zygmunt Gawlik*, “Rocznik Muzeum w Gliwicach”, vol. 10, 1994, pp. 212–233; F. Burno, *Zygmunt Gawlik (1895–1961) architekt katedry katowickiej*, Katowice 2003 (=Biblioteka Katowicka, vol. 14).

¹¹⁴ The construction took place in the years 1932–1938, but the church was not completed before the outbreak of the war. The author of the project was Tadeusz Obmiński. Cf. A. Betlej, *Kościół wotywny p.w. Matki Boskiej Ostrobramskiej na Łyczakowie*, in: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2009 (fn. 51), pp. 261–278.

¹¹⁵ S. I. Łoś, *Ars Christiana*, “Gregoriana”, 1936, pp. 132–134. Similar associations were formed simultaneously and even earlier in France, Switzerland, Belgium, Holland, and other countries. A group worth recalling at this point, and probably the first such association in Poland was the group “A.R.M.R.”, founded at the time of the Cracow exhibition of 1911. It could be added that Sr. Imola Łoś, the author of the article on the association “Ars Christiana”, was herself a painter and a promoter of modern liturgical art (Sr. I. Łoś, *Kilka uwag o sztuce współczesnej*, “Ziemia Wołyńska”, 1938, nos. 111–113).

ki [podkr. J.W.]. *Przeważnie żądacie naśladownictwa dawnych pomników malarstwa kościelnego, a i w tem nie jesteście jednego zdania, każdy pożąda czego innego. Jeden z was chwali zmysłowego włocho [!] Corregia, tamten woli brabanckiego mistrza Rubensa, inny zwolennikiem krwawego hiszpana [!] Ribery, ów tęskni do słodkich Murillów, fi[lo]zoficznych niemców [sic!], lekkich szykownych francuzów [!]. Istny indeks dawnych mistrzów wszystkich narodowości i wszystkich epok! niemal zawsze z wykluczeniem polskiej sztuki. Każdy tu rządzi się własnym smakiem – niemal ilu krytyków w Polsce, tyle gustów! Żaden nie pozwoli być artyście szczerym, sobą. Wyjątki należą do rzadkości. A jeżeli się potem zapytasz go, by ci powiedział, co to jest w dziele sztuki nastrój religijny – żaden nie odpowie, obrazi się w dodatku, że tego nie wiesz. On sam nie wie, bo nigdy nie zastanowił się, że ten nastrój rodzi się w jego duszy, że tworzy go głównie późniejsze otoczenie kościelne, wiara i tradycja, opowieść i fantazja, suggestya wzajemna społeczeństwa: Obraz Matki Boskiej kalwaryjskiej jest cudowny, choć nie jest żadnym dziełem sztuki, ale może malowidłem wioskowego artysty, mimo to jest i nie przestanie być cudownym, religijnym. Krucyfiks kamienny w mieszczkańskim kościele Maryackim w Krakowie przeciwnie jest wspaniałym dziełem sztuki a zarazem cudownem więc i religijnem*¹¹⁷.

Ocena sztuki kościelnej i religijnej – tak jak każdego rodzaju sztuki – jest więc niezwykle trudna i subiektywna. W tym jednak wypadku (dzieł tworzonych na potrzeby kultu albo też potencjalnie mogących być w tym celu wykorzystanymi) w grę wchodzi, jak pokazano wyżej, znacznie więcej czynników niż „zwykłe” kryteria estetyczne, co czyni ocenę jeszcze trudniejszą. Także obecnie można znaleźć aż nadto dowodów, że od co najmniej stu lat niewiele zmieniło się w tej dziedzinie; opinie krytyków, a nawet zwykłych odbiorców są podzielone i nadal trudno o porozumienie w kwestii, co jest, a co nie jest sztuką religijną, względnie kościelną. Wymownym (i smutnym) przykładem tego zjawiska mogą być choćby prace Jerzego Nowosielskiego przeznaczone dla wielu nie tylko prawosławnych i greckokatolickich świątyń – liczne projekty niewykonane, odrzucone ze względu na sprzeciw wiernych albo realizacje zniszczone lub usunięte z kościołów z tego samego powodu¹¹⁸.

¹¹⁷ J.Kr., *Krytyka krytyk o wystawie współczesnej sztuki kościelnej*, KMA 2, 1912, nr 3 (marzec), s. 23.

¹¹⁸ K. Czerni, *Jerzy Nowosielski*, Kraków 2006, zwłaszcza *Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego*, s. 209–215. O niezrozumieniu i nieakceptacji przez wiernych dzieła Nowosielskiego wykonanego w cerkwi greckokatolickiej w Lourdes (malowidła ścienne niezrealizowane w całości według pierwotnego projektu; 1984) i tragizmu wynikającego z tej nierozwiązywalnej sytuacji zob. K. Czerni, „A czto to takie czorne?” *Historia powstania i recepcji polichromii Jerzego Nowosielskiego w cerkwi greckokatolickiej pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Lourdes (1984)*, w: *Mit – Symbol – Mimesis 2009*, jak w przyp. 26, s. 359–391 (zwl. s. 380–382).

Niezrozumienie takie nie jest zresztą sprawą nową. Już prawie sto lat przed realizacjami Nowosielskiego działacze Towarzystwa św. Łukasza starający się pośredniczyć w pozyskiwaniu do kościołów wartościowych dzieł sztuki ubolewali: „zdarza się nam nieraz, że gdy jakiś obraz u nas zamówiony uda się rzeczywiście i cieszymy się, że rzecz tak piękną posłać możemy, otrzymujemy przesyłkę napowrót z listem, że obraz zupełnie się nie podoba, i że go przyjąć nie można. Innym zaś razem, gdy zamówiony obraz źle wypadł, wahamy się, czy go posłać, a w końcu posyłamy, otrzymujemy najserdeczniejsze podziękowania, żeśmy się z polecenia tak dobrze wywiązali”¹¹⁹.

talking about its “downfall” and the connected with it “tragedy” of church art, or – under the influence of contemporary events in Spain, Mexico and the Soviet Union, where the Catholic church was persecuted and oppressed, while the works of church art were deliberately destroyed together with whole churches – he wrote about the “martyrdom of church art”¹¹⁶.

Despite the sustained effort to codify the rules of religious art and a sea change in history and society which had been taking place since 1911, in the 1930s the following remarks of a critic, embittered by the complaints of the reviewers after the Cracow church art exhibition in 1911 were still valid (as they are also partly valid today):

Messrs. Reviewers, you are telling us that “artists lack Christian piety”, “religious practices”, “religious spirit”, “being well-read in church texts” etc. – apart from the fact that you could learn a thing or two about the moral lives of church artists from historians, one should give credit where credit is due and say that among us there are also devout Catholics, including priests, whose works do not find any favour with you either. A question arises, then: does not the reason lie elsewhere, perhaps in you, since do you yourselves know what your demands and desires are? Neither of you, when asked, answered satisfactorily my question what the essence of religiousness in a work of art is [emphasis mine – J.W.]. You mostly demand the imitation of ancient monuments of church art, but you cannot agree even on that, because everyone wants something different. One of you praises the sensual italian [!] Correggio, another prefers the Brabant master Rubens, another supports the bloody spaniard [!] Ribera, yet another craves the sweet Murillos, philosophical germans [!], light fashionable french [!]. It is a veritable catalogue of the ancient masters of all nations and times! almost always excluding Polish art. Each follows his own taste – there are almost as many tastes as critics in Poland! Neither of you allows the artist to be honest, to be himself. Exceptions are rare. And when you ask him later to tell you what religious mood in a work of art means – no one will tell you, but will be offended that you do not know that. He himself does not know that, because he never considered that the mood is born in his mind, that it is created mostly by later influence of church surroundings, faith and tradition, tales and fantasies, the mutual suggestion of society. The image of the Virgin Mary of Kalwaria is miraculous although it is not a work of art, but possibly a painting by a village artist, but it still is and always will be miraculous,

¹¹⁹ Wypowiedź ks. Eustachego Skrochowskiego na walnym zebraniu Towarzystwa Świętego Łukasza, 2 VII 1885, zob. Wolańska 2004, jak przyp. 7, s. 49–50.

¹¹⁶ Skrudlik 1936 (fn. 75); W. Szwałek, M. Skrudlik, *Męczeństwo i upadek sztuki kościelnej*, Poznań 1938. Skrudlik practically repeated here only many of his earlier thoughts, present already in his review of the exhibition at Zachęta in 1932 (as in the footnote 86).

religious. The stone crucifix in the bourgeois St Mary's Church in Cracow, on the other hand, is a wonderful work of art and at the same time a miraculous image, meaning also a religious one.¹¹⁷

The assessment of church and religious art is then very difficult and subjective, as with every kind of art. However, in the case of the works created for worship purposes, or which potentially could be used for these purposes, there are many more factors at play, as has been shown, than the ordinary aesthetic criteria, which makes the assessment even more difficult. Also today we can find far much too many proofs that for over one hundred years little has changed in this matter; the opinions of critics, and even ordinary viewers, are divided and it is very difficult to reach an understanding regarding what is religious or church art and what is not. A telling (and sad) example of that could be the fate of some works by Jerzy Nowosielski, intended for a number of churches, not only the Orthodox and Greek Catholic ones – many projects were not realized or rejected out of hand due to the opposition of the congregation, or the realized projects were destroyed or removed from churches for the same reason.¹¹⁸

Such misunderstandings are not new either. As far back as one hundred years before Nowosielski's realizations a member of St Luke's Society, which tried to act as intermediaries in commissioning valuable artworks for churches, said regretfully "[...] sometimes when a painting commissioned by us is really well-done and we are happy to be able to send such a beautiful thing, we receive a return package with the letter that the painting does not appeal to the recipients at all and that it cannot be accepted. Another time, when the commissioned painting did not turn out well and we hesitate whether to send it at all, and in the end we send it, we receive the heartfelt thanks for fulfilling our commission so well".¹¹⁹

¹¹⁷ J. Kr., *Krytyka krytyk o wystawie współczesnej sztuki kościelnej*, KMA 2, 1912, no. 3 (March), p. 23.

¹¹⁸ K. Czerni, *Jerzy Nowosielski*, Kraków 2006, especially *Katalog projektów i realizacji sakralnych Jerzego Nowosielskiego*, pp. 209–215. On the congregation's misunderstanding and lack of acceptance for the work of Nowosielski in the Greek Catholic church in Lourdes (mural paintings, not executed completely according to the original project; 1984) and the tragedy of the insoluble issue, cf. K. Czerni, „A czto to takie czorne?” *Historia powstania i recepcji polichromii Jerzego Nowosielskiego w cerkwi greckokatolickiej pw. Zasnienia Najświętszej Marii Panny w Lourdes (1984)*, in: *Mit – Symbol – Mimesis* 2009 (fn. 26), pp. 359–391 (especially pp. 380–382).

¹¹⁹ A statement by Fr. Eustachy Skrochowski at the general meeting of St Luke's Society, 2 July 1885, cf. Wolańska 2004 (fn. 7), p. 49–50.

Malowidła ściennie w cerkwi
Chrystusa Miłującego Ludzi
w Żółkwi. Dzieje powstania i analiza
ikonograficzna absydialnej sceny
Wniebowstąpienia Pańskiego
(wybrane elementy)

Polityka józefinizmu, prowadzona w latach 1780–1790 w monarchii habsburskiej w celu podporządkowania Kościoła władzy świeckiej, przyczyniła się do upadku greckokatolickiego zakonu bazylianów słynącego dawniej z prężnej działalności duszpasterskiej, a zwłaszcza oświatowej¹. Monasterium niepełniące funkcji użytecznych publicznie zostały zamknięte, a pozostałe pozbawiono autonomii, powierzając je bezpośrednio władzy biskupów. Z czasem nastąpiła także degradacja jakości życia duchowego bazylianów stanowiących niegdyś zrab elit intelektualnej Cerkwi unickiej. Zaistniała sytuacja skłoniła protoihumena galicyjskiego o. Klemensa Sarnickiego (1832–1909) do zwrócenia się do papieża o pomoc w odnowie zgromadzenia. W roku 1882, na mocy bulli *Singulare praesidium* wydanej przez Leona XIII, dzieło reformy bazylianów powierzono członkom Towarzystwa Jezusowego. Ośrodkiem odnowy zakonu stał się monaster św. Onufrego w Dobromilu, w którym jezuita prowadził wszechstronną edukację kandydatów do zgromadzenia, nie zapominając o utwierdzeniu w bazylianach przywiązania do rodzimego rytu cerkiewnego. Podczas reformy dobromilskiej, zakończonej oficjalnie w 1904 roku, i na długo po niej miały miejsce nieliczne tylko fundacje, renowacje, modernizacje oraz rozbudowy zespołów monaster-

¹ M. Vavžonek, *Ekumenična diàl'nist' mitropolita Andrià Šepčic'kogo v Ukraïni ta v Rosiï*, Rim 2006, s. 27–38; J. P. Himka, *Religion and Nationality in Western Ukraine, The Greek Catholic Church and the Ruthenian National Movement in Galicia, 1867–1900*, Montreal 1999, s. 79–84. Niniejszy artykuł jest wynikiem badań, jakie przeprowadziłem, przygotowując pracę magisterską poświęconą przedmiotom tematu *Najświętszego Serca Jezusowego* w żółkiewskiej cerkwi bazylianów, zob. M. I. Orzechowski, *Przedstawienia „Chrystusa z gorejącym sercem” w malowidłach cerkwi Chrystusa Miłującego Ludzi w Żółkwi. Zagadnienie kultu Najświętszego Serca Jezusowego w Cerkwi greckokatolickiej*, Kraków 2011, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Smorąg-Różyckiej, mps w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wall-paintings in the Ukrainian
Greek Catholic Church of Christ
Lover of Mankind in Zhovkva.
History of the absidal scene of
The Ascension of Our Lord and
its iconographic analysis
(selected elements)

The policies of Josephinism implemented by the Habsburg Monarchy between 1780 and 1790 to bring the Church under the heel of secular authority largely contributed to the decline of the Greek Catholic Basilian order, once famous for its vibrant pastoral and educational activity.¹ Monasteries not deemed useful to the public were shut down; the rest were stripped of their autonomy and handed over to the immediate authority of bishops. With the passage of time, a corresponding decline also occurred in the spiritual life of Basilian monks, who had in their day formed the core of the intellectual elite of the Uniate Church. The situation drove Clemens Sarnicki (1832–1909), the Proto-hegumen of Galicia, to seek papal assistance in reviving the order. A papal bull entitled *Singulare Praesidium*, issued by Leon XIII in 1882, entrusted the task of reform in the hands of the Society of Jesus. The hub of revival was the monastery of St Onuphrius in Dobromyl, where the Jesuits offered comprehensive formation and training to aspiring monks and confirmed Basilians in their commitment to the native Byzantine rite. During the

¹ M. Vavžonek, *Ekumenična diàl'nist' mitropolita Andrià Šepčic'kogo v Ukraïni ta v Rosiï*, Rim 2006, pp. 27–38; J. P. Himka, *Religion and Nationality in Western Ukraine, The Greek Catholic Church and the Ruthenian National Movement in Galicia, 1867–1900*, Montreal 1999, pp. 79–84. The present article is based on personal research conducted for the purposes of an MA thesis devoted to the representations of the *Most Sacred Heart of Jesus* in the Basilian Greek Catholic church of Zhovkva, cf. M. I. Orzechowski, *Przedstawienia „Chrystusa z gorejącym sercem” w malowidłach cerkwi Chrystusa Miłującego Ludzi w Żółkwi. Zagadnienie kultu Najświętszego Serca Jezusowego w Cerkwi greckokatolickiej*, Kraków 2011, MA thesis written under the supervision of dr hab. Małgorzata Smorąg-Różycka at the Institute of Art History, Jagiellonian University in Cracow.

period of the Dobromyl Reform, officially completed in 1904 (and for a long while afterwards) only a handful of foundations, renovations, modernizations and expansions of monastic complexes were carried out. Particular attention should be drawn to the wall-paintings in the Church of the Sacred Heart of Jesus (today known as Christ Lover of Mankind)² in Zhovkva, in the former eparchy of Przemyśl.³ Their special importance derives from the wide selection of iconographic themes, broad on a scale unprecedented in the temples of the Halicz metropolis, including the new motif of the Sacred Heart of Jesus, one unknown in Byzantium.⁴

The murals in Zhovkva were painted between 1932 and 1939 as part of the modernization of

² Following the reform of liturgical books in the 1940s, the former name of the church was replaced with the synonymous “Christ Lover of Mankind” (Ukrainian: *Hristos Čolovikolūbec*, from the Greek: *Christós ho Philánthrosos*), typical of Eastern Christianity (Fr. O. Krasuc’kij, *Praznik Presvátogo Hristovogo Sercá*, “Svátotroic’kij sobor”, 2004, no. 11, p. 4.); cf. P. Nowakowski, *Rozwój liturgii w Cerkwi na Ukrainie i Białorusi po unii brzeskiej 1596 roku*, “Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 5/6, 1996–1997, p. 124–126.

³ Cf. M. Kozak, *Pom’iani, Gospodi, duši slug Tvoih, Peremišl’-L’viv 2002*, p. 22.

⁴ Even though the worship of God’s Love in Byzantium was not very elaborate, the *Divine Liturgy* and other sources frequently refer to Christ by the two related names: *ho Eleēmōn* (“merciful”) and *ho Philánthrosos* (“loving people”). We know of a church in Constantinople dedicated to the Merciful Christ, part of a female convent located near the Hagia Sophia Church. The town was also home to two monasteries dedicated to Christ Lover of Mankind: one located near the Hagia Sophia in Blachernae (end of the 11th century, funded by Irena Dukena and Alexey I Komnen, and another one, also in the close vicinity of the Hagia Sophia (erected and furnished by Irena-Eulogia Chumnaina Paleologina in c. 1312). The worship of the Merciful Christ is also attested in works of art, including representations of Christ the Pantocrator bearing the name of *ho Eleēmōn* (a jasper cameo from the beginning of the 11th century, currently in the collections of the Ermitage Museum, no. Ω 353, and a mosaic icon from the first quarter of the 12th century at Berlin’s Museum für Byzantinische Kunst). The terms *ho Eleēmōn* and *ho Philánthrosos* also appear in *Hermeneia* by Dionysius of Fuma, in a passage devoted to the names of Christ inscribed on icons and other works of art (Mitr. A. Šeptic’kij, *Pro počitanná Najsvátišego Hristovogo Sercá*, ed. T. Ānkiv ČSVV, L’viv 2004; A. Bank, *Neskol’ko vizantijskikh kamej iz sobraniá Gosudarstvennogo Ėrmitaža*, “Vizantijskij vremennik” 16, 1959, pp. 207–213; *Kniga glagolemaá, Ksenos sirič’ strannik Zosimy diákona o ruskom puti do Carágrada i do Ierusalima, Hoženie i bytie gršnago inoka Zosimy diákona Sergieva monastyrá*, in: G. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth centuries*, Washington 1984, p. 183; R. Morris, *Monks and Laymen in Byzantium, 843–1118*, Cambridge 2002, p. 181; A.M. Talbot, *Building Activity in Constantinople under Andronikos II, The Role of Women Patrons in the Construction and Restoration of Monasteries*, in: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography, and Everyday Life. Contributors*, ed. N. Necipoglu, Leiden 2001, pp. 339–340; O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen*, vol. 1, *Die großformatigen Ikonen*, Wien 1991; Dionysius of Fuma, *Hermeneia czyli Objašnienie sztuki malarzkiej*, transl. I. Kania, ed. M. Smorağ-Rózycka, Kraków 2003, p. 285).

skich. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują prace malarskie w cerkwi Najświętszego Serca Jezusowego (obecnie Chrystusa Miłującego Ludzi)² w Żółkwi, w dawnej eparchii przemyskiej³. O ich wadze świadczy przede wszystkim niespotykany na taką skalę w świątyniach metropolii halickiej szeroki dobór tematów ikonograficznych, pośród których znalazł się nowy – nieznan w Bizancjum – poświęcony Sercu Jezusowemu⁴.

Powstanie żółkiewskich malowideł w latach 1932–1939 wiąże się z modernizacją siedemnastowiecznej cerkwi Bożego Narodzenia, przy której od 1682 roku parafię prowadzili mnisi sprowadzeni do miasta staraniem władzyki lwowskiego Józefa Szumlańskiego (1643–1708)⁵. W 1896 roku utworzono Związek

² W ślad za reformą ksiąg liturgicznych, przeprowadzoną w latach 40. XX wieku, dawne wezwanie zastąpiono synonimicznym terminem – „Chrystus Miłujący Ludzi” (ukr. *Hristos Čolovikolūbec*, z gr. *Christós ho Filánthrosos*) właściwym dla tradycji wschodniochrześcijańskiej (O. O. Krasuc’kij, *Praznik Presvátogo Hristovogo Sercá*, „Svátotroic’kij sobor”, 2004, nr 11, s. 4.); zob. ks. P. Nowakowski CM, *Rozwój liturgii w Cerkwi na Ukrainie i Białorusi po unii brzeskiej 1596 roku*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 5/6, 1996–1997, s. 124–126.

³ Zob. M. Kozak, *Pom’iani, Gospodi, duši slug Tvoih, Peremišl’-L’viv 2002*, s. 22.

⁴ Chociaż Bizancjum nie znało szczególnie rozbudowanego kultu Bożej miłości, jednak w tekstach *Boskiej Liturgii* oraz innych nabożeństw Chrystusowi nadaje się dość często pokrewne epitety *ho Eleēmōn* („miłosierny”) oraz *ho Filánthrosos* („miłujący ludzi”). Ponadto wiadomo o istnieniu w Konstantynopolu kościoła poświęconego Chrystusowi Miłosiernemu, wchodzącego w skład żeńskiego monasteru zlokalizowanego niedaleko kościoła Mądrości Bożej. Oprócz tego w *Cargrodzie* funkcjonowały dwa klasztory Chrystusa Miłującego Ludzi: pierwszy, usytuowany w pobliżu Hagii Sophii w Blachernach (koniec XI wieku, fundacja Ireny Dukeny i Alekseja I Komnena), oraz drugi, zlokalizowany także w niedalekim sąsiedztwie kościoła Mądrości Bożej (erygowany i uposażony przez Irenę-Eulogię Chumnainę Paleologinę około 1312 roku). Część oddawana Chrystusowi Miłosiernemu znajduje potwierdzenie również w dziełach sztuki – wizerunkach Chrystusa Pantokratora opatrzonych inskrypcjami *ho Eleēmōn* (jaspisowa kamea z początku XI wieku w zbiorach Ermitażu, nr inw. Ω 353, oraz mozaikowa ikona z 1. ćwierci XII wieku przechowywana w Muzeum für Byzantinische Kunst w Berlinie). Terminy *ho Eleēmōn* oraz *ho Filánthrosos* figurują również w nowożytniej *Hermenei* Dionizjusza z Furny, w ustępie poświęconym epitetom Chrystusa umieszczanym na ikonach oraz innych dziełach sztuki (Mitr. A. Šeptic’kij, *Pro počitanná Najsvátišego Hristovogo Sercá*, red. o. T. Ānkiv ČSVV, L’viv 2004; A. Bank, *Neskol’ko vizantijskikh kamej iz sobraniá Gosudarstvennogo Ėrmitaža*, „Vizantijskij vremennik” 16, 1959, s. 207–213; *Kniga glagolemaá, Ksenos sirič’ strannik Zosimy diákona o ruskom puti do Carágrada i do Ierusalima, Hoženie i bytie gršnago inoka Zosimy diákona Sergieva monastyrá*, w: G. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth centuries*, Washington 1984, s. 183; R. Morris, *Monks and Laymen in Byzantium, 843–1118*, Cambridge 2002, s. 181; A.M. Talbot, *Building Activity in Constantinople under Andronikos II, The Role of Women Patrons in the Construction and Restoration of Monasteries*, w: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography, and Everyday Life. Contributors*, red. N. Necipoglu, Leiden 2001, s. 339–340; O. Demus, *Die byzantinischen Mosaikikonen*, t. 1: *Die großformatigen Ikonen*, Wien 1991; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli Objašnienie sztuki malarzkiej*, tłum. I. Kania, red. M. Smorağ-Rózycka, Kraków 2003, s. 285).

⁵ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. 14, Warszawa 1895, s. 818–819. Historia parafii rytu greckiego w Żółkwi sięga początku XVII wieku, zob. *Pisma Stanisława Żółkiewskiego kanclerza koronnego i hetmana z jego popiersiem*, wyd. A. Bielowski, Lwów 1861, s. 584–586.

Liturgiczny, który zajął się zbiórką funduszy na renowację świątyni⁶. Cerkiew wzniesiona w latach 1682–1690 z fundacji sukcesora dóbr rodu Sobieskich, króla Jana III, była orientowanym obiektem krzyżowo-kopułowym o sanktuarium zamkniętym wielobocznie z prothesis i diakonikonem, do którego przylegał jednoprzęsłowy naos oraz dwuczłonowy narteks⁷. W nawie czworoboczne filary wspierały ośmioboczny tambur nakryty kopułą z latarnią. Ze względu na świadomość wyjątkowej wartości siedemnastowiecznego obiektu, o czym świadczą słowa Jana Sas-Zubrzyckiego, który uznał cerkiew za „cenny pomnik architektury cerkiewnej na pierwiastkach bizantynizmu oparty”, Koło Konserwatorów Galicji wydało zgodę na rozbudowę, zastrzegając konieczność zachowania bryły starej świątyni⁸. Projekt modernizacji sporządził profesor Katedry Architektury i Form Architektonicznych Szkoły Politechnicznej w Lwowie Edgar Kováts (1849–1912)⁹. W święto Serca Jezusowego, 29 czerwca 1900 roku, położono kamień węgielny, prace budowlane zostały rozpoczęte w roku 1902, zakończono je cztery lata później¹⁰. Do siedemnastowiecznego naosu dodano wschodnie kwadratowe przęsło nakryte kopułą, do którego przylegają od północy i południa prostokątne kryłosa zasklepienie półkopułami, a od wschodu półkolista w rzucie absyda zamknięta konchą¹¹. Poza tym wzniesiono pastoforia przylegające do absydy, a między naosem i południowym kryłosem wybudowano owalną w rzucie kaplicę Opieki Matki Boskiej (ukr. *Pokrovi Presvâtoi Bogorodici*) sklepioną kopułą. Elewacje świątyni zostały scalone wspólnymi elementami podziałów pionowych i poziomych, z zachowaniem starego portalu południowych drzwi w przedostatnim przęsle naosu. W rezultacie nowy człon cerkwi nawiązywał do projektu kościoła św. Władysława w Budapeszcie Ödöna Lechnera oraz prac Ottona Wagnera, do pewnego stopnia czerpiąc

⁶ T. Szybisty, *Edgar Kováts (1849–1912), Próba monografii*, Kraków 2004, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marka Zgórnika, mps w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 60.

⁷ J. Sas-Zubrzycki, *Restauracja cerkwi OO. Bazylianów w Żółkwi*, „Architekt” 2, 1901, z. 6, s. 96.

⁸ Wskutek osiadania gruntów doszło do poważnych spękań starej cerkwi, którą z biegiem czasu wzmocniono. Niemniej jednak z uwagi na czynniki konstrukcyjne nie odtworzono kopuły, zastąpiwszy ją sklepieniem kolebkowym oraz przypominającą o niej wieżyczką-sygnaturką.

⁹ J. Sas-Zubrzycki, *Żółkiew (dokończenie)*, „Architekt” 1, 1900, z. 5, s. 97.

¹⁰ Ī. Gah, *Volú mav sil'nu – musiv oságnuti te, šo postaviv*, w: *Ūlián Bucmanúk, Stinopis žovkivs'koj cerkvi Hrista-Čolovikolúbčá*, L'viv 2006, s. 19; R. Grimalúk, *Nastinní rozpisi i vitraž kaplicy Presvâtoho sercá Hristovogo u Žol'kvi*, „Visnik Harkivs'koj deržavnoji akademii dizajnu i mistectv”, 2005, nr 1, s. 161; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2004, s. 284.

¹¹ Zob. M. Paulos, *Zametki ob architekture Afona*, w: *Dreverusskoe iskusstvo*, t. 16: *Balkany, Rus'*, red. A. Komeč, O. Ętingof, Sankt Petersburg 1995, s. 22–38. Tomasz Szybisty niefortunnie nazwał kryłosa wraz ze wschodnim przęsłem nawy transeptem, zaś Piotr Krasny określił je mianem aneksów (Szybisty 2004, jak przyp. 6, s. 60; Krasny 2004, jak przyp. 10, s. 284).

the 17th-century Church of the Nativity. Since 1682, the parish beside the church was run by monks invited by the Ruthenian bishop of Lviv, Józef Szumlański (1643–1708).⁵ Year 1896 saw the establishment of the Liturgical Society, which took upon itself the task of raising funds for the renovation of the temple.⁶ Built between 1682 and 1690 and funded by King John III Sobieski, the edifice was an oriented, cross-domed church with a polygonally enclosed sanctuary, a prothesis and a diaconicon with an adjacent single-bay naos and a two-part narthex.⁷ In the nave, quadrilateral pillars supported an octagonal tholobate covered by a dome with a lantern. Jan Sas-Zubrzycki's described the 17th-century structure as “a precious specimen of church architecture based on Byzantine elements”; bearing in mind its exceptional value, the Conservators' Circle of Galicia authorized its expansion, with the caveat that the silhouette of the old church should be preserved.⁸ The project was drawn up by Edgar Kováts (1849–1912), professor holding the Chair of Architecture and Architectural Forms at the Polytechnic School of Lviv.⁹ The cornerstone was finally laid on the 29th of June 1900, the Feast of the Sacred Heart of Jesus. Construction started in 1902 and lasted for four years.¹⁰ An eastern square dome-covered bay was added to the 17th-century naos; immediately adjacent to the north and south are rectangular kriloi enclosed with semi-domes, and from the east – a semicircular abside surmounted by a conch.¹¹ Pastophoria

⁵ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, ed. B. Chlebowski, vol. 14, Warszawa 1895, pp. 818–819. The origin of the Greek Catholic parish in Zhovkva dates back to the beginning of the 17th century, cf. *Pisma Stanisława Zhovkvaskiego kanclerza koronnego i hetmana z jego popiersiem*, A. Bielowski, Lwów 1861, pp. 584–586.

⁶ T. Szybisty, *Edgar Kováts (1849–1912), Próba monografii*, Kraków 2004, MA thesis written under the supervision of dr. hab. Marek Zgórnika at the Institute of Art History at the Jagiellonian University in Cracow, p. 60.

⁷ J. Sas-Zubrzycki, *Restauracja cerkwi OO. Bazylianów w Żółkwi*, „Architekt” 2, 1901, no. 6, col. 96.

⁸ Over time, serious cracks appeared in the old church as a result of land subsidence. The building was subsequently reinforced. For structural reasons, however, the dome could not be reconstructed; it was replaced with a barrel vault and a turret.

⁹ J. Sas-Zubrzycki, *Żółkiew (ending)*, „Architekt” 1, 1900, no. 5, col. 97.

¹⁰ Ī. Gah, *Volú mav sil'nu – musiv oságnuti te, šo postaviv*, w: *Ūlián Bucmanúk, Stinopis žovkivs'koj cerkvi Hrista-Čolovikolúbčá*, L'viv 2006, p. 19; R. Grimalúk, *Nastinní rozpisi i vitraž kaplicy Presvâtoho sercá Hristovogo u Žol'kvi*, „Visnik Harkivs'koj deržavnoji akademii dizajnu i mistectv”, 2005, no. 1, p. 161; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2004, p. 284.

¹¹ Cf. M. Paulos, *Zametki ob architekture Afona*, w: *Dreverusskoe iskusstvo*, vol. 16, *Balkany, Rus'*, eds. A. Komeč, O. Ętingof, St Petersburg 1995, pp. 22–38. Tomasz Szybisty mistakenly referred to the kriloi and the eastern bay of the nave

were also built adjoining the apse, as well as an oval dome-covered chapel of the Protection of the Mother of God (in Ukrainian: *Pokrovi Presvâtoï Bogorodici*), situated between the naos and the southern krilos. The elevations were connected by shared elements of vertical and horizontal divisions; the old portal of the southern door in the penultimate bay of the naos was preserved. In consequence, the new section of the church came to resemble the layout of Ödön Lechner's Church of St Ladislaus in Budapest and the works of Otto Wagner, drawing, to a certain extent, from the Baroque tradition.¹² As part of the modernization of the church in Zhovkva, Kováts also designed several elements of the interior: a side altar dedicated to St Parthenius, several wall-paintings, a four-row iconostasis, and a pulpit.¹³ It was probably due to the artist's death in 1912 that only the low-relief door to the chapel of the Protection of the Mother of God was ever successfully completed.¹⁴

The murals were commissioned to a young Ukrainian artist, Julian Bucmaniuk (1885–1967), at that time still a student at the Academy of Fine Arts in Cracow. In 1910–1911, Bucmaniuk painted the murals in the chapel of the Protection of the Mother of God and designed an accompanying stained-glass window; commissioned from the Cracow stained-glass atelier of S. G. Żeleński, the window was put in place in 1913.¹⁵ Such was the esteem for Bucmaniuk's



1. Julian Bucmaniuk, *Chrystus z gorejącym sercem w scenie Wniebowstąpienia Pańskiego*, 1932–1939, bazylińska cerkiew Chrystusa Miłującego Ludzi, Żółkiew, za: *Ūliân Bucmanûk, Stinopis žovkivus'koï cerkvi Hrista-Čolovikolûbcâ*, L'viv 2006, s. 71

1. Julian Bucmaniuk, *Christ with a Flaming Heart in the scene of The Ascension of Our Lord*, 1932–1939, the Basilian Greek Catholic Church of Christ Lover of Mankind, Zhovkva, photo after: *Ūliân Bucmanûk, Stinopis žovkivus'koï cerkvi Hrista-Čolovikolûbcâ*, L'viv 2006, p. 71

as the “transept”; Piotr Krasny called them “annexes” (Szybisty 2004 (fn. 6), p. 60; Krasny 2004 (fn. 10), p. 284).

¹² Krasny 2004 (fn. 10), p. 284; T. Szybisty, *Wokół baroku, Kilka uwag o działalności Edgara Kovátsa (1849–1912) na polu architektury*, in: *Barok i barokizacja, Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3–4 XII 2004*, eds. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, p. 318. In the light of research on the stylistic form of the Zhovkva church, it is reasonable to reject Jerzy T. Petrus's isolated and mistaken view that the structure was built “in the style of Moscow churches” (J.T. Petrus, *Zhovkva i jej kolegiata*, Warszawa 1997, p. 28).

¹³ „Architekt” 2, 1901, vol. 5, fig. II; vol. 6, fig. III, cols. 91–92; Gah 2006 (fn. 10), p. 19; Szybisty 2004 (fn. 6), p. 62.

¹⁴ Szybisty 2004 (fn. 6), fig. 76.

¹⁵ Grimalúk 2005 (fn. 10), p. 161. Julian Bucmaniuk (Ukrainian: *Ūliân Bucmanûk*) studied at the Academy of Fine Arts in Cracow under Teodor Axenowicz (1908–1912, 1913–1914) and Leon Wyczółkowski (1912–1913), before, in 1923, he went on to continue his education at the Academy of Fine Arts in Prague with Wojciesz Hynais (1923–1925), Jakub Obrowski (1925–1926) and Max Schwabinski (1926–1927). He held the scholarship of metropolitan Andrzej Szeptycki. Bucmaniuk died on 30 December 1967 in Edmonton and was buried at the Ukrainian Cemetery of St Michael. His greatest monumental paintings include the murals at the Monastery of the Nativity in Zhovkva (1910–1911, 1932–1939), and those painted between 1951 and 1956 with his wife Iryna and son Bohdan in the cathedral church of Edmonton (*Ūliân Bucmanûk, Mij žittépis*, in: *Ūliân Bucmanûk, Monografična studiâ*, ed. M. Hom'ák, Ed-

z tradycji barokowej¹². W ramach modernizacji żółkiewskiej cerkwi Kováts zaprojektował również elementy wystroju wnętrza: ołtarz boczny św. męczennika Parteniusza, malowidła ścienne, czterorzędowy ikonostas oraz ambonę¹³. Zapewne z powodu śmierci artysty (1912) udało się wykonać jedynie płaskorzeźbione drzwi do kaplicy Opieki Matki Boskiej¹⁴.

Prace malarskie bazylianie powierzyli młodemu artyście ukraińskiemu Julianowi Bucmaniukowi (1885–1967), który w latach 1910–1911 – będąc studentem

¹² Krasny 2004, jak przyp. 10, s. 284; T. Szybisty, *Wokół baroku. Kilka uwag o działalności Edgara Kovátsa (1849–1912) na polu architektury*, w: *Barok i barokizacja, Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 318. W kontekście badań nad formą stylową żółkiewskiej świątyni zdecydowanie odosobniona i niesłuszna jest opinia Jerzego T. Petrusa, który stwierdził, iż obiekt powstał w „stylu cerkwi moskiewskich” (J.T. Petrus, *Zółkiew i jej kolegiata*, Warszawa 1997, s. 28).

¹³ „Architekt” 2, 1901, z. 5, tabl. II; z. 6, tabl. III, szp. 91–92; Gah 2006, jak przyp. 10, s. 19; Szybisty 2004, jak przyp. 6, s. 62.

¹⁴ Szybisty 2004, jak przyp. 6, il. 76.



2. Julian Bucmaniuk, *Wniebowstąpienie Pańskie* (widok fragmentu sceny z empery północnego kryłosu), 1932–1939, bazylikańska cerkiew Chrystusa Miłującego Ludzi, Żółkiew, fot. M.I. Orzechowski

2. Julian Bucmaniuk, *The Ascension of Our Lord* (view from the gallery of the northern krilos), 1932–1939, the Basilian Greek Catholic Church of Christ Lover of Mankind, Zhovkva, photo by M.I. Orzechowski

Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – wykonał malowidła w kaplicy Opieki Matki Boskiej oraz zaprojektował do niej witraż, który zamówiono w krakowskiej pracowni witraży S. G. Żeleński i zainstalowano w roku 1913¹⁵. Z uwagi na wielkie uznanie, jakim cieszyły się prace malarza w kaplicy mariackiej, ówczesny ihumen o. Witalij (Wołodomyr) Hradiuk zlecił Bucmaniukowi wykonanie pozostałych malowideł w cerkwi. Jednak z powodów finansowych (bazylianie wykorzystali większość zgromadzonych funduszy na modernizację

work in the Marian chapel that Vitali (Volodymyr) Hradiuk, the hegumen, invited the artist to create other paintings for the church as well. For financial reasons, however, (the Basilians had used up most of their funds to modernize the monastic printing house), and because of the outbreak of the First World War and the hegumen's exile, the idea was temporarily put on the back burner. It was only picked up again in 1931;¹⁶ Bucmaniuk finally completed his project between 1932 and 1939.¹⁷ Murals were painted inside the church,

¹⁵ Grimaluk 2005, jak przyp. 10, s. 161. Julian Bucmaniuk (ukr. *Ūliân Bucmanîuk*) odbył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w klasie Teodora Axentowicza (1908–1912, 1913–1914) oraz Leona Wyczółkowskiego (1912–1913). Naukę kontynuował od 1923 roku w praskiej Akademii Sztuk Pięknych u Wojciecha Hynaisa (1923–1925), Jakuba Obrowskiego (1925–1926) oraz Maxa Szwabinskiego (1926–1927). Przez pewien czas był stypendystą metropolity Andrzeja Szeptyckiego. Zmarł 30 XII 1967 roku w Edmonton, gdzie został pochowany na ukraińskim cmentarzu św. Michała. Do jego najwybitniejszych prac w dziedzinie malarstwa monumentalnego należą malowidła w zespole sakralnym monasteru Bożego Narodzenia w Żółkwi (1910–1911, 1932–1939) oraz wykonane w latach 1951–1956 wspólnie z małżonką Iryną i synem Bohdanem w cerkwi katedralnej w Edmonton (*Ūliân Bucmanîuk, Mij žittîpîs*, w: *Ūliân Bucmanîuk, Monografična studiâ*, red. M. Hom'ak, Edmonton 1982, s. 14 i 21; Gah 2006, jak przyp. 10, s. 11 i 14).

monton 1982, pp. 14 and 21; Gah 2006 (fn. 10, pp. 11 and 14).

¹⁶ See D. Černiënko, *Galičijs'ki greko-katolic'ki (unians'ki) svâšeniki v Kazani pid čas Peršoï svitovoi vjny (za materialami Nacional'nogo arhivu Respubliki Tatarstan)*, <http://ukrainistika.ru/st/72-denis-cherniyenko-galicijski-greko-katolicki-unianski-svyashheniki-v-kazani-.html> [accessed: 12 June 2010].

¹⁷ The dating of the murals was first discussed by Mychajlo Chomiak in his biography of Bucmaniuk; he dated the paintings in the Chapel of the Protection of the Mother of God to 1910–1911. On the other hand, the paintwork in the church, he claims, was completed in two phases: in 1932–1937 and in 1939. It seems that when he compiled Bucmaniuk's biography based on the artist's personal notes, documents, correspondence,

as well as in the room above the northern pastophorium, which functioned as a chapel.¹⁸ The painter's wife, Iryna, recalls that he was assisted by Brother Narkys, who sat as a model and helped as a carpenter with the scaffolding. Brother Kurman laid the gilding, while others worked to dilute paint and spread it over large surfaces.¹⁹

In 1938, Bucmaniuk's work was temporarily halted by unwarranted accusations from members of the Polish community; some reproached the artist with using the face of a Ukrainian nationalist to depict "a Greek Catholic saint".²⁰ The objections were resolved by "a Warsaw connoisseur from the conservator's office", who issued a positive assessment of the murals underway in the church and thus made it possible to continue the work.²¹ How widespread the groundless charge of nationalism was even as late as 1939 is evidenced by Mychajlo Chomiak's account of the criticism levelled by Father Antoni Miodoński, chastising the artist for his decision to depict St Peter the Apostle in an embroidered shirt (which, in reality, turned out not to be traditional Ukrainian dress, but a chiton and a himation).

When Bucmaniuk created the six casements of the *Apotheosis of the Basilians* on the vault of the naos in 1938, the scenes in the apse had already been completed, as well as those in the

and the testimony of his wife, Iryna, the author overlooked data furnished by the Basilian calendar for 1939, which clearly suggest that works were carried out, intermittently, also throughout year 1938; cf. *Ūliân Bucmanûk...* 1982 (fn. 15), pp. 15 and 21; *Kalendarec' Presvâtogo Īsusovogo Sercâ na 1939 rik*, Żovkva 1938, pp. 54 and 56.

¹⁸ The pre-war furnishing of the pastophorium has not survived to our day to confirm that the annex indeed housed a chapel; however, the oldest residents of the monastery report that services were held there before the war. This fact comes from personal communication with hegumen Veniamin (Voldymyr) Chernega.

¹⁹ *Katalog tvoriv Ūliâna Bucmanûka*, in: *Ūliân Bucmanûk...* 1982 (fn. 15), p. 56.

²⁰ *Prowokacja czy kanonizacja*, "Dziennik Polski" 3, 1938, no. 9, p. 15; *Bojowiec O.U.N., który zabił policjanta, „świętym” w cerkwi w Żółkwi*, "Ilustrowany Kurier Codzienny" 29, 1938, no. 11, p. 6. In response to the charges, Bucmaniuk published an announcement entitled *Vidguk napasti na oo. Vasiliân i malarâ ihn'oi cerkvi* in the Ukrainian newspaper "Dilo", in which he revealed the story behind the murals. To arrive at the images of the saints, he had resorted to sketched portraits of contemporary figures, aiming at an iconographic type known "in many paintings from Leonardo da Vinci on the one hand, to the paintings of our century on the other". Bucmaniuk admitted that at the beginning of 1933, before his model (a Ukrainian nationalist) was arrested, he did indeed sketch an oil portrait of him. Later on, however, he created a study of a Basilian monk, brother Szkoła and soon came to see it as more appropriate; it is thus the latter that served as the model for St John the Evangelist (Ū. Bucmanûk, *Vidguk napasti na oo. Vasiliân i malarâ ihn'oi cerkvi*, "Dilo" 59, 1938, no. 20, p. 7).

²¹ M. Hom'ák, *Kolis' i teper*, in: *Ūliân Bucmanûk...* 1982 (fn. 15), pp. 46–47.

przyklasztornej drukarni) i ze względu na wybuch pierwszej wojny światowej oraz zesłanie ihumena realizacja pomysłu odsuwała się w czasie. Powrócono do niego dopiero w roku 1931¹⁶, a w latach 1932–1939 Bucmaniuk zrealizował swój projekt¹⁷. Wykonał wówczas malowidła wnętrza cerkwi i w pomieszczeniu nad północnym pastoforium, zapewne pełniącym funkcję kaplicy¹⁸. Jak wspomina żona malarza, Iryna, artyście służył pomocą brat Narkys, pozując jako model oraz pracując jako stolarz przy rusztowaniach. Brat Kurman wykonywał zaś złocenia na dużych powierzchniach, a inni pomocnicy rozrabiali farby i nakładali je na wielkie płaszczyzny¹⁹.

W roku 1938 prace Bucmaniuka zostały na pewien czas wstrzymane z uwagi na niesłuszne oskarżenia wysunięte przez przedstawicieli środowiska polskiego, którzy zarzucili artyście wykorzystanie fizjonomii ukraińskiego nacjonalisty w wizerunku „grecko-katolickiego świętego”²⁰. Obiekcjom położył kres „warszawski znawca z urzędu konserwatorskiego”, pozytywnie oceniając powstający zespół malowideł, co umożliwiło kontynuację prac²¹. O tym, jak żywa była

¹⁶ Zob. D. Černiënko, *Galicij's'ki greko-katolic'ki (uniant's'ki) svâseniki v Kazani pid čas Peršoï svitovoi vijnï (za materialami Nacional'nogo arhivu Respubliki Tatarstan)*, <http://ukrainistika.ru/st/72-denis-cherniyenko-galicijski-greko-katolicki-uniant'ski-svyashheniki-v-kazani.html> (dostęp: 12 VI 2010).

¹⁷ Po raz pierwszy zagadnienie czasu powstania malowideł poruszył Mychajlo Chomjak w zyciorysie Bucmaniuka, datując prace w kaplicy Opieki Matki Boskiej na lata 1910–1911. Wystrój malarski cerkwi – jego zdaniem – powstał w dwóch fazach, w latach 1932–1937 oraz w 1939 roku. Przygotowując biografię Bucmaniuka na podstawie notatek artysty, dokumentów, korespondencji, jak i informacji udzielonych przez żonę malarza Irynę, z pewnością nie uwzględnił danych zawartych w bazylikańskim kalendarzu na rok 1939, z których jednoznacznie wynika, iż prace były prowadzone, choć z wymuszoną przerwą – również w roku 1938; por. *Ūliân Bucmanûk...* 1982, jak przyp. 15, s. 15 i 21; *Kalendarec' Presvâtogo Īsusovogo Sercâ na 1939 rik*, Żovkva 1938, s. 54 i 56.

¹⁸ Nie zachowało się przedwojenne wyposażenie pomieszczenia, które potwierdzałoby istnienie w tym aneksie kaplicy jednak zgodnie z przekazami najstarszych rezydentów monasteru przed wojną sprawowano tu nabożeństwa. Za tę informację dziękuję o. ihumenowi Wenjaminowi (Wołodymyrowi) Czernedze.

¹⁹ *Katalog tvoriv Ūliâna Bucmanûka*, w: *Ūliân Bucmanûk...* 1982, jak przyp. 15, s. 56.

²⁰ *Prowokacja czy kanonizacja*, "Dziennik Polski" 3, 1938, nr 9, s. 15; *Bojowiec O.U.N., który zabił policjanta, „świętym” w cerkwi w Żółkwi*, "Ilustrowany Kurier Codzienny" 29, 1938, nr 11, s. 6. W odpowiedzi na zarzuty Bucmaniuk opublikował na łamach ukraińskiej gazety „Dilo” komunikat *Vidguk napasti na oo. Vasiliân i malarâ ihn'oi cerkvi*, w którym objaśnił metodę prac malarskich. Do sporządzania wizerunków świętych wykorzystywał szkice portretów ówczesnie żyjących postaci, by stworzyć typ ikonograficzny znany „w wielu obrazach od Leonarda da Vinci począwszy, a na obrazach naszego stulecia skończywszy”. Poza tym zaznaczył, iż na początku 1933 roku, w okresie poprzedzającym aresztowanie modela (nacjonalisty), zrealizował wprawdzie ukazujący go szkic olejny, jednak następnie wykonał malarskie studium bazylianina, brata Szkoły, z czasem uznając je za właściwsze i z niego w znacznej mierze korzystał przy komponowaniu fizjonomii św. Jana Ewangelisty (Ū. Bucmanûk, *Vidguk napasti na oo. Vasiliân i malarâ ihn'oi cerkvi*, "Dilo" 59, 1938, nr 20, s. 7).

²¹ M. Hom'ák, *Kolis' i teper*, w: *Ūliân Bucmanûk...* 1982, jak przyp. 15, s. 46–47.



3. Julian Bucmaniuk, *Wniebowstąpienie Pańskie* (fragment), 1932–1939, bazylikańska cerkiew Chrystusa Miłującego Ludzi, Żółkiew, za: *Ūliân Bucmanûk...* 2006, s. 70

3. Julian Bucmaniuk, *The Ascension of Our Lord* (fragment), 1932–1939, the Basilian Greek Catholic Church of Christ Lover of Mankind, Zhovkva, photo after: *Ūliân Bucmanûk...* 2006, p. 70

jeszcze w roku 1939 ta bezpodstawna opinia o nacjonalistycznym charakterze malowideł, świadczy relacja Mychajła Chomiaka o negatywnych wypowiedziach ks. podpułkownika Antoniego Miodońskiego na temat przedstawienia apostoła Piotra w wyszywanej koszuli (w rzeczywistości ukazanego w chitonie i himationie, nie zaś w stroju ludowym).

Gdy w 1938 roku Bucmaniuk wykonał sześć kwater *Apoteozy bazylianów* na sklepieniu naosu, ukończone już były sceny w absydzie, wschodnim przęśle naosu oraz kryłosach²². Malowidła na ścianach nawy powstały wiosną kolejnego roku. Wybuch wojny uniemożliwił kontynuację prac w zachodniej części cerkwi (siedemnastowiecznym narteksie), a Bucmaniuk wyjechał z Żółkwi, by ostatecznie osiąść w kanadyjskim Edmonton²³. Dopiero w latach 60.

²² *Kalëndarec'...* 1938, jak przyp. 17, s. 56.

²³ W latach 1941–1944 Bucmaniuk pracował w Krakowie jako redaktor Ukraińskiego Wydawnictwa (ukr. *Ukrains'ke vidavnic'vo*), następnie przeniósł się wraz z rodziną do Wiednia, a później do Mo-

eastern bay of the naos and in the kriloi.²² The murals in the nave were added in the spring of the following year. The outbreak of the war halted works underway in the western section of the church (the 17th-century narthex) and Bucmaniuk left Zhovkva to settle in the Canadian city of Edmonton.²³ It was not until the 1960s that Volodymyr Jarema (1915–2000) and Stanysław Serwetnyk (born in 1928) finished the paintwork in the remaining bays of the naos.²⁴

Painted using the distemper technique, the murals cover the entire surface of the walls and the vaulting. The images, encircled with simple stripes or broad bordures, were inscribed into the interior in accordance with the sections determined by the structure of the building. The iconography of the murals, in turn, drew on the Byzantine model developed in the 9th and the 10th centuries, with its typical three motifs; the theophanic-doxological and prophetic motifs are evident in the area of the dome, sanctuary, and the eastern bay of the naos, while the evangelical-apocryphal motifs dominate in the kriloi (dodecaorton) and the naos.²⁵ These are supplemented by two additional themes: the hagiographical theme represented by an enormous image of *The Apotheosis of the Basilians* (the vault of the former naos), as well as by two categories of saints, bishops and martyrs (the pilasters of the nave), and the historical theme, found in the kriloi and the adjacent pilasters (figures and events from the annals of the Constantinopolitan and Ruthenian Church, as well as recent Ukrainian history).²⁶ New elements (apart from the updated histori-

²² *Kalëndarec'...* 1938 (fn. 17), p. 56.

²³ In 1941–1944, Bucmaniuk worked in Cracow as an editor for the Ukrainian Publishing House (*Ukrains'ke vidavnic'vo*); he then moved with his family to Vienna, and later to Munich. Invited by the Apostolic Eparchy of Western Canada, Bishop Nil Sawaryn, he finally settled in Edmonton in June 1950, where he was very active in educating the local Ukrainian diaspora (Gah 2006 (fn. 10), pp. 15–16).

²⁴ *Ibidem*, p. 24.

²⁵ V. Lazarev, *Istoriâ vizantijskoj živopisi*, vol. 2, Moskva 1947, pp. 75–76; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970; A. Rózycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, pp. 18–19; eadem, *Bizantyjskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, in: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyjsko-słowiańskie*, eds. ks. A. Kubiś, ks. M. Rusecki, Lublin 1994, pp. 54–57.

²⁶ The most notable among the representations of the saint monks of the Ruthenian Church is that on the western pillar in the northern side of the dome – the full-figure image of St Job of Pochaiv – Ivan Zelazo (*Ivan Zalizo*, c. 1550–1651), the hegumen of the Pochaiv monastery (1604–1651), apologist for the Orthodox Church and opponent of the Union of Brest; cf. U. A. Pawluczuk, *Życie monastyczne w II Rzeczypospolitej*, Białystok 2007, p. 43.



4. O. Lucas (Fridolin) Steiner z zespołem, *Projekt sceny Triumfu Najświętszego Serca Jezusowego w kaplicy boromeuszek w Teplicach*, 1890, Archiwum w Beuron, reprodukcja udostępniona dzięki uprzejmości Josefy Kovářovej, sekretarza stowarzyszenia „Pro arte beuronensis” (Tepilce)

4. Father Lucas (Fridolin) Steiner et al., *Project of the Triumph of the Sacred Heart of Jesus in the chapel of the Sisters of Mercy of St Borromeo in Teplice*, 1890, Archive in Beuron, photo courtesy of J. Kovářova, secretary of the Pro Arte Beuronensis society (Tepilce)

cal scenes) include, as mentioned before, the representations of the *Sacred Heart of Jesus*, which indicates that the Eastern iconography closely followed the development of theological thought and, in particular, the devotional needs of the lower classes.²⁷

The murals in the Zhovkva church have yet to be the subject of in-depth analysis. The most important publications on the subject thus far include several articles in a monograph devoted to Julian Bucmaniuk, entitled *Ūliân Bucmanûk, Monografična studiâ* (Edmonton 1982) and edited by M. Chomiak, as well as writings by Iryna Hach (history of the murals and an attempt at their iconographic description) and Oleh Sydor (selected iconographic analyses), published in an album entitled *Ūliân Bucmanûk, Stînopsis žovkivs'koï cerkvi Hrista-Čolovikolûbcâ* (Lviv 2006), along with a number of high-quality reproductions. Among the texts written by Bucmaniuk's contemporaries, particular attention should be drawn to *Malûvannâ*

XX wieku o. Wołodymyr Jarema (1915–2000) oraz Stanisław Serwetnyk (ur. 1928) dokończyli prace malarskie w świątyni, w pozostałych przęsłach naosu²⁴. Malowidła cerkwi, wykonane w technice temperowej, pokrywają całą powierzchnię ścian i sklepień. Przedstawienia, obwiedzione prostymi pasami lub szerokimi bordiurami, wpisane zostały we wnętrze świątyni według zasady dostosowywania ich do pól wyznaczonych strukturą budowli. Program ikonograficzny malowideł został skonstruowany w oparciu o schemat bizantyński wypracowany w ciągu IX i X stulecia, z zachowaniem jego trzonu składającego się z trzech wątków: teofaniczno-doksologicznego i profetycznego w strefie kopułowej, sanktuarium oraz we wschodnim przęśle naosu oraz ewangeliczno-apokryficznego w kryłosach (dodekaorton) i naosie²⁵. Program uzupełniają rozbudowane dwa kolejne wątki: hagiograficzny z wielką kompozycją

nachium. W czerwcu 1950 roku na zaproszenie apostolskiego egzarchy Kanady zachodniej, władcyki Nila Sawaryna, wyjechał do Edmonton, gdzie prowadził bardzo aktywną działalność dydaktyczną wśród ukraińskiej diaspory (Gah 2006, jak przyp. 10, s. 15–16).

²⁴ Ibidem, s. 24.

²⁵ V. Lazarev, *Istoriâ vizantijskoj živopisi*, t. 2, Moskwa 1947, s. 75–76; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 18–19; eadem, *Bizantyńskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary, Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie*, red. ks. A. Kubiś, ks. M. Rusecki, Lublin 1994, s. 54–57.

²⁷ Representations of the *Sacred Heart of Jesus* in the church in Zhovkva and the history behind the worship of *Cordis Jesu* in the Uniate Church are discussed in an article entitled *Ikonoğrafia tematu „Najświętszego Serca Jezusowego” w pobożności bazylikańskiej i studyckiej (do likwidacji Cerkwi greckokatolickiej po II wojnie światowej)*, to be published in a volume of proceedings from the conference *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, Kraków 18–19 November 2010 (forthcoming).

Apoteozy bazylianów (sklepienie dawnego naosu) oraz dwiema kategoriami świętych – biskupów i męczenników (pilastry nawy); historyczny, ulokowany w kryłach oraz na przylegających do nich pilastrach (postaci i wydarzenia z dziejów Cerkwi konstantynopolińskiej, ruskiej, a także z najnowszej historii ukraińskiej)²⁶. Do pierwiastków nowych – pomijając aktualizacje w scenach historycznych – należą zaś, jak już wspomniano, przedstawienia *Najświętszego Serca Jezusowego*, co wskazuje na wyraźne podążanie ikonografii cerkiewnej za rozwojem myśli teologicznej, a zwłaszcza potrzeb dewocji warstw niższych²⁷.

Malowidła w żółkiewskiej cerkwi nie były jak dotąd przedmiotem dogłębnych analiz. Do najważniejszych publikacji poświęconych temu zespołowi należą artykuły w monografii artysty *Ūliân Bucmanúk, Monografična studiâ* (Edmonton 1982) pod redakcją M. Chomiaka oraz teksty Iryny Hach (dzieje malowideł, próba opisu ikonograficznego) i Ołeha Sydora (wybrane rozpoznania ikonograficzne), zamieszczone w albumie *Ūliân Bucmanúk, Stinopis žovkivs'koï cerkvi Hrista-Čolovikolúbca* (L'viv 2006) odznaczającym się licznymi wysokiej jakości reprodukcjami. Wśród tekstów z epoki dotyczących prac Bucmaniu-ka w Żółkwi na szczególną uwagę zasługuje niedługi artykuł *Malúvannâ cerkvi v Žovkvi* opublikowany w kalendarzu bazylikańskim na rok 1939. Anonimowy autor przedstawił tu zwięzły i miejscami poetycki opis programu ikonograficznego malowideł, rozpoczynając od ściany absydy: „I tak, gdy wchodzimy do świątyni, od razu na progu wpada nam w oczy duży, okrągły obraz Serca Jezusowego, usytuowany wysoko nad ołtarzem głównym. Z przeбитych rąk i nóg spływa ciche, delikatne światło, a z Bożych ust niby to płyną słodkie słowa: *Przyjdźcie do mnie wszyscy...* Dwa promienne anioły adorują Boże Serce. Malowidło to, choć i nie największe w tej świątyni, jest jednak najważniejsze. Stanowi centrum wszystkich malowideł. Gdyż Żółkiew, a w niej monaster i wydawnictwo OSBM (*Ordo Sancti Basilii Magni*) – to największe ognisko poznania, miłości i kultu Serca Jezusowego w naszych stronach”²⁸. Autor opisu słusznie stwierdził, iż absydialny

cerkwi v Žovkvi, a concise article published in the Basilian calendar for 1939. Its anonymous author provides a succinct and often poetic description of the iconography of the murals, beginning with the walls of the abside: “As we enter the church, our eyes are immediately drawn to the large, round image of the Sacred Heart of Jesus, placed high above the main altar. Quiet, gentle light emanates from the pierced hands and feet of our Saviour, while his divine lips seem to utter, sweetly, the words *Come ye all to me...* Two radiant angels pray in adoration of the Divine Heart. Though not the largest in the church, the mural is by far the most important, the focal point of all the others. With its monastery and the OSBM publishing house (*Ordo Sancti Basilii Magni*), Zhovkva ranks as the greatest centre of knowledge, love, and worship of the Sacred Heart of Jesus in our precincts”²⁸. The author of this description rightly points to the fact that the absidal image of Christ the Pantocrator addresses the titular theme of the Church of the Sacred Heart of Jesus (today known as Christ Lover of Mankind), expressed by the image of *Cordis Jesu* [Fig. 1]. It seems to have escaped his notice, however, that, along with other surrounding elements, it forms part of the scene of *The Ascension of Our Lord* [Figs. 2–3], which also encompasses the doxological inscription located on the opposite, eastern wall of the arch in the arcade which separates the eastern bay of the naos from the nave of the old church.²⁹

The scene on the wall of the abside is divided by two window openings; the space in between is filled with the representation of the Pantocrator,

²⁸ „I tak, koli vviyti do hramu, zaraz na porozi vpadæ nam v oči velikij, okruglij obraz Hristovogo Serca, visoko na golovnim prestolom. Z porbitih ruk i nóg splivaæ tihe, nižne svitlo, a z Božih ust gejni plili solodki slova: «Prijdít' vsi do mene...» Dva prominni angeli v dolí adorúit' Bože Serce. Malúnok cej, hoč i ne najbil'sij v cím hrami, ta najvažlivijšij. Ce oseredok vsih malúnkiv. Bo Žovkva, a v nij monastir ta Vidavnicstvo ČSVV – to najbil'se vogniše piznannâ, lúbovi j počitannâ Isusovogo Serca v našim kraú”. (*Malúvannâ cerkvi v Žovkvi*, in: Kaléndarec'... 1938 (fn. 17), pp. 48 and 50). I. Hach likewise focused her attention on the image of the flaming heart, mistakenly following O. Sydor in his claim that the choice of themes for the abside was connected to the iconographic programme of the iconostasis (the row of prophets and apostles with *Deesis*); cf. Gah 2006 (fn. 10), p. 24 and Sydor, [commentaries under the reproductions], in: *Ūliân Bucmanúk...* 2006 (fn. 10), p. 69.

²⁹ The inscription will be discussed in detail below. The murals in the kriloi were similarly supplemented with quotations. On the northern side, in the bordure on the wall of the buttressing arch of the northern arcade of the eastern naos adjoining the southern semi-dome, opposite the image of the *Union of Brest*, an apostrophe opening the first kontakion of the *Akathist to St Josaphat Priest and Martyr* (Kuncewicz). A bordure on the southern side, opposite *The Protection of the Mother of God* on the northern wall of the buttressing arch of the southern arcade of the eastern bay of the nave, contains a narrative Marian hymn *Pod" tvoú mil[os]t'* (Latin: *Sub tuum praesidium*).

²⁶ W kategorii świętych mnichów Cerkwi ruskiej na szczególną uwagę zasługuje, umiejscowione na zachodnim filarze kopuły po stronie północnej, całofigurowe przedstawienie św. Hioba Pocajowskiego – Iwana Żelazo (ukr. *Ivan Zalizo*, ok. 1550–1651), ihumena monasteru w Pocajowie (1604–1651), apologety prawosławia oraz przeciwnika unii brzeskiej; zob. U.A. Pawluczuk, *Życie monastyczne w II Rzeczypospolitej*, Białystok 2007, s. 43.

²⁷ O przedstawieniach tematu *Najświętszego Serca Jezusowego* w cerkwi żółkiewskiej oraz o historii kultu *Cordis Jesu* w Cerkwi unickiej piszę w artykule *Ikonografia tematu „Najświętszego Serca Jezusowego” w pobożności bazylikańskiej i studyckiej (do likwidacji Cerkwi greckokatolickiej po II wojnie światowej)*, który ukaże się w materiałach z konferencji naukowej *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, Kraków 18–19 listopada 2010 (w druku).

²⁸ „I tak, koli vviyti do hramu, zaraz na porozi vpadæ nam v oči velikij, okruglij obraz Hristovogo Serca, visoko na golovnim pre-



enthroned, in a multi-shaped mandorla (clypeus) supported by two angels, and with a golden cross underneath. Beside the windows, against a floral background, the silhouettes of the twelve apostles can be discerned, each with his name inscribed in the nimbus, while the uppermost section of the mural depicts six cherubim. Christ the Pantocrator sits on a multi-coloured throne with an elongated cushion, his feet resting on a low, cuboid footstool with a silver star. His right hand is raised in benediction (*benedictio graeca*); the other points to a heart painted on his bosom. Christ's head is surrounded by a golden cruciform nimbus with three letters, *ó ω v*, written in vermillion. The Pantocrator is clad in a white chiton, with a vermillion himation hanging over his left shoulder, and he wears vermillion sandals. The light vermillion heart, shaped somewhat like the heart in a deck of cards, is surmounted by a flame and surrounded by golden rays. The heart is pierced by two interwoven lines, resembling the crown of thorns.

The iconographic repertoire of the *Sacred Heart of Jesus* is largely limited to representational depictions of *Christus Cardiophorus* (Pompeo Batoni, *Il Sacro Cuore di Gesù*, 1767, the Chapel of the Sacred Heart of Jesus at the Church of the Gesù, Rome), or Christ depicted with a heart on his bosom, and its variants in the scenes of apostolic vision, hardly furnishes parallels for

wizerunek Chrystusa Pantokratora zawiera treści tytułowe cerkwi Najświętszego Serca Jezusowego (obecnie Chrystusa Miłującego Ludzi) wyrażone przez przedstawienie *Cordis Jesu* [il. 1]. Nie dostrzegł jednak, że wraz z otaczającymi je elementami wchodzi ono w skład sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego* [il. 2–3], do której przynależy przeciwnie inskrypcja o charakterze doksolologicznym, widniejąca na wschodniej ścianie łuku arkady oddzielającej wschodnie przęsło naosu od nawy starej świątyni²⁹.

Scenę ułożoną na ścianie absydy dzielą dwa otwory okienne – pomiędzy nimi ukazany został tro-

stolom. Z porbitih ruk ì niğ splivaè tihe, nižne svìto, a z Božih ust gejbì plili solodkà slova: «Prijdìt' vsì do mene...» Dva promìnnì angeli v dolì adoruùt' Bože Serce. Malùnok cej, hoè i ne najbil'šij v cím hramì, ta najvažlìvijšij. Ce oseredok vsih malùnkiv. Bo Žovkva, a v nij monastir ta Vidavnicstvo ČSVV – to najbil'še vogniše pižnannà, lùbovi j počitannà Īsusovogo Sercà v našim kratù? (Malùvannà cerkvi v Žovkvi, w: Kalèndarec'...1938, jak pryzp. 17, s. 48 i 50). I. Hach również skupiła swà uwagè na wizerunku Chrystusa z gorejącym sercem, niesłusznie stwierdzając, jak i O. Sidor, iż dobór tematów malowideł w absydzie wynikał z przeniesienia na ściany programu ikonograficznego ikonostasów (rzędu prorockiego i apostołskiego z *Deesis*); por. Gah 2006, jak pryzp. 10, s. 24 oraz O. Sidor, [komentarze przy reprodukcjach], w: *Ūlàn Bucmanùk...* 2006, jak pryzp. 10, s. 69.

²⁹ O inskrypcji będzie mowa w dalszej części artykułu. W podobny sposób jak sceny w absydzie dopełnione cytatai zostały także przedstawienia w kryłosach. Po stronie północnej, w bordiurze na przylegającej do półkopuły południowej ścianie łuku jarzmowego północnej arkady wschodniego przęsła naosu, *vis-à-vis* kompozycji *Unii brzeskiej*, widnieje apostrofa rozpoczynająca pierwszy kontakion *Akatystu do kapłana-męczennika Jozafata (Kuncewicza)*. Z kolei po stronie południowej, naprzeciw *Opieki Matki Boskiej* – na północnej ścianie łuku jarzmowego południowej arkady wschodniego przęsła nawy – mieści się bordiura z tekstem hymnu maryjnego *Pod'' tvoù mil[os]t' (łac. Sub tuum praesidium)*.

nujący Pantokrator w wielokształtnej mandorli (clipse) unoszonej przez dwa anioły, poniżej której widnieje złoty krzyż. Po bokach okien, na tle kwiecistego krajobrazu, rysują się sylwetki dwunastu apostołów opatrzone inskrypcjami imiennymi wpisanymi w nimby, zaś u góry przedstawienia unosi się sześć cherubinów. Chrystus Pantokrator zasiada na wielobarwnym tronie z podłużną poduszką, stopy wspierając na niskim, prostopadłościennym podnóżku w kolorze ugorowym ze srebrną gwiazdą. Prawą wzniesioną ręką błogosławi (*benedictio graeca*), lewą wskazuje na serce widniejące pośrodku piersi. Głowę Chrystusa otacza złoty nimb krzyżowy z wpisanymi cynobrowymi literami *ó ω v*. Pantokrator odziany jest w biały chiton oraz cynobrowy himation zarzucony przez lewe ramię, na stopach ma cynobrowe sandały. Jasnocynobrowe serce, w kształcie zbliżonym do znaku kier, zwieńczone jest płomieniem i otoczone złocistymi promieniami. W połowie wysokości serca przechodzą dwie przeplatające się linie przywodzące na myśl wieniec cierniowy.

W repertuarze ikonografii *Najświętszego Serca Jezusowego* – ograniczającej się w znacznej mierze do przedstawień reprezentacyjnych *Chrystusa Cardiophorusa* (Pompeo Batoni, *Il Sacro Cuore di Gesù*, 1767, kaplica Najświętszego Serca Jezusowego, kościół Il Gesù, Rzym), Chrystusa z sercem na piersi i tychże wariantów w scenach wizji świętych – niełatwo przywołać porównania dla wizerunku *Chrystusa z gorejącym sercem* w mandorli unoszonej przez anioły, stanowiącego integralną część sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego*, o której ogólnym schemacie – dość osobliwym i podkreślającym triumfalny charakter teofanii – będzie jeszcze mowa³⁰.

Wspomniana wyżej scena obrazuje moment pożegnania Chrystusa z apostołami, wkroczenie do nieba, a także zapowiedź Paruzji. Źródłem tematu *Wniebowstąpienia Pańskiego* są ewangelie synoptyczne – według św. Marka (Mk 16, 19) oraz Łukasza (Łk 24, 50–52), jak również prolog *Dziejów Apostolskich* (Dz 1, 9–12) i apokryficzna *Ewangelia Nikodema* (*Acta Pilati* XIV, 1)³¹. Św. Łukasz wymienił nadto imiona jedenastu apostołów – świadków wydarzenia (Dz 1, 14). Do najstarszych znanych wyobrażeń *Wniebowstąpienia Pańskiego* należy wykonana w drugiej połowie IV wieku koptyjska plakietka z wapienia, przechowywana w Ikonen-Museum w Recklinghausen.

³⁰ Podstawowych informacji o ikonografii *Najświętszego Serca Jezusowego* dostarczają hasła słownikowe: *Herz Jesu*, red. A. Walzer, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (dalej: LCI), red. E. Kirschbaum SJ, t. 2, Freiburg 1990, szp. 250–254; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1, Paris 1955, s. 48–49; zob. J.L. Seydl, *Contesting the Sacred Heart of Jesus in Late Eighteenth-century Rome*, w: *Roman Bodies, Antiquity to the Eighteenth Century*, red. A. Hopkins, M. Wyke, London 2005, s. 215–227; Orzechowski 2011, jak przyp. 1, s. 54–60.

³¹ Ks. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 377–378.



6. Ikona Chrystusa – Dobrego Pasterza, lata czterdzieste XIX w. (?), Dom aukcyjno-antykwaryczny „Gelos”, Moskwa, za: www.gelos.ru

6. *The Icon of Christ, the Good Shepherd*, 1840s (?), “Gelos” Auction House, Moscow, photo after: www.gelos.ru

the image of *Christ with a Flaming Heart* in a mandorla supported by angels, which forms the integral part of *The Ascension of Our Lord*, whose general concept, rather curious and triumphant in its treatment of the theophany, will be discussed in further detail below.³⁰

The scene in question focuses on the moment at which Christ bids farewell to the apostles and ascends to heaven, and the announcement of the Second Coming. The thematic source of *The Ascension of Our Lord* can be traced back to the synoptic gospels: Mark (Mark 16, 19) and Luke (Luke 24, 50–52), as well as the prologue to the *Acts of the Apostles* (Acts 1, 9–12) and the apocryphal *Gospel of Nicodemus* (*Acta Pilati* XIV, 1).³¹ St Luke also mentions the names of the eleven apostles who witnessed the event (Acts

³⁰ Basic information on the iconography of the *Sacred Heart of Jesus* is provided by dictionary entries: *Herz Jesu*, ed. A. Walzer, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (hereinafter referred to as LCI), ed. E. Kirschbaum SJ, vol. 2, Freiburg 1990, cols. 250–254; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 1, Paris 1955, pp. 48–49; cf. J.L. Seydl, *Contesting the Sacred Heart of Jesus in Late Eighteenth-century Rome*, in: *Roman Bodies, Antiquity to the Eighteenth Century*, eds. A. Hopkins, M. Wyke, London 2005, pp. 215–227; Orzechowski 2011 (fn. 1), pp. 54–60.

³¹ Ks. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, pp. 377–378.

1, 14). One of the oldest representations of *The Ascension of Our Lord* can be found on a Coptic limestone plaque from the second half of the 4th century, currently stored at the Ikonen-Museum in Recklinghausen. Made in the relief technique, it contains two even-armed crosses and the bust of Christ with a crucifix on his bosom in between, carried by two angels.³² In the light of current research, the earliest treatments of *The Ascension of Our Lord* can generally be divided into two major types: representations of Christ ascending into heaven, popular especially in the early days of Western Christianity, and images of Christ carried to heaven in the arms of the angels, typical of the East, consolidated in Byzantine art and dominant in the post-Byzantine stage, also in Western Ruthenian painting.³³ The oldest Western variant of *The Ascension of Our Lord* can be found on the so-called *Reidersche Tafel* (from the former collections of Martin von Reider), an ivory tablet originally produced in Rome or Milan in c. 400 AD (Munich, Bayerisches Nationalmuseum).³⁴ It presents two scenes: *Myrrhophoroi at the Tomb*, at the bottom and to the left, and in the top right corner – *The Ascension* (Latin: *Ascensio*). The latter shows a profile view of youthful-looking Christ. The Saviour's hand clasps *Manus Dei* emerging from the skies as he climbs up a mountain; two apostles are crouching on the slope. On the other hand, the Eastern treatment of *The Ascension of Our Lord* (Greek: *Andlipsis tou Kyriou*) typically shows Christ in a seated position, in a mandorla carried by angels. The oldest examples of this kind include scenes from the ampoules of Monza and Bobbio, dating back to the middle of the 6th century.³⁵ One of them, officially known as no. 10 (Monza, the treasury of St John's Cathedral), bears an image of a beardless Christ sitting on the throne in a mandorla supported by four angels, hovering in the higher (celestial) sphere; the Saviour's right arm is outstretched, he holds a codex in his left hand.³⁶ Below him, *Manus*



7. *Isus, dobrij Pastir*, lata 20./30. XX w., rycina na nienurowanej karcie modlitewnika *Bil'sij molitovnik dlâ vsih*, fot. M.I. Orzechowski
 7. *Isus, dobrij Pastir*, 1920s/1930s., a print from an unnumbered page from *Bil'sij molitovnik dlâ vsih*, photo by M.I. Orzechowski

Opracowana w technice reliefu, prezentuje pomiędzy dwoma równoramiennymi krzyżami popiersie Chrystusa z krzyżem na piersi unoszone przez dwa anioły³². W świetle obecnego stanu badań wśród najwcześniejszych przykładów obrazowania *Wniebowstąpienia Pańskiego* zwykle wydziela się dwa typy: pierwszy – z Chrystusem wspinającym się do niebios, popularniejszy zwłaszcza we wczesnych przedstawieniach zachodniego kręgu chrześcijaństwa, drugi – z Chrystusem unoszonym przez anioły do nieba, właściwy dla sztuki wschodniej, utrwalony w sztuce bizantyńskiej oraz dominujący w okresie postbizantyńskim, również w malarstwie zachodnioruskim³³. Najstarszy zachodni wariant obrazowania *Wniebowstąpienia Pańskiego*

³² G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, p. 485, fig. 447. The iconography of *The Ascension of Our Lord* has been extensively covered in the literature on the subject and needs no further discussion here; cf. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, in: LCI, vol. 2, 1990, cols. 268–276; Janocha 2001 (fn. 30), p. 377 (with literature).

³³ Cf. Janocha 2001 (fn. 31), pp. 382–383. The iconography of *The Ascension of Our Lord* in Byzantine art is discussed by Klaus Wessel in: K. Wessel, *Himmelfahrt Christi*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, eds. K. Wessel, M. Restle, vol. 2, Stuttgart 1971, cols. 1224–1256.

³⁴ Schiller 1971 (fn. 32), p. 292, item 451.

³⁵ E. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, "American Journal of Archeology" 19, 1915, p. 283, fig. 4.

³⁶ The image contains elements of Trinitarian iconogra-

³² G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 3: *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, s. 485, ryc. 447. Wszelchstronnie omówiona w literaturze przedmiotu ikonografia *Wniebowstąpienia Pańskiego* nie wymaga tu szerszych rozważań; zob. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, w: LCI, t. 2, 1990, szp. 268–276; Janocha 2001, jak przyp. 30, s. 377 (z wykazem literatury).

³³ Zob. Janocha 2001, jak przyp. 31, s. 382–383. Ikonografię *Wniebowstąpienia Pańskiego* w sztuce bizantyńskiej omówił Klaus Wessel w: K. Wessel, *Himmelfahrt Christi*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, red. K. Wessel, M. Restle, t. 2, Stuttgart 1971, szp. 1224–1256.



8. Fritz Kunz, *Dobry Pasterz*, przed 1909, malowidło ściennie, kościół Najświętszej Marii Panny, Zurych, za: H. Steffen, *Die Peterskirche in München*, „Die Christliche Kunst” 5, 1908/1909, s. 115

8. Fritz Kunz, *The Good Shepherd*, before 1909, wall-painting, Liebfrauenkirche, Zurich, photo after: H. Steffen, *Die Peterskirche in München*, „Die Christliche Kunst” 5, 1908/1909, p. 115

go zawiera tzw. *Reidersche Tafel* (z dawnej kolekcji Martina von Reider) – plakietka z kości słoniowej, o proveniencji rzymskiej bądź mediolańskiej z około 400 roku (Monachium, Bayerisches Nationalmuseum)³⁴. Widnieją na niej dwie sceny: u dołu oraz z lewej strony ukazane zostały *Myrrofony u grobu*, natomiast w prawym górnym rogu – *Wniebowstąpienie* (łac. *Ascensio*) z przedstawionym w profilu, młodzieńczym Chrystusem, który chwyciwszy się *Manus Dei* wylaniającej się z segmentu nieba, wspina się po górze, na zboczu której przykucnęli dwaj apostołowie. Natomiast we wschodniej redakcji *Wniebowstąpienia Pańskiego* (gr. *Anáklipsis tou Kyriou*) Chrystus obrazowany jest w pozycji siedzącej, w mandorli, którą unoszą anioły. Do najstarszych przykładów tego wariantu należą sceny na ampułkach z Monzy i Bobbio, powstałych

³⁴ Schiller 1971, jak przyp. 32, s. 292, poz. 451.

Dei emerges, followed by a dove representing the Holy Spirit, and the orant Mary, yet further below, flanked by the twelve apostles.

Without going into detail on the imagery of the theme, it must be noted that the murals in Zhovkva fall under the Eastern, “passive” iconographic type of *The Ascension of Our Lord*, which, as mentioned before, gained popularity also in Western Ruthenian painting. The scene depicts twelve apostles; the artist clearly emulated a tradition of imagery inconsistent with the biblical message, which recounts that the Ascension occurred after the death of Judas and before the calling of St Matthias. The twelfth figure added to the mural, St Paul (Saul), received his calling at a much later date. This inconsistency is usually explained by reasons of symbolism; twelve, the number of the generations of Israel, is taken to represent the ideal image of the praying Church.³⁷ The absence of Mary from *The Ascension of Our Lord* in Zhovkva, in turn, is substantiated by canonical texts. It is not an isolated instance, as numerous precedents can be attested both in images conforming to the “active” iconographic type, e.g. the casement of the wooden door of the Basilica of Santa Sabina on the Aventine Hill, finished in 432 AD,³⁸ the miniature in the *Sacramentary* from St Gereon’s Basilica in Cologne, dated to between 966 and 1002 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cod. lat. 817, fol. 72r),³⁹ and its “passive” counterpart. Mary is often omitted because the composition is exclusively focused on depicting Christ carried by angels in the mandorla; a case in point would be, for instance, the miniature found in the *Gospels of St Medard*, created between 983 and 996 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cod. lat. 8850, fol. 10v).⁴⁰ She is, however, often absent from full treatments of the theme as well, such as the 13th-century mosaic on the façade of the Church of San Frediano in Lucca.⁴¹ This warrants a conclusion that Mary is missing from *The Ascension of Our Lord* in Zhovkva, because there was no adequate space in

phy, as it combines two scenes: *The Ascension of Our Lord* and the *Pentecost*, testifying to the initial unity of the two feats (K. M. Collins, *Visualizing Mary, Innovation and Exegesis in Ottonian Manuscript Illumination*, Austin 2007, pp. 42–43); cf. Janocha 2001 (fn. 31), pp. 378–381.

³⁷ Janocha 2001 (fn. 31), p. 383.

³⁸ Schiller 1971 (fn. 32), p. 488, fig. 457; cf. R. Delbrueck, *Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina*, “The Art Bulletin” 34, 1952, pp. 139–145.

³⁹ Schiller 1971 (fn. 32), p. 293, item 477 and p. 497, fig. 477.

⁴⁰ Ibidem, p. 293, item 470 and p. 494, fig. 470.

⁴¹ O. Sirén, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922, fig. 31.

the painting to depict her; had the dimensions of the important titular scene been shrunk, its visibility from the naos would have been severely compromised.⁴² We can venture a conjecture that the figure of Mary, often treated by the iconography of *The Ascension of Our Lord* as a symbol of incarnation, was replaced with the image of a cross placed under the mandorla, emanating from the floral strip under the scene in question.⁴³

Christ the Pantocrator sits on the throne, in a mandorla, and raises his right hand in a gesture of benediction (*benedictio graeca*), an element of wide currency in the iconography of the Saviour, whose origins reach back to the tradition of Greco-Roman rhetoric.⁴⁴ His left hand points to the heart on his bosom, in accordance with the guidelines issued by the Sacred Congregation of Rites regarding the representation of the *Sacred Heart of Jesus*.⁴⁵ At this juncture, attention should be drawn to the depiction of Christ in a mandorla carried by angels; as an iconographic motif, it serves to underline the triumphant nature of the event, and corresponds to an inscription which will be discussed below.⁴⁶ Prototypes of this solution are often traced back to the *imago clipeata* of Roman tradition, a memorial shield supported by genii, bearing the portrait or the initials of the commemorated person, as well as to the custom of raising the emperor on a shield after

⁴² André Grabar suggest a similar explanation in the case of chapel no. 45 in Bawit. The figure of Mary is assumed to have been eliminated from *The Ascension of Our Lord* due to the lack of adequate space (A. Grabar, *Christian Iconography, A Study of Its Origins*, Princeton 1968, p. 134).

⁴³ Cf. ibidem, pp. 134–135; Różycka-Bryzek 1983 (fn. 25), p. 82.

⁴⁴ Cf. Różycka-Bryzek 1983 (fn. 25), p. 22.

⁴⁵ According to Louis Réau, in 1875, the Sacred Congregation of Rites approved two iconographic variants of the *Sacred Heart of Jesus*, a representation of Christ with a flaming heart on his bosom or with a glowing wound in his left side, and rejected all images of Christ carrying a heart (*Cardiophorus*), as well as the images of the Sacred Heart alone. Bishop Hryhorii Kho-myshin, on the other hand, claimed that representations of the Sacred Heart of Jesus were not prohibited; the Congregation, he insisted, permitted that the images may be venerated, but only with the approval of the local bishop (L. Réau 1955 (fn. 30), p. 49; G. Homyšín, *Naboženstvo do Najsvätijšogo Serca Gospoda Našogo Īsusa Hrista ak pidručnik dlā svāšennikiv*, Stanislaviv 1938, p. 130).

⁴⁶ In Zhovkva, the mandorla is supported by two angels, in line with the most popular imagery; the angels are dressed in traditional Ukrainian ankle-length, white, women's shirts with embroidered sleeves and cuffs; cf. O. Rudenko, *Czy Chrystusowi można być Huculem? O początkach ruskiej sztuki religijno-narodowej na przykładzie twórczości Juliana Pańkiewicza*, "Biuletyn Historii Sztuki" 69, 2007, pp. 57–72. The mandorla in the depictions of *The Ascension of Our Lord* and the *Transfiguration*, is usually analyzed, in accordance with biblical narrative, as a heavenly nimbus.

w drugiej połowie VI wieku³⁵. Na jednej z nich, znanej w literaturze przedmiotu pod numerem 10 (Monza, skarbiec katedry św. Jana), w strefie górnej (niebiańskiej), w mandorli dźwiganej przez cztery anioły został wyobrazony tronujący bezbrody Chrystus ze wzniesioną prawicą i z kodeksem w lewej ręce³⁶. Poniżej wyłania się *Manus Dei*, a pod nią widnieje gołębicą Ducha Świętego – na osi ze stojącą jeszcze niżej Marią Orantką otoczoną z obu stron przez dwunastu apostołów.

Nie wdając się w szczegóły obrazowania tego tematu, należy stwierdzić, iż w malowidłach w Żółtkwi został przyjęty wschodni, „pasywny” typ ikonograficzny *Wniebowstąpienia Pańskiego*, który, jak już wspomniano, popularny był także w malarstwie zachodnioruskim. Ukazanie w omawianej scenie dwunastu apostołów wskazuje na postępowanie w ślad za tradycją obrazowania niezgodną z przekazem biblijnym, według którego Wniebowstąpienie miało miejsce po śmierci Judasza, zaś przed wyborem Macieja. Dołączony do jedenastu Paweł (Szawel) został powołany zdecydowanie później. Ową niekonsekwencję tłumaczy się względami ideowymi, ponieważ liczba dwunastu apostołów, odnosząca się do liczby pokoleń Izraela, wyraża idealny obraz modlącego się Kościoła³⁷. Nieobecność Marii w żółtkiewskim *Wniebowstąpieniu*, tym razem uzasadniona tekstami kanonicznymi, nie jest zjawiskiem odosobnionym, gdyż znajduje precedensy zarówno w dziełach, w których posłużono się „aktywnym” typem ikonograficznym, jak na przykład: w kwaterze drewnianych drzwi bazyliki Santa Sabina na Awentynie ukończonych w roku 432³⁸, na miniaturze w *Sakramentarzu* z bazyliki św. Gereona w Kolonii powstałym między 966 a 1002 rokiem (Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Cod. lat. 817, fol. 72r)³⁹, jak i w przedstawieniach wariantu „pasywnego”, zarówno tych, w których brak figury Marii jest podyktowany ograniczeniem kompozycji do wyobrażenia Chrystusa unoszonego w mandorli przez anioły – miniatura w *Ewangeliarzu św. Medarda* wykonanym między rokiem 983 a 996 (Paryż, Bibliothèque Nationale de France, Cod. lat. 8850, fol. 10v)⁴⁰, ale i w pełnych redakcjach tematu – mozaika na fasadzie kościoła San

³⁵ E. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, „American Journal of Archeology” 19, 1915, s. 283, ryc. 4.

³⁶ Przedstawienie zawiera elementy ikonografii trynitarniej, gdyż łączy dwie sceny: *Wniebowstąpienia Pańskiego* oraz *Zesłania Ducha Świętego*, świadczące o pierwotnej jedności obu świąt (K.M. Collins, *Visualizing Mary, Innovation and exegesis in Ottonian manuscript illumination*, Austin 2007, s. 42–43); zob. Janocha 2001, jak przyp. 31, s. 378–381.

³⁷ Janocha 2001, jak przyp. 31, s. 383.

³⁸ Schiller 1971, jak przyp. 32, s. 488, ryc. 457; zob. R. Delbrueck, *Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina*, „The Art Bulletin” 34, 1952, s. 139–145.

³⁹ Schiller 1971, jak przyp. 32, s. 293, poz. 477 oraz s. 497, ryc. 477.

⁴⁰ Ibidem, s. 293, poz. 470 oraz s. 494, ryc. 470.

Frediano w Lukce z połowy XIII wieku⁴¹. Zatem należą przyjąć, iż w żółkiewskim *Wniebowstąpieniu* postać Marii została pominięta ze względu na brak odpowiedniej przestrzeni do jej zobrazowania, a zmniejszenie wymiarów sceny, *nota bene* niosącej treści tytułarne świątyni, spowodowałoby ograniczenie jej czytelności z perspektywy naosu⁴². Można wysunąć przypuszczenie, iż figura Marii, interpretowana w ikonografii *Wniebowstąpienia Pańskiego* jako wyraz wcielenia, została zastąpiona wyobrażeniem krzyża ułożonego poniżej mandorli, wychodzącego z pasa floralnego rozciągającego się pod omawianą sceną⁴³.

Siedzący na tronie w mandorli Chrystus Pantokrator wykonuje gest błogosławieństwa prawicą (*benedictio graeca*), będący elementem obiegowym w ikonografii Zbawiciela, swą genezą sięgającym tradycji retoryki grecko-rzymskiej⁴⁴. Jego lewa ręka wskazuje na widniejące na piersi serce – zgodnie z wytycznymi Świętej Kongregacji Obrzędów na temat obrazowania *Najświętszego Serca Jezusowego*⁴⁵. W tym miejscu należy zwrócić szczególną uwagę na ukazanie Chrystusa w mandorli dźwiganej przez anioły – motyw ikonograficzny podkreślający triumfalny charakter wydarzenia, korespondujący z inskrypcją, o której za chwilę⁴⁶. Wzorów tego rozwiązania można dopatrywać się w tradycji rzymskiej: w *imago clipeata* – tarczy kommemoratywnej trzymanej przez geniusze z portretem bądź inicjałami osoby upamiętnionej, jak również w zwyczaju podnoszenia na tarczy cesarza po wygranej bitwie⁴⁷. Zwycięską wymowę

⁴¹ O. Sirén, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922, ryc. 31.

⁴² Podobnie André Grabar sugeruje w przypadku kaplicy nr 45 w Bawit. Wylimitowanie postaci Marii ze sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego* było podyktowane niedostateczną ilością przestrzeni do jej przedstawienia (A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, s. 134).

⁴³ Zob. ibidem, s. 134–135; Różycka-Bryzek 1983, jak przyp. 25, s. 82.

⁴⁴ Zob. Różycka-Bryzek 1983, jak przyp. 25, s. 22.

⁴⁵ Według Louisa Réau Święta Kongregacja Obrzędów zaświadziła w roku 1875 dwa warianty ikonograficzne tematu *Najświętszego Serca Jezusowego* – wyobrażenie Chrystusa z gorącym sercem na piersi lub z emanującą promieniami raną w boku po stronie serca, odrzucając wizerunek Chrystusa trzymającego serce – *Cardiophorus*, jak i przedstawienia samego Najświętszego Serca. Z kolei piszący wcześniej bp Hryhorij Chomyszyn stwierdził, iż przedstawienia Serca Jezusowego nie zostały zakazane przez Kongregację, która miała uznać, że tego typu obrazom może być oddawana cześć, jednak za zgodą miejscowego biskupa diecezjalnego (Réau 1955, jak przyp. 30, s. 49; G. Homysin, *Nabożenstvo do Najsvätijšogo Serca Gospoda Našogo Īsusa Hrista ak pidručnik dla sväsennikiv*, Stanislaviv 1938, s. 130).

⁴⁶ W żółkiewskich malowidłach mandorle unoszą – zgodnie z najpopularniejszą wersją obrazowania – dwa anioły odziane w duchu ukraińskiego stylu narodowego w ludowe, sięgające kostek, białe, damskie koszule z wyszywanyimi aplikacjami na rękawach, mankietach i krajkach; zob. O. Rudenko, *Czy Chrystusowi można być Huculem? O początkach ruskiej sztuki religijno-narodowej na przykładzie twórczości Juliana Pańkiewicz*, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, s. 57–72. W wyobrażeniach *Wniebowstąpienia Pańskiego*, podobnie jak i *Przemienienia*, mandorle zwykło się tłumaczyć – podążając za narracją biblijną – jako niebiański otok.

⁴⁷ N. Pokrovskij, *Evangelie v pamätnikah ikonografii, preimušestvenno vizantijskih i russkih*, Sankt-Peterburg 1892, s. 203;

a victorious battle.⁴⁷ The triumphant tone of the *Anđlipsis* is complemented by a Church Slavonic inscription written in ornamental Cyrillic script: *VELIČAEM" TĀ ŽIVOTDAVČE HR[IS]TE Ī ČTEM" BEZMĚRNOE OISHOŽDENĪ TVOE, GORĀŠEE LŪBOVĪŪ KO ČELOVĚKOM*" (*We magnify Thee, Christ the giver of life, and we honour Thine revelation, whose source, consumed with love for man, is beyond this world*), placed on the eastern wall of the arch of the arcade which separates the eastern bay of the nave from the naos of the old church.⁴⁸ The inscription is connected to the two theophanic scenes located in the sanctuary immediately opposite: *The Adoration of the Lamb* in the conch and *The Ascension of Our Lord* on the wall of the apse; the reverence for “the revelation” is due to God, depicted as the Dove of the Holy Spirit, the Lamb, *Christ the Pantocrator*, and the cross. Revelation is the gift of God’s love for man; the latter became an object of popular piety following the visions of St Margaret Mary Alacoque (1647–1690) in the 17th century, and two centuries later, entered the ecclesial and legal framework of official church worship.⁴⁹ In addition, the eschatological expression of the Ascension of Christ (Acts 1, 11) ties in with the revelation as it is celebrated in the devotion to the Sacred Heart of Jesus; according to the words of Christ, heard by Margaret Mary Alacoque in her second vision, the revelation was the effort of God’s love and the only hope for mankind “in the last days”.⁵⁰

As previously mentioned, one would be hard-pressed to find direct parallels for the image of *Christ with a Flaming Heart* in a clypeus supported by angels, which forms the integral part of

⁴⁷ N. Pokrovskij, *Evangelie v pamätnikah ikonografii, preimušestvenno vizantijskih i russkih*, St Petersburg 1892, p. 203; G. Elderkin, *Shield and Mandorla*, “The American Journal of Archeology” 42, 1938, pp. 227–236; O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, “Gazette des Beaux-Arts” 25, 1944, pp. 8–9; A. Grabar, *Īmago clipeata chřtienne*, in: idem, *L'art de la fin de l'Antiquitę et du Moyen Āge*, vol. 1, Paris 1968, pp. 607–613; Różycka-Bryzek 1983 (fn. 25), pp. 22–23; G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 1998, p. 192.

⁴⁸ The inscription bears the closest analogy to the magnification (*veličannā*, a doxological formula) of the matins of the Feast of the Sacred Heart of Jesus: “*Veličaem tā, životdavčę H[r]iste, j čtem" svāsennijšōę Serce tvoę, gorašęę lūbovīū ko čelovikom*” (“We magnify Thee, Giver of Life, Christ, and honour Thine Sacred Heart consumed with the love of man”). It takes place after the royal doors are opened, lights turned on, and the church sprayed with incense (*Večirnā i utrennā ta inš bogoslužennā na vsi nedili i svāta, Monderi* 1945, p. 411; A. Lukašević, *Veličanije*, in: *Pravoslavna ēnciklopediā*, ed. Kirill (Patriarh Moskovskij), vol. 7, Moskva 2004, pp. 529–531).

⁴⁹ Orzechowski 2011 (fn. 1), pp. 37–53.

⁵⁰ Cf. C. Dřazek, *Rozwój kultu Serca Jezusa w Polsce*, in: *Bóg bliski. Historia i teologia kultu Najświętszego Serca Jezusowego*, eds. idem, L. Grzebień, Kraków 1983, pp. 42–43.

The Ascension of Our Lord. The iconographic repertoire of the *Sacred Heart of Jesus*, however, does include examples of scenes and images in which ancient formulas are enriched with the representation of *Cordis Jesu* and thus take on additional meanings. An interesting case in point would be the altar painting at the so-called Beuronic chapel of the former monastery of the Sisters of Mercy of St Borromeo in Teplice, painted between 1888 and 1889 by the masters from the Beuron art school under the guidance of Father Lucas (Fridolino/Fridolin) Steiner (1849–1906) [Figs. 4–5].⁵¹ The scene of *The Triumph of the Sacred Heart of Jesus*, which once bore a Latin inscription: *TRIVMPHVS SACRATISSIMI CORDIS IESV*, was built around the iconography of the Final Judgment, in a characteristic zonal layout.⁵² It stands out for its special choice of saints connected to the worship of the Sacred Heart of Jesus and the depiction of a flaming heart on Christ's bosom.⁵³ The majestic *Salvator Mundi* is shown in the celestial sphere, sitting on a throne amidst the clouds, escorted by angelic choirs; Mary and Joseph kneel on either side, accompanied, below, by St Gertrude and St Mechtilde. Christ holds

⁵¹ The team included Ephrem König, Gottfried Westhof, Heinrich Reichmann and Weiss, and, maybe, Andreas Weiss from the Emmaus of Prague (J. Mráček, J. Kolman, *Kaple bývalého kláštera Boromejek v Teplicích*, Teplice 2006, pp. 8 and 36). The art school in Beuron (German: Beuroner Kunstlerschule) was founded in the second half of the 19th century (officially in 1894) by Father Desiderius (Peter) Lenz at the Benedictine abbey of St Martin in Beuron, in the Danube Valley (Baden-Württemberg). It brought together monk artists (painters, sculptors, designers, and architects) who shared the common aspiration of shaping a unique style steeped in spirituality worthy of sacred art. Works produced at the school were heavily influenced by geometry; its unique canon was based on geometric principles. The monks derived inspiration from the art of ancient Egypt, Greece, Rome, Byzantium and the Romanesque tradition, also carrying out close studies and assimilating elements from contemporary art. Their works won great acclaim both in Europe and in America. Alongside the chapel in Teplice, the most outstanding Beuronic masterpieces which survive to this day include the Chapel of St Maurus and the paintings in the monastery of Beuron, as well as the paintings in the Church of Our Lady of the Rosary in České Budějovice. Members of the Beuron school included, to name just two, Wilhelm von Kaulbach and Jacob Wüger; cf. D. Lenz, *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*, Wien 1898; A. Schnüngen, *Die Beuroner Malerschule*, "Zeitschrift für christliche Kunst" 3, 1890, 269–276; P.O. Wolff, *Beuroner Kunst*, "Christliche Kunst" 7, 1910/1911, pp. 121–152; H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule“*, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne, Sigmaringen 1983; www.beuron.cz; www.pro-arte.cz.

⁵² We know of the inscription thanks to the designs stored in the archives of the Beuron monastery. It could be found in the recess of the altar under the representation of the Sacred Heart of Jesus, and was probably removed when the altar dedicated to Mary was placed in the area.

⁵³ The saints were identified by Jakub Mráček and Jan Kolman; cf. Mráček, Kolman 2006 (fn. 51), pp. 16, 18, 22–27.

Análipsis dopełnia zapisana ozdobną cyrylicą cerkiewno-słowiańska inskrypcja *VELIČAEM" TĀ ŽIVOTDAVČE HR[IS]TE Ī ČTEM" BEZMĚRNOE OISHOŽDENĪE TVOE, GORĀŠEE LŪBOVIŪ KO ČELOVĚKOM"* (*Wychwalamy Ciebie Dawco życia Chryste i oddajemy cześć objawieniu Twojemu mającemu swe źródło poza tym światem, palającemu miłością do ludzi*), widniejąca na wschodniej ścianie łuku arkady oddzielającej wschodnie przęsło nawy od naosu starej świątyni⁴⁸. Odnosi się ona do obydwu scen teofanicznych zlokalizowanych naprzeciw niej w sanktuarium – *Adoracji Baranka* w konsze oraz *Wniebowstąpienia Pańskiego* na ścianie absydy, a zatem „cześć objawieniu” przynależy Bogu w obrazie Gołębiczy Ducha Świętego, Baranka, *Chrystusa Pantokratora* oraz krzyża. Objawienie to miało miejsce za sprawą miłości Boga, która w XVII stuleciu, w związku z wizjami św. Małgorzaty Marii Ala-coque (1647–1690), stała się przedmiotem pobożności, a w wieku XIX uzyskała ramy eklezjalno-prawne kultu powszechnie oficjalnego⁴⁹. Nadto eschatologiczna wymowa Wniebowstąpienia Pańskiego (Dz 1, 11) wpisuje się w sens objawienia nabożeństwa do Najświętszego Serca Jezusowego, objawienia, które – według słów Chrystusa w drugiej wizji św. Małgorzaty Marii – było wysiłkiem Bożej miłości i jedynym ratunkiem dla ludzkości „w ostatnich czasach”⁵⁰.

Jak już nadmieniono, niełatwo przywołać bezpośrednio analogie dla wizerunku *Chrystusa z gorejącym sercem* w clipeusie unoszonym przez anioły, stanowiącego na domiar integralną część sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego*. W repertuarze ikonografii *Najświętszego Serca Jezusowego* można jednak odnaleźć przykłady scen i wizerunków powstałych poprzez wzbogacenie dawnych formuł obrazowania o przedstawienie *Cordis Jesu*, zyskujących w ten sposób dodatkowe treści. Wskażmy tu chociażby na malowidło na ścianie ołtarzowej tak zwanej beurońskiej kaplicy dawnego klasztoru boromeuszek w Cieplicach (czes. *Teplíce*) wykonane w latach 1888–1889 przez mistrzów szkoły artystycznej w Beu-

G. Elderkin, *Shield and Mandorla*, „The American Journal of Archeology” 42, 1938, s. 227–236; O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, „Gazette des Beaux-Arts” 25, 1944, s. 8–9; A. Grabar, *Limago clipeata chrétienne*, w: idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, t. 1, Paris 1968, s. 607–613; Różycka-Bryzek 1983, jak przyp. 25, s. 22–23; G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 1998, s. 192.

⁴⁸ Omawiana inskrypcja odnajduje najbliższe analogie z *wychwalaniem (veličannā)*, formuła dokologiczna) w jutrzni na uroczystość Najświętszego Serca Jezusowego: „Veličāem tā, životdavče H[ri]ste, j čtem” svāšenijšoē Serce tvoē, gorāšeē lūboviū ko čelovikom” („Wychwalamy Ciebie, Dawco życia Chryste, i oddajemy cześć Najświętszemu Twojemu Sercu, które pała miłością do ludzi”). *Wychwalanie* w jutrzni następuje po otwarciu carskich wrót, zapaleniu światła i uroczystym okadzeniu świątyni (*Věčrnā i urennā ta inši bogoslužennā na vsi nedili i svāta*, Monderi 1945, s. 411; A. Lukaševič, *Veličanie*, w: *Pravoslavnaā enciklopediā*, red. Kirill (Patriarh Moskovskij), t. 7, Moskva 2004, s. 529–531).

⁴⁹ Orzechowski 2011, jak przyp. 1, s. 37–53.

⁵⁰ Zob. ks. C. Drażek SJ, *Rozwój kultu Serca Jezusa w Polsce*, w: *Bóg bliski. Historia i teologia kultu Najświętszego Serca Jezusowego*, red. idem, ks. L. Grzebień SJ, Kraków 1983, s. 42–43.

ron z o. Lucasem (Fridolinem) Steinerem (1849–1906) na czele [il. 4–5]⁵¹. Scena *Triumfu Najświętszego Serca Jezusowego* – opatrzona niegdyś łacińską inskrypcją *TRIVMPHVS SACRATISSIMI CORDIS IESV* – została skonstruowana na kanwie ikonografii *Sądu Ostatecznego* z charakterystycznym układem strefowym⁵². Wyróżnia ją szczególny dobór świętych związanych z kultem Najświętszego Serca Jezusowego oraz przedstawienie na piersi Chrystusa gorejącego serca⁵³. I tak w przestrzeni niebiańskiej ukazany został *Salvator Mundi* w majestacie na tronie wyobrażonym pośród chmur, w asyście chórów anielskich, w otoczeniu Marii oraz Józefa klęczących po bokach, do których, poniżej, dołączają św. Gertruda i św. Mechtylda. Chrystus trzyma w prawej ręce glob, a w lewej – złociste berło. Gorejące serce zostało wyobrażone pośrodku piersi Zbawiciela, na piersi Matki Boskiej oraz św. Gertrudy. W kolejnej strefie widnieją zastępy świętych, u dołu zaś – w niewielkich arkadach – nadzy ludzie cierpiący męki w ogniu piekielnym. Anioły ukazane poniżej tronu trzymają rozwiniętą banderolę ze starotestamentową inskrypcją *MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO* (Ps 89, 2). Bordiura wokół malowidła zawiera zaś *passus* z *Ewangelii Łukaszej* *IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM ET QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR* (Łk 12, 49).

Kolejny przykład wzbogacenia tradycyjnej ikonografii o wątek związany z Sercem Jezusowym stanowi niewielkich rozmiarów (29×30 cm) olejna ikona *Do-*

⁵¹ Do zespołu malarzy należeli: Ephrem König, Gottfried Westhof, Heinrich Reichmann i Weiss, być może Andreas Weiss z praskiego Emaus (J. Mráček, J. Kolman, *Kaple bývalého kláštera Boromejek v Teplicích*, Teplice 2006, s. 8 i 36). Szkoła artystyczna w Beuron (niem. Beurer Künstler Schule) została założona w 2. połowie XIX wieku (formalnie w 1894 roku) przez o. Desideriusa (Petera) Lenza w opactwie benedyktyńskim św. Marcina w Beuron w dolinie Dunaju (Badenia-Wirtembergia). Skupiała mnichów-artystów (malarzy, rzeźbiarzy, projektantów i architektów) dążących do wykształcenia własnego stylu przesiąkniętego duchowością, godnego sztuki sakralnej. Czynnikiem determinującym strukturę ich prac były zasady geometrii, które pozwoliły wypracować własny kanon. Owi mnisi-artycy inspirowali się sztuką starożytnego Egiptu, Grecji oraz Rzymu, Bizancjum i romanizmu, bacznie studiując i wybierając wartości stylowe sztuki im współczesnej. Ich dzieła zyskały wielkie uznanie zarówno w Europie, jak i Ameryce. Do najwybitniejszych zachowanych prac mistrzów beurońskich należą – obok aranżacji kaplicy w czeskich Cieplicach – kaplica św. Maura oraz malowidła w klasztorze w Beuron, a także wystrój malarski kościoła Matki Boskiej Różańcowej w Czeskich Budziejowicach. Do szkoły w Beuron należeli m.in. Wilhelm von Kaulbach oraz Jacob Wüger; zob. D. Lenz, *Zur Ästhetik der Beurer Schule*, Wien 1898; A. Schnüngen, *Die Beurer Malerschule*, „Zeitschrift für christliche Kunst“ 3, 1890, szp. 269–276; P.O. Wolff, *Beurer Kunst*, „Christliche Kunst“ 7, 1910/1911, s. 121–152; 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; www.beuron.cz; www.pro-arte.cz.

⁵² Inskrypcja znana jest z projektu malowideł przechowywanego w archiwum klasztoru w Beuron. Mieściła się we wnęce ołtarzowej poniżej przedstawienia Najświętszego Serca Jezusowego i zapewne w trakcie ustawiania w niej ołtarza Matki Boskiej została usunięta.

⁵³ Identyfikacji świętych dokonali Jakub Mráček oraz Jan Kolman; zob. Mráček, Kolman 2006, jak przyp. 51, s. 16, 18, 22–27.

the globe in his right hand, and in his left – a golden sceptre. A flaming heart can be seen on his bosom, on the bosom of the Mother of God, and that of St Gertrude. The lower section shows the hosts of the saints, and the lowermost, between tiny arcades, contains the image of naked people suffering in infernal fire. The angels below the throne hold an unfolded banner with an Old-Testament inscription, *MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO* (Ps 89, 2). The bordure around the painting, on the other hand, contains a passage from the Gospel of Luke: *IGNEM VENI MITTERE IN TERRAM ET QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR* (Luke 12, 49). Another instance of enriching traditional iconography with the motif of the Sacred Heart of Jesus can be found in the relatively small (29×30 cm) oil icon of *The Good Shepherd* dated to the 1840s, put on sale by “Gelos”, a Russian auction house.⁵⁴ It depicts the bust of Christ with a sheep on his shoulders and with *XIC* written to the left [Fig. 6]. A heart surrounded by a glow, with a wound and a flame, can be seen on the Good Shepherd’s bosom. A similar iconographic type is represented by an image included in a Greek Catholic prayer book *Bil’sij molitovnik dlá vsih* [Fig. 7].⁵⁵ The print of *The Good Shepherd* with a flaming heart is complemented by a Ukrainian inscription: *Ísus, dobrij Pastir* (*Jesus, the Good Shepherd*). The same can be said of a painting by Fritz Kunz (1868–1947), located above the defunct right side altar of the Church of the Holy Virgin Mary (German: *Liebfrauenkirche*) in Zurich [Fig. 8].⁵⁶ A totally different iconographic context can be traced behind the *Christ with a Flaming Heart* from a print published on the first page of the *Devotions to the Sacred Heart of Jesus* (*Moleben do Presv.[átogo] Sercà Ísusovogo*) in the previously mentioned *Bil’sij molitovnik...* The Saviour is shown in a medallion, inscribed in an elongated rectangular field, alongside St John the

⁵⁴ On the website of the action house, the icon was entitled “Hristos – Dobryj Pastyr” (“Christ, the Good Shepherd”) and its place of origin vaguely described as “Central’naâ Rossiâ” (“Central Russia”). Because there is not enough information to establish the provenience of the icon and convincing arguments for such an early dating are lacking, I shall not comment on the validity of these claims, cf. www.gelos.ru [accessed: 10 March 2011].

⁵⁵ Even though the title page of the prayer book is missing, it can be dated to the 1920s or the 1930s based on the simple typeface and the language used in the chapter devoted to catechesis, which bears close resemblance to the Ukrainian language of today.

⁵⁶ A. Kuhn, *Die Neuesten Werke des Malers Fritz Kunz*, “Die christliche Kunst” 5, 1908/1909, p. 99; H. Steffen, *Die Peterskirche in München*, “Die christliche Kunst” 5, 1908/1909, p. 115.



9. *Chrystus ze św. Janem Ewangelistą*, lata 20./30. XX w., rycina w modlitewniku *Bil'sij molitovnik dlâ vsih*, s. 143, fot. M.I. Orzechowski
 9. *Christ with St John the Evangelist*, 1920s/1930s, a print from *Bil'sij molitovnik dlâ vsih*, p. 143, photo by M.I. Orzechowski

Apostle [Fig. 9]. Situated to the right, Christ tilts his head slightly to the left, towards the apostle, while his right hand is raised in an act of benediction (*benedicito latina*). On his torso, in a small medallion right over a chalice, a flaming heart in a crown of thorns is placed, surmounted by a cross. A youthful-looking John rests his head on Christ's left arm and folds his hands in prayer. On both sides of the circular image, in the arcades of the open-work architectural screen, there are two more figures, both facing towards the centre of the scene: a bearded man on the right, and a woman on the left; their hands are covered with cloth. The central section of the print, the image of Christ with St John the Evangelist, is an old motif known in German literature as *Christus-Johannes-Gruppe* or *Johannesminne*, isolated from the representations of the *Last Supper*.⁵⁷

The above examples allow us to conclude that in expanding the traditional scene of *The Ascension of Our Lord* to include the motif of *Cordis Jesu*, Julian Bucmaniuik followed a more general tendency to reemploy the time-hallowed imagery of the *Sacred Heart of Jesus*. The measure made it possible for him to accentuate the themes signalled by the church's name in the most representative of his murals, without the need to interfere with the structure of the iconographic programme, which clearly harked back to the legacy of Middle Byzantium.

Translated by Urszula Jachimczak

⁵⁷ Cf. R. Haussherr, *Christus-Johannes-Gruppe*, in: LCI, vol. 1, 1990, cols. 454–456.

breogo Pasterza datowana na lata 40. XIX wieku, wystawiona na sprzedaż przez rosyjski Dom antykwaryczno-aukcyjny „Gielos”⁵⁴. Przedstawia ona Chrystusa w ujęciu popiersiowym z owcą na barkach i opatrzonego inskrypcją *XIC* ulokowaną po lewej stronie [il. 6]. Na piersi Dobrego Pasterza widnieje otoczone poświatą serce z raną w prawym boku oraz płomieniem w siodle. Podobny typ ikonograficzny jak ikona *Dobrego Pasterza* reprezentuje wizerunek włączony do grecko-katolickiej książeczki do nabożeństw *Bil'sij molitovnik dlâ vsih* [il. 7]⁵⁵. Rycinę *Dobrego Pasterza* z gorejącym sercem uzupełnia ukraińska inskrypcja *Ĭsus, dobrij Pastir (Jezus, Dobry Pasterz)*. Zbliżony schemat ikonograficzny prezentuje również malowidło pędzla Fritza Kunza (1868–1947) znajdujące się nad obecnie nieistniejącym prawym ołtarzem bocznym w kościele Najświętszej Marii Panny (niem. *Liebfrauenkirche*) w Zurychu [il. 8]⁵⁶. W zupełnie odmiennym kontekście ikonograficznym został ukazany *Chrystus z gorejącym sercem* na rycinie zamieszczonej na pierwszej stronie *Nabożeństwa do Najświętszego Serca Jezusowego (Moleben do Presv.[âtogo] Sercâ Ĭsusovogo)* we wspomnianym już modlitewniku *Bil'sij molitovnik...* W medalionie wpisanym w prostokątne podłużne pole widnieje tu

⁵⁴ W opisie na witrynie internetowej domu aukcyjnego ikona została opatrzona tytułem „Hristos – Dobryj Pastyr” („Chrystus – Dobry Pasterz”). Miejsce jej pochodzenia określono dość nieprecyzyjnym terminem – „Central'naâ Rossiâ” („Rosja centralna”). Z uwagi na niedostatek informacji o proveniencji ikony oraz brak argumentacji uzasadniającej tak wczesne datowanie pozostawiam stwierdzenia te bez komentarza, zob. <http://www.gelos.ru/> (dostęp: 10 III 2011).

⁵⁵ Pomimo braku strony tytułowej modlitewnika można datować go na lata 20. lub 30. XX wieku – przemawia za tym prosty krój czcionki, a także charakter języka, którym posłużono się w rozdziale katechezy, zbliżony do współczesnego języka ukraińskiego.

⁵⁶ A. Kuhn, *Die Neuesten Werke des Malers Fritz Kunz*, „Die christliche Kunst” 5, 1908/1909, s. 99; H. Steffen, *Die Peterskirche in München*, „Die christliche Kunst” 5, 1908/1909, s. 115.

Zbawiciel ze św. Janem Apostołem [il. 9]. Chrystus, usytuowany z prawej, nieznacznie przechyla głowę w lewo, ku apostołowi, zaś prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa (*benedicito latina*). Na jego torsie, w niewielkim medalionie tuż nad kielichem, zostało wyobrażone zwieńczone krzyżem gorejące serce z cierniową opaską. Młodzińczy Jan opiera głowę na lewym ramieniu Chrystusa i składa dłonie w geście modlitewnym. Po obu stronach kolistego pola omówionej sceny, w arkadach ażurowej przeszłony architektonicznej, znajdują się jeszcze dwie zwrócone dośrodkowo półfigury: brodatego mężczyzny z prawej i kobiety z lewej, osłaniających ręce tkaninami. Środkowa część omawianej ryciny – przedstawienie Chrystusa ze św. Janem Ewangelistą – stanowi dawną formułę obrazowania znaną w niemieckojęzycznej literaturze przedmiotu jako *Christus-Johannes-Gruppe* lub *Johannesminne*, wyodrębnioną z przedstawień *Ostatniej Wieczery*⁵⁷.

Przywołane przykłady pozwalają stwierdzić, iż J. Bucmaniuk, włączając do utrwalonej przez tradycję sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego* motyw *Cordis Jesu*, postępował zgodnie z ogólną tendencją polegającą na wykorzystaniu dawnych formuł obrazowych w ikonografii *Najświętszego Serca Jezusowego*. Taki zabieg umożliwił mu zaakcentowanie treści tytułarnych cerkwi w najbardziej wyeksponowanej scenie zespołu wykonanych przezeń malowideł ściennych, bez potrzeby ingerencji w strukturę programu ikonograficznego, nawiązującego wyraźnie do spuścizny średniobizantyńskiej.

⁵⁷ Zob. R. Haussherr, *Christus-Johannes-Gruppe*, w: LCI, t. 1, 1990, szp. 454–456.

The activity of Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński. A contribution to the research on the work of Warsaw stained-glass studios

The history of many stained-glass studios in Warsaw in the second half of the 19th and the first half of the 20th century still remains uncharted.¹ One such studio is the atelier owned by Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński (both of whom later worked independently), founded at the threshold of the 20th century.

Biographical information about the owners is scant. A graduate of the Warsaw Drawing School, Franciszek Białkowski was born on 3 December 1871 and died on 25 April 1928; he lived the life of an artist and painter. "Educated at foreign institutions, he came to specialize in decorative arts, and, in particular, the composition and production of stained glass. His atelier enjoyed wide popular renown".² Białkowski's contemporaries emphasized that the professional training he received abroad allowed him to "elevate stained glass to the dignity of art".³ Even less can be said

¹ It seems that the oldest company in Warsaw was that of Maria Łubieńska; the first stained-glass to emerge from her "painting atelier for women", later converted into the Atelier of St. Lucas, dates back to 1875. It is not known if Jan Silberberg's "steam factory of mirrors and stained glass" produced stained-glass windows right from its launch in 1857; the exact meaning behind its name likewise remains a mystery. Sometime before 1886, Józef Kosikiewicz founded yet another workshop, which was still in operation in 1903. The artist might be identical or related to one Stanisław Kosikiewicz, a porcelain painter, who founded his own "paint shop for window glass" after the porcelain painting workshop of the Cybulski brothers closed down (he is mentioned in: W. Przybyszewski *O warszawskich składach fajansu, porcelany i szkła, o malarni Kazimierza Cybulskiego i o filizance z niej pochodzącej*, "Almanach Muzealny", vol. 3, 2001). In 1891, Jan Kosiński opened a glazing workshop, which also produced stained glass; the company was still in operation in 1931, run by Mieczysław Kosiński. The workshop of Michał Olszewski entered the fray before 1920.

² *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1928*, Warszawa 1929 (unpaged).

³ *Znawca, Kilka słów o witrażach*, "Wiś Ilustrowana" 3,

Działalność Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego. Przyczynek do badań nad dziejami warszawskich pracowni witrażowniczych

Wciąż są niezapisane karty dziejów pracowni witrażowniczych czynnych w Warszawie w drugiej połowie XIX i pierwszych dziesięcioleciach XX wieku¹. Jedną z takich pracowni jest zakład Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego (działających następnie niezależnie) założony u progu XX stulecia.

Informacje biograficzne o właścicielach atelier są nader skąpe. Franciszek Białkowski, urodzony 3 grudnia 1871, zmarły 25 kwietnia 1928 roku, był artystą malarzem, uczniem Szkoły Rysunkowej w Warszawie. W „zakładach zagranicznych wyspecjalizował się w kierunku sztuki dekoracyjnej, a oddawał się specjalnie kompozycji i produkcji witrażowej. Założona przez niego pracownia witraży cieszyła się ogólnym uznaniem². Współcześni podkreślali, że dzięki fachowemu, zagranicznemu wykształceniu artysta „wyniósł witraże do godności sztuki”³. O Władysławie Skibińskim wiadomo jeszcze mniej,

¹ Wydaje się, że spośród firm warszawskich najwcześniej rozpoczęła działalność pracownia Marii Łubieńskiej. Pierwszy witraż w jej „malarni dla kobiet”, przekształconej później w Zakład św. Łukasza, powstał w roku 1875. Nie wiadomo, czy od początku wykonywano witraże w „parowej fabryce luster i witraży” Jana Silberberga, założonej w roku 1857, oraz co kryje się pod tą nazwą. Przed rokiem 1886 Józef Kosikiewicz założył kolejną pracownię. Była ona czynna jeszcze w roku 1903. Być może artysta ten jest tożsamy, lub spokrewniony, ze Stanisławem Kosikiewiczem, malarzem na porcelanie, który po zamknięciu pracowni malowania na porcelanie braci Cybulskich otworzył własną „malarnię szkła okiennego” (wspomina o nim Wojciech Przybyszewski, *O warszawskich składach fajansu, porcelany i szkła, o malarni Kazimierza Cybulskiego i o filizance z niej pochodzącej*, „Almanach Muzealny”, t. 3, 2001). W 1891 Jan Kosiński otworzył zakład szklarski zajmujący się także wyrobem witraży; w roku 1930 firmę tę prowadził Mieczysław Kosiński. Przed rokiem 1920 rozpoczęła działalność pracownia Michała Olszewskiego.

² *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1928*, Warszawa 1929, (bez paginacji).

³ *Znawca, Kilka słów o witrażach*, „Wiś Ilustrowana” 3, 1912, z. 11 (listopad), ostatnia strona (bez paginacji). Za wskazanie tego źródła dziękuję p. Edwinowi Śmiłkowi z Krakowskiego Antykwariatu Naukowego.



1. Eligiusz Niewiadomski, *Św. Izydor*, wyk. Pracownia Witraży Artystycznych Białkowski, 1908–1910, kościół pw. św. Bartłomieja w Koninie, fot. M. Czeski

1. Eligiusz Niewiadomski, *St Isidore*, made by the Białkowski Artistic Stained Glass Studio, 1908–1910, Church of St Bartholomew in Konin, photo by M. Czeski

nie udało się nawet jak dotąd ustalić lat jego życia. Zapewne jest on tożsamy z W. Skibińskim, który w roku 1895 omówił obrazy Jana Styki prezentowane na wystawie w Poznaniu⁴ i niewymienionym z imienia Skibińskim, artystą dekoratorem, który w roku 1905 wygłosił dla szkoły malarskiej kobiecej „Conti” w Warszawie pogadankę o „charakterze i wykonywaniu obrazów witrażowych”⁵, oraz z Władysławem Skibińskim, autorem witraża *Jesień*⁶.

⁴ W. Skibiński, *Chorał Kornela Ujejskiego w obrazach Jana Styki*, „Przegląd Poznański”, 1895, nr 47, s. 558–559.

⁵ Albertus, [Felieton warszawski]. *Pogadanka o witrażach*, „Życie i Sztuka”, 1905, nr 14, s. 9.

⁶ Reprodukacja w: „Życie i Sztuka” (dodatek do „Kraju”), 1900, nr 18, s. 261.

about Władysław Skibiński; facts as basic as the dates of his life still remain unconfirmed. He is probably the same person as the W. Skibiński who discussed the paintings of Jan Styka at a Poznań exhibition in 1895,⁴ and a certain Skibiński of unknown name, a decorator who, ten years later, gave a talk about the “nature and production of stained-glass images” at a Warsaw painting school for women, Conti,⁵ and the author of a stained-glass work entitled *Autumn*.⁶

It may be assumed that Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński began to co-operate in 1902; the two artists presented their joint works already as early as 1903 (more details below). Seeing himself as the sole successor to the company, Białkowski later dated its establishment to 1902 as well. Moreover, an article published in 1912 reported that Białkowski’s company had been in operation for ten years.⁷ “The art and painting workshop of F. Białkowski and W. Skibiński” was based in Warsaw, at 48 Polna Str.⁸ At the beginning of 1903, stained-glass windows from the “workshop of Franciszek Białkowski and Skibiński” were showcased at an exhibition organized by the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw.⁹ A year later, the same gallery displayed a stained-glass window manufactured by “Białkowski i S-ka” [*Białkowski & Co.*], intended for the palace of the Tyszkiewicz family in Spińczycze near Berdyczów. The press reported at that time:

This interesting work combines the virtue of technical artistry and a beautiful, tasteful idea in order to illustrate (on the left side) the following ancient legend: at the end of the 13th century, during a fierce battle against the crushing Tatar invasion near the town of Berdyczów, an early forbear of the Tyszkiewicz family made a solemn vow: if he survives the horrific massacre, he will erect a church on the site. No sooner had he made the vow than an angel took

1912, no. 11 (November), last page (unpaged). My thanks go to Edwin Śmielek from the Scientific Antique Store in Cracow for making me aware of this source.

⁴ W. Skibiński, *Chorał Kornela Ujejskiego w obrazach Jana Styki*, „Przegląd Poznański”, 1895, no. 47, pp. 558–559.

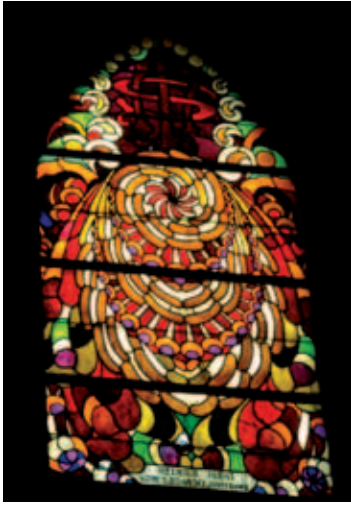
⁵ Albertus, [Felieton warszawski]. *Pogadanka o witrażach*, „Życie i Sztuka”, 1905, no. 14, p. 9.

⁶ Reproduction in: „Życie i Sztuka” (a supplement to „Kraj”), 1900, no. 18, p. 261.

⁷ *Znawca* 1912 (fn. 3).

⁸ *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1904*, ed. L. Jeziorański, Warszawa 1903, item 3471.

⁹ *Wystawa w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie witraży wykonanych w zakładzie Franciszka Białkowskiego i Skibińskiego*, „Ziarno”, 1903, no. 7, p. 139 [I didn’t succeed in finding a copy].



2. Konrad Krzyżanowski, *Witraż dekoracyjny ze znakiem IHS*, wyk. Pracownia Witraży Artystycznych Białkowski, kościół pw. św. Stanisława BM w Brześciu Kujawskim, fot. J. Skonieczna (za: kalejdoskop.h2.pl/kujawy)

2. Konrad Krzyżanowski, *Decorative stained glass with the IHS sign*, made by the Białkowski Artistic Stained Glass Studio, Church of St Stanislaus Bishop and Martyr in Brześć Kujawski, photo by J. Skonieczna (after: kalejdoskop.h2.pl/kujawy)

him by the hair and whisked him away from the battlefield over the heads of astounded Tatar troops. Count Tyszkiewicz soon forgot his promise; punished with baldness, he remembered it and hastened to build a church in Berdyczów. The right side of the window depicts the original structure. It is adorned with the image of the Mother of God. The armours of troops bear the emblem of Leliwa, the coat of arms of the Tyszkiewicz family. The count himself is clad in gold and blue (his ancestral colours) and a crimson delia. The far background fades away into a beautiful perspective of purple.¹⁰

It is known that Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński were commissioned by Józef Mehoffer to make a replica of two stained-glass works, *Faith, Hope, Love* and *Caritas*, which he designed in 1901 for the tomb chapel of the Grauers in Opawa. The works decorated the interiors of the painter's successive apartments and are now on show at the Józef Mehoffer's House.¹¹ One bears an inscription: *MADE BY/F BIAŁKOWSKI AND W. SKIBIŃSKI/ FROM A CARTON BY JÓZEF MEHOFFER*. Whether the atelier only produced the replicas or the ear-

¹⁰ K., *Ze sztuki stosowanej*, "Tygodnik Ilustrowany", 1904 [2nd half year], no. 48 (26/13 November), p. 926.

¹¹ A. Zeńczak, *Zespół witraży Józefa Mehoffera w kaplicy grobowej rodziny Grauerów w Opawie*, "Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa" 1, 1999, p. 83. My thanks go to the author for pointing out that the artist himself ordered the replicas.

Współpraca Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego w zakresie wyrobu witraży została zainicjowana w 1902 roku. Za tym datowaniem przemawia fakt wystawienia przez nich witraży już w 1903 roku (o czym niżej), a ponadto informacja podana później przez Białkowskiego, który uznając się za wyłącznego kontynuatora spółki, początek własnej pracowni sytuował właśnie w roku 1902. Ponadto w artykule prasowym z 1912 roku informowano, że firma Białkowskiego istnieje od dziesięciu lat⁷. „Przedsiębiorstwo artystyczno-malarskie F. Białkowski i Skibiński W.” wyrabiające witraże mieściło się w Warszawie przy ul. Polnej 48⁸. Na początku roku 1903 witraże wykonane w „zakładzie Franciszka Białkowskiego i Skibińskiego” prezentowane były na wystawie w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych⁹. Rok później również w „Zachęcie” eksponowany był witraż zrealizowany w „fabryce Białkowskiego i S-ki”, przeznaczony do pałacu Tyszkiewiczów w Spińczycach pod Berdyczowem. Prasa donosiła wówczas:

Ciekawa ta praca łączy w sobie zarówno zalety artystycznego wykonania, jako też pięknego, pełnego smaku pomysłu ilustrującego (lewa strona witrażu) starodawną legendę treści następującej: w końcu XIII wieku, podczas zaciętej bitwy z przyniatającą nawałą Tatarów w okolicach dzisiejszego Berdyczowa, jeden z przodków dzisiejszych hr. Tyszkiewiczów uczynił ślub, że wybuduje na miejscu tej bitwy kościół, jeżeli ujdzie cało z tej strasznej rzezi. Zaledwie to pomyślał, anioł chwycił go za czuprynę i wyniósł wysoko ponad głowy zdumionej tłuszczy pohańców. Gdy jednak hr. Tyszkiewicz o ślubie zapominał, za karę otyślał, a przypomniawszy sobie o przyrzeczeniu, istotnie kościół w Berdyczowie wystawił. Prawa strona witrażu wyobraża właśnie ów wystawiony w Berdyczowie kościół. Ponadto tam umieszczono obraz Matki Boskiej. Na zbrojach walczących widzimy herb Tyszkiewiczów, Leliwa. Ubiór hrabiego składa się z barw złotej i niebieskiej (herbowych hr. Tyszkiewiczów) oraz delii purpurowej. Dal krajobrazu ginie w świetnej fioletowej perspektywie¹⁰.

Wiadomo, że Franciszek Białkowski i Władysław Skibiński wykonali dla Józefa Mehoffera replikę dwóch witraży *Wiana, Nadzieja, Miłość* oraz *Caritas*, zaprojektowanych przez artystę w roku 1901 do kaplicy grobowej rodziny Grauerów w Opawie. Zdobiły one

⁷ Znawca 1912, jak przyp. 3.

⁸ *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1904*, oprac. L. Jeziorański, Warszawa 1903, poz. 3471.

⁹ *Wystawa w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie witraży wykonanych w zakładzie Franciszka Białkowskiego i Skibińskiego*, „Ziarno”, 1903, nr 7, s. 139 [autorce nie udało się odszukać egzemplarza].

¹⁰ K., *Ze sztuki stosowanej*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1904 [2. półroczje], nr 48 (26/13 listopada), s. 926.



3. *Papier firmowy Pracowni Witraży Artystycznych*, 1911, zbiory Muzeum Przyrody w Drozdowie, zespół: Firmy, sygn. 8
3. *Letterhead of the Artistic Stained Glass Studio*, 1911, collections of the Natural Museum in Drozdów, set: Firmy, inv. no. 8

wnętrza kolejnych mieszkań malarza, obecnie zaś są eksponowane w Domu Józefa Mehoffera¹¹. Na jednym z nich widnieje inskrypcja: *WEDŁUG KARTONU/ J. MEHOFFERA/ WYKONALI/ F. BIAŁKOWSKI I W. SKIBIŃSKI*. Otwarta pozostaje kwestia, czy warszawski zakład wykonał tylko repliki, czy również – wcześniej – oryginalne witraże do kaplicy w Opawie. Jeśli zaś nie, nasuwa się pytanie, dlaczego artysta powierzył zamówienie pracowni Białkowskiego i Skibińskiego, a nie, równie młodemu, Krakowskiemu Zakładowi Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha¹²

W pracowni „p. Białkowskiego i S-ki” powstały również witraże do okien lewego ramienia transeptu w neogotyckim kościele pw. św. Stanisława na Woli w Warszawie (zbudowany według projektu Józefa Piusa Dziekońskiego w latach 1894–1904)¹³. Jak dotąd znana jest tylko jeszcze jedna ich wspólna re-

¹¹ A. Zeńczak, *Zespół witraży Józefa Mehoffera w kaplicy grobowej rodziny Grauerów w Opawie*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa” 1, 1999, s. 83. Autorce dziękuję za zwrócenie uwagi na fakt zamówienia replik przez samego artystę.

¹² Zakład ten działał, tak samo jak firma Białkowskiego i Skibińskiego, od 1902 roku.

¹³ J. Dziekoński, (*Zbudowany podług...*), „Architekt” 6, 1905, z. 7, szp. 110. Pozostałe okna były „oszkłone tafłami w ołów oprawne mi przez Zakład św. Łukasza”.

lier original stained-glass windows in the Opawa chapel as well remains a moot question. If the latter is true, a question is in order: why did the artist commission the windows to the workshop run by Białkowski and Skibiński rather than to the also young Cracow Stained Glass Studio of Władysław Ekielski and Antoni Tuch?¹²

The “Białkowski & Co.” also produced stained-glass windows for the left arm of the transept at the neo-Gothic church of St Stanislaus in the neighbourhood of Wola, Warsaw (built to the design by Józef Pius Dziekoński in 1894–1904).¹³ Other than that, we only know of one more stained-glass project the two artists carried out together: the stained-glass windows at the manor house of Maria Stecka and Jan Stecki near Lublin, built in the Zakopane style to the design by Stanisław Witkiewicz. According to a note the owner passed on to Witkiewicz, “the two windows in the vestibule are fitted with stained glass artwork of our design [peacock feathers in a Hutsul “pretzel” pot], made by Mr. Białkowski and Mr. Skibiński from Warsaw”.¹⁴ At this juncture, it is worth noting that the literature on the subject often attributes the design to Stanisław Witkiewicz himself.¹⁵

The cooperation between Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński soon ran its course, and by 1905 the two artists were already running two independent companies.

The Artistic Stained Glass Studio of F. Białkowski

“Białkowski & Com Artistic Stained Glass Studio” was first located in a tenement house at 59 Jerozolimska Str. in Warsaw, where Białkowski temporarily stayed,¹⁶ before it was moved to his own private house at 42 Stępińska Str.¹⁷ It pro-

¹² Just as the atelier of Białkowski and Skibiński, the workshop operated from 1902.

¹³ J. Dziekoński, (*Zbudowany podług...*), „Architekt” 6, 1905, vol. 7, item 110. The other windows were fitted with “lead-framed panels from the Atelier of St Lucas”.

¹⁴ Letter from Jan Stecki to Stanisław Witkiewicz, dated 19 October 1904, after: *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912 wokół Stanisława Witkiewicza*, introduction, footnotes, and editing by M. Jagiełło, Kraków 1979, p. 330.

¹⁵ A. Kurzątkowska, „Zakopiańskie” dzieło Stanisława Witkiewicza pod Lublinem, „Biuletyn Historii Sztuki” 42, 1980, no. 1, pp. 99 and 101; Andrzej Laskowski, „... Ku estetycznej stronie zawodu...”. *Rola architektów w odrodzeniu sztuki witrażowej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Rocznik Krakowski” 73, 2007, p. 141.

¹⁶ *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1906*, ed. L. Jeziorański, Warszawa 1905, item 1243; *Adresy Warszawy na rok 1909*, ed. A. Żwan, Warszawa 1908, p. 16.

¹⁷ The studio found a new home in 1920 at the latest: *Księga adresowa „Warszawa” na rok 1920*, ed. T. Koźmiński, Warszawa



4. *Koronacja Marii*, witraż do nieokreślonego kościoła rzym.-kat. w Nowym Jorku, wyk. Pracownia Witraży Artystycznych Białkowski, 1911, wg: „Wies Ilustrowana”, 1911, z. 11

4. *The Coronation of Mary*, stained-glass window for an unspecified Roman Catholic church in New York, made by the Białkowski Artistic Stained Glass Studio, 1911, photo after: „Wies Ilustrowana”, 1911, vol. 11

duced “painted and mosaic windows for churches, residential houses, staircases, palaces, etc.”, both “decorative and figural” in style.¹⁸ After becoming an independent artist, Franciszek Białkowski would claim that his atelier had been established in 1902, which clearly indicates he saw himself as the sole successor to the legacy of the Białkowski and Skibiński company. It must be noted, however, that after World War I, he reported the foundation date of his independent studio as 1913.¹⁹ At that time, his atelier was represented in the Piotrków Gubernia and the Radom Gubernia by “the Skalmierski Brothers” from Częstochowa.²⁰ Franciszek Białkowski’s studio probably continued to operate after his death

1920, p. 656.

¹⁸ *Księga adresowa...* 1905, ad no. 140 and *Adresy Warszawy...* 1908, ad, col. 771 (fn. 16).

¹⁹ *Księga adresowa przemysłu, handlu i finansów 1922*, Warszawa (no date), item 6324.

²⁰ [Ad], „Goniec Częstochowski” 8, 1913, no. 233 (26 VIII), p. 1.

alizacja – witraże w dworze Marii i Jana Steckich w Łańcuchowie pod Lublinem, wybudowanym w stylu zakopiańskim według projektu Stanisława Witkiewicza. Zgodnie z informacją podaną Witkiewiczowi przez właściciela „dwa okna w sieni posiadają witraże, zrobione podług naszego pomysłu [pawie pióra w garnku „obwarzanku” huculskim] przez pp. Białkowskiego i Skibińskiego w Warszawie”¹⁴. W tym miejscu warto podkreślić, iż w literaturze przedmiotu projekt witraża przypisywany jest samemu Witkiewiczowi¹⁵.

Wspólna działalność Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego zakończyła się szybko, już w 1905 roku obaj artyści prowadzili bowiem niezależne firmy.

Pracownia Witraży Artystycznych F. Białkowski

„Pracownia witraży artystycznych Białkowski i S-ka” mieściła się początkowo w kamienicy przy ul. Jerozolimskiej 59 w Warszawie, w której Białkowski też mieszkał¹⁶, następnie w jego domu własnym przy ul. Stępińskiej 42¹⁷. Wyrabiano w niej „okna malowane wypalane i mozaikowe dla kościołów, domów mieszkalnych, klatek schodowych, pałaców itp.”, „ornamentacyjne i figuralne”¹⁸. Franciszek Białkowski z chwilą usamodzielnienia się jako datę powstania pracowni podawał rok 1902, co dowodziłoby, iż uznawał się za kontynuatora tradycji spółki Białkowski i Skibiński. Trzeba jednak również odnotować, że po I wojnie światowej jako datę powstania swojej samodzielnej firmy podał rok 1913¹⁹. W tym czasie jego pracownię reprezentowali na terenie guberni piotrkowskiej i radomskiej „Bracia Skalmierscy” w Częstochowie²⁰. Pracownia Franciszka Białkowskiego była czynna zapewne jeszcze po jego śmierci, która nastąpiła w roku 1928. Zdaje się na to wskazywać odnotowanie firmy w księdze adresowej z roku 1930 oraz fakt wykonania witraża sygnowa-

¹⁴ List Jana Steckiego do Stanisława Witkiewicza z 19 X 1904, za: *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912 wokół Stanisława Witkiewicza*, wstęp, komentarze, opracowanie M. Jagiełło, Kraków 1979, s. 330.

¹⁵ A. Kurzątkowska, „Zakopiańskie” dzieło Stanisława Witkiewicza pod Lublinem, „Biuletyn Historii Sztuki” 42, 1980, nr 1, s. 99 i 101; Andrzej Laskowski, „... Ku estetycznej stronie zawodu...”. Rola architektów w odrodzeniu sztuki witrażowej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku, „Rocznik Krakowski” 73, 2007, s. 141.

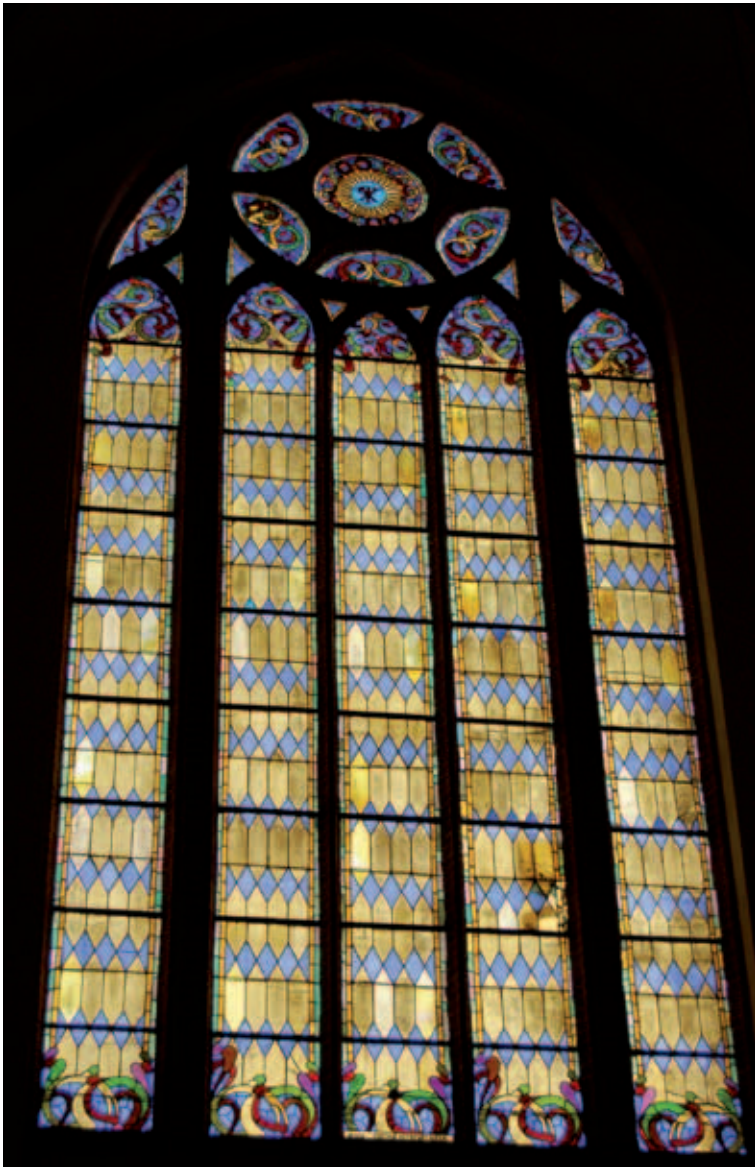
¹⁶ *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1906*, oprac. L. Jeziorański, Warszawa 1905, poz. 1243; *Adresy Warszawy na rok 1909*, zebrał i opracował A. Żwan, Warszawa 1908, s. 16.

¹⁷ Pracownia otrzymała nową siedzibę najdalej w 1920 roku: *Księga adresowa „Warszawa” na rok 1920*, red. T. Koźmiński, Warszawa 1920, s. 656.

¹⁸ *Księga adresowa...* 1905, ogłoszenie nr 140 i *Adresy Warszawy...* 1908, inserat, szp. 771, jak przyp. 16.

¹⁹ *Księga adresowa przemysłu, handlu i finansów 1922*, Warszawa (b.r.), poz. 6324.

²⁰ [Inserat], „Goniec Częstochowski” 8, 1913, nr 233 (26 VIII), s. 1.



5. Witraż dekoracyjny, wyk. Pracownia Witraży Artystycznych Białkowski, ok. 1921, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Garbowie, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska
 5. Decorative stained glass, made by the Białkowski Artistic Stained Glass Studio, c. 1921, Church of the Transfiguration in Garbów, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

negu *F. Białkowski* jeszcze w roku 1931²¹. Białkowski realizował w pracowni witraże własnego pomysłu i zaprojektowane przez innych artystów, co wyraźnie zaznaczono w jego pośmiertnym życiorysie: „Oprócz prac własnych kompozycji *F. Białkowski* popularyzował dzieła Mehoffera, Wyspiańskiego i innych”²². Pracownia Białkowskiego szczyliła się nagrodami zdobytymi na bliżej nieokreślonych wystawach zagranicznych, między innymi w Paryżu, Brukseli i Kijowie²³. Na wystawie rolniczo-przemysłowej, która odbywała się w Częstochowie w roku 1909, „Białkowski, Warszawa – za artystycznie wykonane witraże” uzyskał złoty

in 1928. This claim is supported by the appearance of the company in the local address book for 1930; a stained-glass window has also survived, signed *F. Białkowski* and dated as late as 1931.²¹ Białkowski produced his own designs and those by other artists, as indicated by a posthumous biographical note: “Alongside his own compositions, *F. Białkowski* popularized the works of Mehoffer, Wyspiański, and others”.²² His studio boasted a host of awards from further unspecified international exhibitions, including events in Paris,

²¹ *Księga adresowa Polski (wraz z W. M. Gdańskiem) dla handlu, przemysłu, rzemiosła i rolnictwa 1930*, Warszawa (b.r.), s. 1945.

²² *Sprawozdanie... 1929*, jak przyp. 2. O ile wiadomo o witrażach według Józefa Mehoffera wykonywanych przez Skibińskiego, o tyle nie są znane realizacje witrażowe Białkowskiego według projektów Stanisława Wyspiańskiego. Informacje o „innych” artystach w dalszej części artykułu.

²³ *Księga adresowa... , jak przyp. 19*, ogłoszenie nr 701.

²¹ *Księga adresowa Polski (wraz z W. M. Gdańskiem) dla handlu, przemysłu, rzemiosła i rolnictwa 1930*, Warszawa (no date), p. 1945.

²² *Sprawozdanie... 1929* (fn. 2). While we know that Skibiński worked on Józef Mehoffer’s designs, we have no knowledge of the stained-glass pieces made by Białkowski based on the cartoons of Stanisław Wyspiański. More information in the “other” artists will be provided below.

Brussels, and Kiev.²³ At an agricultural-industrial show held in Częstochowa in 1909, for instance, “Białkowski, Warsaw” won a gold medal for its “artistically produced stained-glass windows”.²⁴ It is worth noting that the S. G. Żeleński Cracow studio was only awarded a diploma of recognition at that time.

Selected works from the studio of Franciszek Białkowski

In 1906 (or 1907), the Church of the Holy Virgin and St John the Baptist in Lubraniec near Włocławek “was decorated, in accordance with guidelines given by the late Mr. Pajzderski [Nikodem, the designer of the church – D. Cz.-K.], [...] with magnificent stained-glass windows produced by the Warsaw atelier of F. Białkowski, based on cartons designed by Edward Trojanowski, a painter, outstanding Polish colourist and professor of the School of Fine Arts. The windows [...] were funded by the former collator, Ms. Elżbieta Piwnicka”.²⁵ The windows of the presbytery illustrate the following themes: *The Eye of Providence*, *The Heart of Mary*, *The Heart of Jesus*, *St Michael the Archangel* and *The Eagle*, a symbol of St John the Evangelist. Those in the nave depict St Elizabeth of Hungary, St Stanislaus Bishop and Martyr, St Hyacinth, and St Casimir; in the transept: St Augustine, St Adalbert, St Hedwig of Silesia, and St Kinga of Poland; and in the rosettes: St Stanislaus Kostka and St Anne teaching Mary.²⁶

Between 1907 and 1913, the windows of the side naves of the neo-Gothic church of Our Lady the Comforter in Żyrardów (built in 1900–1903 to the design of Józef Pius Dziekoński) were fitted with monumental stained-glass panels with floral patterns designed by Jan Kanty Gumowski. The artists painted field and garden flowers chosen from the typical Art Nouveau repertoire; the windows were abloom with poppies, mallows,

²³ *Księga adresowa...* (fn. 19), ad no. 701.

²⁴ *Dom Sztuki. Katalog Domu Sztuki na wystawie przemysłowo-rolniczej w Częstochowie R. 1909 sierpień–wrzesień* (supplement to “Architektura” and “Przegląd Techniczny”).

²⁵ Rev. S. Muznerowski, *Lubraniec (Monografia). Z dołączeniem 6-ciu ilustracji*, Włocławek 1910, pp. 119–120. My thanks go to Ryszard Piechowiak, the Poznań-based art historian, for this and many other bibliographical suggestions concerning stained-glass windows in churches throughout Wielkopolska.

²⁶ Window themes quoted after: K. Opatowicz, *Z dziejów kościołów parafialnych w Lubrańcu*, “Głos Lubrańca”, 2012, no. 5, p. 13 (article published at www.paraflia-lubraniec.pl; last accessed on 28 August 2012) and based on a photo gallery published on the same website.

medal²⁴. Warto podkreślić, że Krakowskiemu Zakładowi Witrażów S. G. Żeleński przyznano wówczas jedynie dyplom uznania.

Wybór realizacji pracowni Franciszka Białkowskiego

W roku 1906 (lub następnym) kościół pw. Najświętszej Marii Panny i św. Jana Chrzciciela w Lubrańcu k. Włocławka „stosownie do danych przez śp. Pajzderskiego [Nikodema, projektanta kościoła – D. Cz.-K.] wskazówek [...] ozdobiony został wspinałkami witrażami, wykonanymi w pracowni Fr. Białkowskiego w Warszawie, wedle przygotowanych kartonów p. Edwarda Trojanowskiego, artystę malarza, wybitnego kolorysty polskiego oraz profesora Szkoły Sztuk Pięknych. Witraże te [...] są ofiarą dawniejszej kolatorki pani Elżbiety Piwnickiej”²⁵. Tematem witraży prezbiterialnych są: *Oko Opatrzności*, *Serce Marii*, *Serce Jezusa*, *Św. Michał Archanioł* i *Orzeł* – symbol św. Jana Ewangelisty. Witraże w nawie przedstawiają świętych: Elżbietę Węgierską, Stanisława biskupa i męczennika, Jacka Odrowąża i Kazimierza Królewicza, w transepcie zaś: Augustyna, Wojciecha, Jadwigę Śląską i Kingę; w rozetach: św. Stanisława Kostkę i św. Annę nauczającą Marię²⁶.

W latach 1907–1913 okna naw bocznych neogotyckiego kościoła Matki Boskiej Pocieszenia w Żyrardowie (wzniesionego w latach 1900–1903 według projektu Józefa Piusa Dziekońskiego) wypełnione zostały monumentalnymi witrażami o motywach kwiatowych zaprojektowanymi przez Jana Kantego Gumowskiego. Artysta „sportretował” w skali makro kwiaty polne i ogrodowe, wybierając je z repertuaru typowego dla secesji – ukazane zostały maki, malwy, chabry, słoneczniki, chryzantemy. Na witrażu z motywem malw, z fundacji ks. proboszcza Karola Bliźnińskiego, widoczna sygnatura: *wyk. F. Białkowski*²⁷.

Rok później rozpoczęły się prace nad witrażami przeznaczonymi do kościoła pw. św. Bartłomieja w Koninie, ukończone w 1910 roku. Nawę głów-

²⁴ *Dom Sztuki. Katalog Domu Sztuki na wystawie przemysłowo-rolniczej w Częstochowie R. 1909 sierpień–wrzesień* (dodatek do „Architektury” i „Przeglądu Technicznego”).

²⁵ Ks. S. Muznerowski, *Lubraniec (Monografia). Z dołączeniem 6-ciu ilustracji*, Włocławek 1910, s. 119–120. Panu Ryszardowi Piechowiakowi, poznańskiemu historykowi sztuki, dziękuję za tę i szereg innych wskazówek bibliograficznych odnoszących się do witraży w kościołach Wielkopolski.

²⁶ Tematyka witraży wg: K. Opatowicz, *Z dziejów kościołów parafialnych w Lubrańcu*, „Głos Lubrańca”, 2012, nr 5, s. 13 (artykuł zamieszczony na: www.paraflia-lubraniec.pl; dostęp: 28 VIII 2012) oraz na podstawie galerii zdjęć znajdującej się na tej samej stronie internetowej.

²⁷ J. Wapiennik-Kosowicz, *Z badań nad secesyjnymi witrażami w kościele Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie i... niedoszłym dziełem Józefa Mehoffera. Zagadnienie atrybucji*, w: *Witraże secesyjne. Tendencje i motywy*, red. T. Szybisty, Kraków–Legnica 2011, s. 111–119.

ną ozdobiły dwa witraże figuralne: *Św. Izydor* [il. 1] i *Św. Jan Chrzciciel*, oraz dwa o tematyce symbolicznej: *Baranek Paschalny* i *Golebica Ducha Świętego*. Zaprojektował je Eligiusz Niewiadomski, wykonała pracownia Franciszka Białkowskiego, co jest potwierdzone sygnaturami²⁸. Poprzez witraże i dekorację malarską Niewiadomski wprowadził do wnętrza konińskiej fary, legitymującej się metryką średniowieczną, elementy secesji w jej młodopolskiej odmianie²⁹. Św. Izydor – patron rolników, ukazany we włościańskim stroju, klęczy przed wiejską, przydrożną kapliczką. Św. Jan Chrzciciel przedstawiony został w asyście dwóch dekoracyjnie traktowanych aniołów z rozpostartymi skrzydłami³⁰.

W 1909 roku pracownia Białkowskiego wykonała dwa witraże do prezbiterium neogotyckiego kościoła w Liskowie k. Konina (zbudowanego w latach 1880–1899). Na jednym z nich ukazano Matkę Boską Częstochowską ponad pejzażem z pielgrzymami (była to fundacja pielgrzymów do Częstochowy w czasie wystawy rolniczo-przemysłowej w 1909 roku); na drugim, sprawionym dzięki „datkom z tacy”, przedstawiono Przemienienie Pańskie i alegorie wiernych. Okna nawy oszklono kolorowymi szybami, dopiero ok. 1983 roku ich miejsce zajął cykl witraży *Tajemnice Różańca Świętego* projektu ks. Władysława Kiliana³¹.

Również w roku 1909 w pracowni Białkowskiego rozpoczęła się kilkuletnia praca nad witrażami do neogotyckiego kościoła pw. Opieki Najświętszej Marii Panny (ob. katedry) w Radomiu (budowanego w latach 1898–1918 według projektu Józefa Piusa Dziekońskiego). Franciszkowi Białkowskiemu powierzono realizację witraży do nawy głównej i kaplic. Pozostałe przeszklenia wykonały Zakład św. Łukasza w Warszawie (prezbiterium) i pracownia Michała Olszewskiego (rozeta)³². Na jednym z wi-

cornflowers, sunflowers, and chrysanthemums. The stained-glass window with the mallow pattern, funded by the parish priest Karol Bliziński, is signed: *F. Białkowski*.²⁷

Works on the stained-glass windows intended for the Church of St Bartholomew in Konin were started a year later and completed in 1910. The main nave was decorated with two figural stained-glass windows, *St Isidore* [Fig. 1] and *St John the Baptist*, and two symbolic representations, *The Paschal Lamb* and *The Dove of the Holy Spirit*. All four were designed by Eligiusz Niewiadomski and produced by Franciszek Białkowski's atelier, as evidenced by relevant signatures.²⁸ Through the stained-glass windows and paintings, Niewiadomski suffused the interior of the medieval parish church of Konin with elements of Art Nouveau in its Young Poland variety.²⁹ St Isidore, the patron saint of farmers, is shown in peasant dress, kneeling before a roadside village shrine. St John the Baptist, in his turn, is shown in the company of two decorative angels with outstretched wings.³⁰

In 1909, the studio produced two stained-glass windows for the presbytery of the neo-Gothic church in Lisków, near Konin (built in 1880–1899). One shows Our Lady of Częstochowa rising over the heads of pilgrims (it was funded by pilgrims on the occasion of the agricultural-industrial exhibition in 1909); the other, financed from “collections”, depicts the Transfiguration of Jesus and the allegories of the faithful. The windows of the nave were glazed with coloured glass;

²⁷ J. Wapiennik-Kosowicz, *Z badań nad secesyjnymi witrażami w kościele Matki Bożej Pocieszenia w Żyrardowie i... niedoszłym dziełem Józefa Mehoffera. Zagadnienie atrybucji*, w: *Witraże secesyjne. Tendencje i motywy*, ed. T. Szybisty, Kraków–Legnica 2011, pp. 111–119.

²⁸ K. Pawłowska, *Witraże Niewiadomskiego w Koninie*, “Witraż”, (no date), no. 2, pp. 35–38 (Białkowski's given name is erroneously listed as Tadeusz). In 2011–2012, the windows underwent conservation at the OBIEKT Stained Glass and Mosaic Studio in Pobiedziska. My thanks go to Marcin Czeski, the owner of the studio, for this piece of information. The biographical note on the artist (M. Leśniakowska, *Niewiadomski Eligiusz*, in: *Słownik Artystów Polskich*, vol. 6, Warszawa 1998, pp. 78–79) mentions works under way on the polychromes and the four stained-glass windows for the Kalisz church (only *St Isidore* is clearly specified), whose designs were approved in 1909 by the Department of Painting and Sculpture of the Society for the Protection of Monuments of the Past. It may well be that these windows are the ones referred to in three sketches (described as “unidentified” in the note) presented at the exhibition of the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw at the turn of 1912 and 1913, which showcased carton designs of the polychromes intended for the Konin church and related drawings.

²⁹ Pawłowska (fn. 28), p. 35.

³⁰ K. Pawłowska claims that the angels have features reminiscent of “the women of Klimt and the angels of Mehoffer”.

²⁸ K. Pawłowska, *Witraże Niewiadomskiego w Koninie*, „Witraż”, (b.r.), nr 2, s. 35–38 (Białkowski z błędnym imieniem Tadeusz). W latach 2011–2012 witraże były poddane konserwacji w Autorskiej Pracowni Witraży i Mozaiki OBIEKT w Pobiedziskach. Panu Marciniowi Czeskiemu, właścicielowi pracowni, dziękuję za informację. W biografii artysty (M. Leśniakowska, *Niewiadomski Eligiusz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 6, Warszawa 1998, s. 78–79) podano informację o rozpoczęciu prac nad polichromią i czterema witrażami do konińskiej fary (określony tylko *Św. Izydor*), których projekty zatwierdził w roku 1909 Wydział Malarstwa i Rzeźby Zarządu Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Być może do nich odnoszą się trzy szkice (w biografii określone jako niezidentyfikowane) prezentowane na wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie na przełomie 1912 i 1913 roku, na której pokazano projekty kartonów do polichromii kościoła w Koninie i inne związane z nim rysunki.

²⁹ Pawłowska, jak przyp. 28, s. 35.

³⁰ W postaciach aniołów K. Pawłowska dostrzega cechy pokrewne „kobietom Klimta i aniołom Mehoffera”.

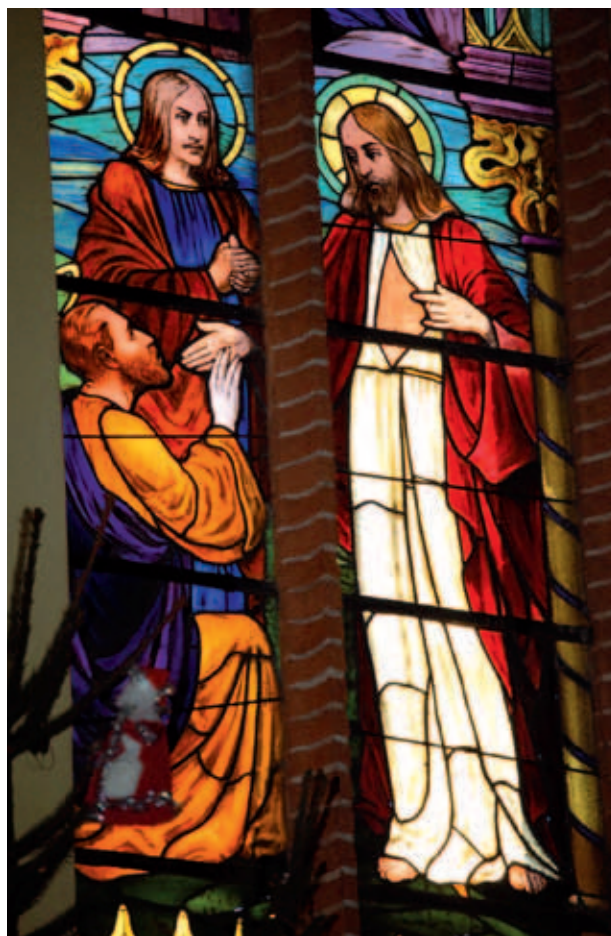
³¹ Ustalenia wg: S. Ferenc, *Dzieje kościoła w Liskowie*: liskow. ovh.org./sub/kosciol_liskow.htm (dostęp: 3 VII 2012). Autor wysuwa przypuszczenie, iż projektantem witraży w prezbiterium mógł być Konrad Krzyżanowski.

³² Informacje na podstawie *Programu konserwacji witraży w katedrze pw. Opieki NMP w Radomiu. Wersja I, Kraków 28. X 2007*, oprac. Pracownia Furdyna: <http://katedra.radom.opoka.org.pl> (dostęp: 2 X

it was not until c. 1983 that a cycle of stained-glass windows entitled *The Mystery of the Holy Rosary* by Father Władysław Kilian was put in their place.³¹

In 1909, the atelier of Białkowski also embarked on a project intended for the neo-Gothic church of Holy Virgin Mary (currently a cathedral) in Radom (built between 1898 and 1918 to the design of Józef Pius Dziekoński). Franciszek Białkowski was commissioned to produce stained-glass windows for the main nave and the chapels. The other windows were made by the Atelier of St Lucas in Warsaw (presbytery) and the atelier of Michał Olszewski (rosette).³² One of the geometric windows, with the bust of St Casimir (in the tracery), which was funded by the Workers of the Carriage Department of the Railway Shop in 1909, bears the signature: *F. BIAŁKOWSKI*.

At around the same time, the atelier took on a commission to produce stained-glass windows for the Church of St Stanislaus Bishop and Martyr in Brześć Kujawski, whose renovation and reconstruction in the spirit of the Gothic tradition was planned by a Poznań architect, Tomasz Pajzderski. The works were completed two years later.³³ The cartons, at least those of the six figural stained-glass windows, were designed by Konrad Krzyżanowski.³⁴ Each window was funded by a different individual, society, or social group. The panels in the presbytery depict the Adoration of the Magi (funded by landed gentry, officials of the local sugar-works and representatives of the city, or the so-called “parish intelligentsia”) and the Annunciation (funded by the employees of the local sugar-works); there are also two “carpet” windows (one funded by Mateusz Jędrzejowski, a citizen of Brzezina, the other donated by the entire congregation). The windows of the nave, on the other hand, show the Name of Jesus [Fig. 2] (funded by Joasia Spychalska from Pikutkowie,



6. *Niewierny Tomasz*, fragment witraża, wyk. Pracownia Witraży Artystycznych Białkowski, ok. 1921, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Garbowie, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

6. *Doubting Thomas*, piece, made by the Białkowski Artistic Stained Glass Studio, c. 1921, Church of the Transfiguration in Garbów, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska

traży geometrycznych, z popiersiowym wizerunkiem św. Kazimierza (w maswerku), ufundowanym przez Pracowników Oddziału Wagonowego Warsztatów Kolejowych w roku 1909, widoczna jest sygnatura *F. BIAŁKOWSKI*.

W tym samym czasie pracownia Białkowskiego podjęła się realizacji witraży do kościoła pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Brześciu Kujawskim, którego restaurację i przebudowę w duchu gotyku zaprojektował poznański architekt Tomasz Pajzderski. Prace nad nimi zakończyły się dwa lata później³³. Kartony, przynajmniej sześciu witraży figuralnych, opracował Konrad Krzyżanowski³⁴. Witraże były fundacjami pojedynczych

³¹ After: S. Ferenc, *Dzieje kościoła w Liskowie*, liskow.ovh.org./sub/kosciol_liskow.htm [accessed: 3 July 2012]. The author ventures a supposition that the windows of the presbytery may have been designed by Konrad Krzyżanowski.

³² Information based on *Program konserwacji witraży w katedrze pw. Opieki NMP w Radomiu. Wersja I, Kraków 28 X 2007*, ed. Pracownia Furdyna, katedra.radom.opoka.org.pl [accessed: 2 October 2011].

³³ E. Stachurska, *Zabytki architektury*, in: *Monografia Brześcia Kujawskiego*, ed. B. Głębowicz, Włocławek 1970, pp. 195–196. At around the same time, Krzyżanowski designer stained-glass windows for the church in Głuchów near Skierniewice, consecrated in 1908, which may have also been produced by Białkowski.

³⁴ I. Balowa, *Krzyżanowski Konrad*, in: *Słownik Artystów Polskich*, vol. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1986, p. 314.

2011).

³³ E. Stachurska, *Zabytki architektury*, w: *Monografia Brześcia Kujawskiego*, red. B. Głębowicz, Włocławek 1970, s. 195–196. W tym czasie Krzyżanowski projektował witraże do kościoła w Głuchowie k. Skierniewic, konsekrowanego w roku 1908, być może ich wykonanie powierzono Białkowskiemu.

³⁴ I. Balowa, *Krzyżanowski Konrad*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1986, s. 314.

osób, stowarzyszeń lub grup społecznych. W prezbiterium przedstawiono: Pokłon Trzech Króli – fundacja obywateli ziemskich, urzędników brzeskiej cukrowni i miasta, czyli „inteligencji z parafii”, Zwiastowanie Najświętszej Marii Pannie – fundacja robotników cukrowni, dwa okna „dywanowe” – jedno to fundacja Mateusza Jędrzejewskiego, obywatela z Brzezia, drugie było ofiarą wszystkich parafian. W oknach nawy ukazano: Imię Jezus [il. 2] – fundacja Joasi Spychalskiej z Pikutkowic, „piętnastoletniej panienki z Pikutkowa, która ze swej schedy majątkowej przed śmiercią przeznaczyła taką ofiarę”, Serce Jezusa – fundacja rodziny Woźniaków z Pikutkowic, św. Jadwigę – fundacja Bractwa Miłosierdzia, a nad chórem muzycznym św. Brygidę oraz św. Jana Kantego – ofiara wszystkich parafian. Ponadto w kaplicy znajdują się witraże: *Polska u stóp Krzyża* – fundacja Pawłowskich, właścicieli młyna Topielec, oraz *Imię Maria* – fundacja tercjarzy³⁵. Nie zachował się witraż *Św. Stanisław* ufundowany przez Katarzynę Balcerak z Pikutkowa (zniszczony w czasie II wojny światowej, zastąpiony nowym)³⁶. Witraż „Zwiastowanie” *Konrad Krzyżanowski, wyk. zakład Fr. Białkowskiego w Warszawie* był prezentowany na wystawie przemysłowo-rolniczej w Częstochowie w roku 1909³⁷.

Na teże częstochowskiej wystawie Białkowski pokazał również witraż *Św. Kazimierz* do neogotyckiego kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła w Zawierciu, wykonany być może według jego własnego projektu³⁸. Praca ta powstała z pewnością w okresie bezpośrednio poprzedzającym wystawę.

W roku 1910 neogotycki kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa i św. Jana Chrzciciela w wielkopolskim Turku (zbudowany w latach 1905–1913 według projektu Konstantego i Jarosława Wojciechowskich) pracownia Białkowskiego oszklili szkłem katedralnym³⁹. Dopiero później kościół ozdobiły witraże Józefa Mehoffera i Stanisława Powalisza⁴⁰.

W archiwum Muzeum Przyrody w Drozdowie k. Łomży, mieszczącym się w dawnym dworze Lutosławskich, przechowywana jest korespondencja

a “fifteen-year old maiden of Pikutkowo, who put aside a part of her inheritance for this purpose before her death”), the Heart of Jesus (funded by the Woźniaków family from Pikutkowice), and St Hedwig (funded by the Brotherhood of Mercy), while the windows over the music choir depict St Bridget and St John Cantius (donated by the entire congregation). Moreover, the chapel contains stained-glass representations of *Poland at the Foot of the Cross* (funded by the Pawłowski family, owners of the Topielec mill), and *The Name of Mary*, funded by the Tertiaries.³⁵ Another window, entitled *St Stanislaus* and funded by Katarzyna Balcerak from Pikutkowo, was destroyed during the Second World War and later replaced.³⁶ The stained-glass window bearing an inscription “Anunciation” *Konrad Krzyżanowski, made by the atelier of Fr. Białkowski in Warsaw* was presented at the industrial-agricultural exhibition in Częstochowa in 1909.³⁷

The exhibition in Częstochowa also showcased another stained-glass window by Białkowski, *St Casimir*, produced for the neo-Gothic church of St Peter and St Paul in Zawiercie, based, quite possibly, on the artist’s original design.³⁸ There is no doubt that the work was produced immediately prior to the exhibition.

In 1910, Białkowski’s studio glazed the neo-Gothic Church of the Sacred Heart of Jesus and St John the Baptist in Turek, in Wielkopolska (built in 1905–1913 to the design of Konstanty Wojciechowski and Jarosław Wojciechowski) with cathedral glass.³⁹ It is only at a later date that the windows were decorated with stained glass by Józef Mehoffer and Stanisław Powalisz.⁴⁰

The archives of the Natural Museum in Drozdów near Łomża, housed in the former estate of the Lutosławski family, store the corre-

³⁵ S. Kuliński, *Monografia Brześcia Kujawskiego. Pamiątka 700-lecia istnienia kościoła parafialnego*, Włocławek 1935 (reprint wydany z okazji 760-lecia nadania praw miejskich, b.m. i r.w.), s. 58.

³⁶ H. Gwiazdowska, *Kościół parafialny p.w. św. Stanisława Biskupa*: www.brzesckujawski.pl (dostęp: 20 VII 2012).

³⁷ *Dom Sztuki...* 1909, jak przyp. 24, poz. 98.

³⁸ Ibidem, poz. 84 i 98. Kościół, zaprojektowany przez warszawskiego architekta Hugona Kudera, został poświęcony w 1903 roku, wyposażanie świątyni trwały przez następne lata, np. w 1909 roku zamontowano organy. Obecnie w kościele znajdują się tylko trzy witraże w rozetach.

³⁹ M. Górzynski, *Plac Sienkiewicza. Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa, św. Jana Chrzciciela*: www.atlasturek.internetdsl.pl (dostęp: 21 VIII 2012).

⁴⁰ *Misterium Józefa Mehoffera w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Turku*, red. W. Grzeszkiewicz, B. Stachowiak, wstęp J. Wapiennik-Kossowicz, B. Stachowiak, Turek 2008 s. 13; J. Bardoński, *Tradycja i współczesność pracowni „Powalisz” w Poznaniu*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska i J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 184.

³⁵ S. Kuliński, *Monografia Brześcia Kujawskiego. Pamiątka 700-lecia istnienia kościoła parafialnego*, Włocławek 1935 (reprint published on the occasion of the 760th anniversary of city rights, no place, no date), p. 58.

³⁶ H. Gwiazdowska, *Kościół parafialny p.w. św. Stanisława Biskupa*: www.brzesckujawski.pl [accessed: 20 July 2012].

³⁷ *Dom Sztuki...* 1909 (fn. 24), item 98.

³⁸ Ibidem, items 84 and 98. Designed by a Warsaw architect, Hugo Kuder, the church was consecrated in 1903. The interior was furnished over the next few years; in 1909, for instance, the organs were put in place. Currently, only three stained-glass windows in the rosettes are ever replaced.

³⁹ M. Górzynski, *Plac Sienkiewicza. Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa, św. Jana Chrzciciela*, www.atlasturek.internetdsl.pl [accessed: 21 August 2012].

⁴⁰ *Misterium Józefa Mehoffera w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Turku*, Turek 2008, eds. W. Grzeszkiewicz, B. Stachowiak, introduction by J. Wapiennik-Kossowicz, B. Stachowiak, p. 13; Jerzy Bardoński, *Tradycja i współczesność pracowni „Powalisz” w Poznaniu*, in: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, eds. K. Pawłowska and J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, p. 184.

spondence from the “Białkowski Artistic Stained Glass Studio” (1910–1911), related to the glazing of the local, neo-Romanesque church of St Josaphat [Fig. 3].⁴¹

In 1911, the neo-Gothic church in Tereszki, Wołyń, built on the estate lands of count Władysław Grocholski (to the design of a Lublin architect, Bronisław Kochanowski), was decorated with two stained-glass windows produced by Franciszek Białkowski: *Blessed Ladislaus of Gielniów*, depicting the patron saint of the church founder, and *St Michael the Archangel*. Both works are only known from reproductions.⁴² Blessed Ladislaus, a Bernardine monk piously devoted to the mystery of the Flagellation of Christ, who preached the cult of Christ’s Passion in his homilies, was depicted in a scene of ecstasy which he had once reportedly experienced during a Good Friday sermon. Supported by angels, he rises towards the crucified Christ. An open book lies by his side, symbolizing his writing and his preaching. The Archangel, on the other hand, was shown suspended over the infernal abyss, with outstretched wings and a fiery sword in his hand. Both compositions are very dynamic; their clear drawing was executed with a soft, Art Nouveau flourish. Even the black-and-white reproductions allow to surmise that numerous glass panels of vivid and contrasting colours were used.

Around 1911, the workshop of Franciszek Białkowski reportedly produced stained-glass windows for the neo-Gothic Church of the Assumption of Mary (designed by Józef Pius Dziekoński) in Konstancin-Jeziorna near Warsaw⁴³ and the church of St Thomas of Villanova in the village of Jabłoń near Parczew (built in 1909–1912, in the style of the English neo-Gothic, to the design of Jan Olearski)⁴⁴ and the *Assumption of Mary* for a further unspecified Roman-Catholic church in New York (known only from reproductions), possibly to the design of the workshop owner himself [Fig. 4].⁴⁵ Białkowski is also credited with two stained-glass windows at the neo-Gothic Church of St Martin in Chojnata near

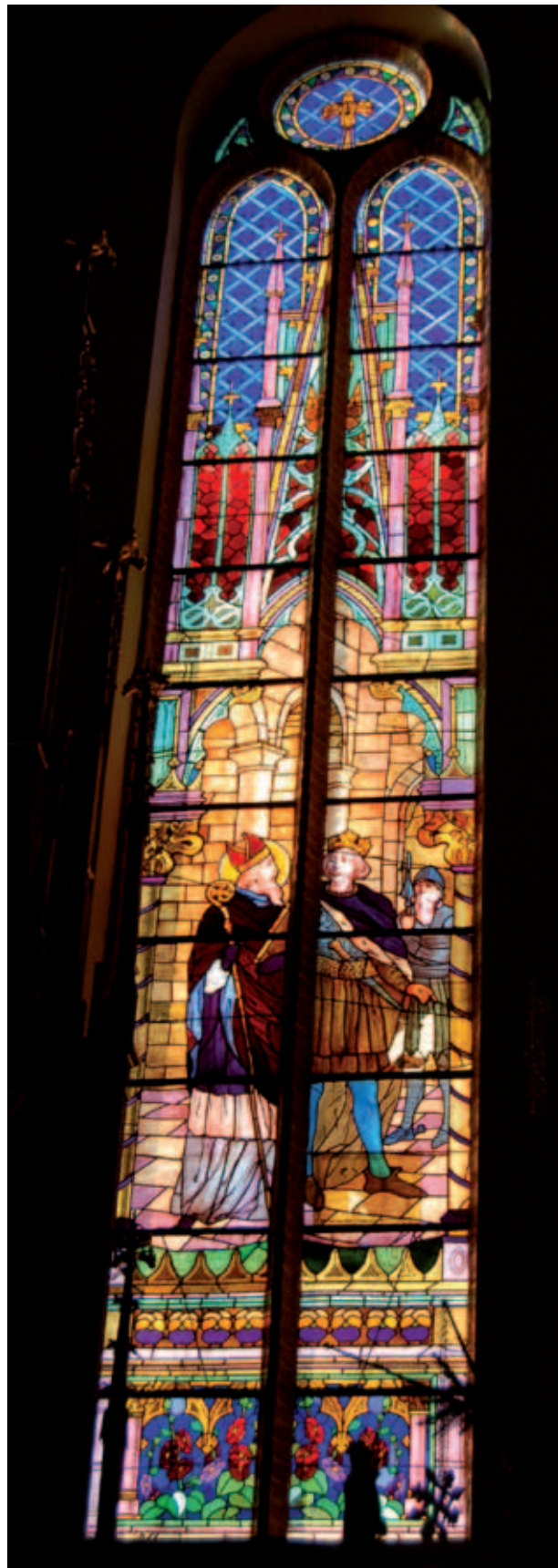
⁴¹ The archives of the Natural Museum in Drozdów. Household documents of the Lutosławski estate, set: *Firmy*, inv. no. 8, pp. 1–4. My thanks go to Marcin Rydzewski for familiarizing me with the contents of this correspondence.

⁴² *W Tereszkach na Wołyniu*, “Tygodnik Ilustrowany” 52, 1911 (1st half year), no. 1 (7 January), p. 12.

⁴³ My thanks go to Andrzej Skalski, a stained-glass conservator from Józefów, near Warsaw, for this piece of information and other valuable suggestions.

⁴⁴ J. Żywicki, *Architektura neogotycka na Lubelszczyźnie*, Lublin 1998, p. 209. The parish archives hold bills issued for the windows.

⁴⁵ [Ad], “Tygodnik Wileński” 1, 1911, no. 2 (after p. 21); Znanca 1912 (fn. 3).



7. *Św. Stanisław*, wyk. Pracownia Witraży Artystycznych Białkowski, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Garbowie, ok. 1921, fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

7. *St Stanislaus*, made by the Białkowski Artistic Stained Glass Studio, Church of the Transfiguration in Garbów, c. 1921, photo by D. Czapczyńska-Kleszczyńska



8. Władysław Skibiński, *Św. Kinga*, wyk. Zakład Artystyczny Witrażów W. Skibiński, 1907, katedra pw. św. Mikołaja w Kaliszu, fot. J. Nowostawska-Gylokay

8. Władysław Skibiński, *St Kinga of Poland*, made by the W. Skibiński Artistic Stained Glass Studio, 1907, St Nicholas Cathedral in Kalisz, photo by J. Nowostawska-Gylokay

Mszczonów, probably based on cartons designed by Eligiusz Niewiadomski.⁴⁶

It is probably in Białkowski's studio as well that the stained-glass windows for the neo-Gothic Church of St Josaphat in Geś, near Parczew, were produced between 1912 and 1913.⁴⁷ A photograph showing the building's interior, which I discovered on the Internet, warrants the conclusion that the side windows of the presbytery were fitted with *The Nativity* and *The Crucifixion*, both in stylistic harmony with the character of the temple.

In 1913, "Artistic Stained-Glass Studio" of F. Białkowski made figural and geometric stained-glass windows for the neo-Gothic Church of St Bartholomew in Łopiennik near Krasnystaw (built in 1909–1912 to the design of Józef Pius Dziekoński), which were mounted by Antoni Pacholczyk.⁴⁸ The glazing was destroyed in a 1943 bombing.⁴⁹ In the wake of the war, the Cracow studio S. G. Żeleński renovated some of the windows and made several new ones.⁵⁰

The studio of Białkowski would also take up renovation tasks. Commissioned by the Ministry of Art in Culture in 1920, it started the restoration of the stained-glass windows at the Włocławek Cathedral, which had been destroyed in the Bolshevik war. The works were conducted by Mieczysław Kotarbiński.⁵¹

Around 1920, the atelier produced stained-glass windows for the neo-Baroque church in Lubochnia near Tomaszów Mazowiecki (built in 1914–1920 to the design of Józef Pius Dziekoński and Zdzisław Mączyński). The designs were reportedly the work of Jan Kanty Gumowski.⁵²

The 6th of October 1921 saw the consecration of the newly-built Church of Our Lady of Sorrows

⁴⁶ From 1911, the parish church in Chojnata was run by Father Michał Woźniak; the first decision he took in office was to renovate the church and replace its windows. My thanks for this information go to A. Skalski.

⁴⁷ Żywicki 1998 (fn. 44), p. 197 mentions the windows. The information that they were made by Białkowski comes from personal communication with A. Skalski.

⁴⁸ Pacholczyk worked at the atelier since 1905 (cf. M. J. Żychowska, *Współczesne witraże polskie*, Kraków 1999, p. 16, fn. 16. His name is also mentioned in the correspondence about the church in Drozdów, cf. fn. 41.

⁴⁹ Żywicki 1998 (fn. 44), p. 255; *Archidiecezja lubelska. Historia i administracja*, ed. M.T. Zahajkiewicz, Lublin 2000, p. 224.

⁵⁰ Adam Żeleński, *Wykaz robót witrażowych od 1929 r. I. IX*, manuscript, private collections.

⁵¹ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (hereinafter: KZS), vol. 11: *Województwo bydgoskie*, book 18: *Włocławek i okolice*, eds. W. Puget, T. Chrzanowski and M. Kornecki, Warszawa 1988, p. 22. The biographical note on the artist (H. Kubaszewska, *Kotarbiński Mieczysław*, in: *Słownik Artystów Polskich* 1986 (fn. 34), pp. 173–175) does not mention his engagement in stained-glass art.

⁵² Information obtained from A. Skalski.

in Limanowa, a small town in the Island Beskids. The designer of the church, a Warsaw architect by the name of Zdzisław Mączyński, wanted the interior to be decorated with stained-glass windows and commissioned Konrad Krzyżanowski with their design. On the day of consecration, two windows were already in place in the presbytery: *The Vision and Miracle of St John of Matha* and *St Casimir at the Foot of the Cross*. Both have been described and analyzed in detail by Józef Szymon Wroński, the author of a monograph devoted to the Limanowa church. The windows were made in the atelier of Franciszek Białkowski, with which Konrad Krzyżanowski had already collaborated in the past. The windows bore a signature of the artist (*designed by K. Krzyżanowski*) and the producer (*made by Fr Białkowski – Warsaw*); neither has survived to this day.⁵³ Upon the painter's death in May 1922, other artists took over the work on the remaining windows of the church.⁵⁴

Around 1921, Białkowski's studio produced a set of stained-glass windows for the neo-Gothic Church of the Transfiguration in Garbów near Lublin (built in 1908–1912 to the design by Józef Pius Dziekoński, destroyed in 1915).⁵⁵ The windows contain decorative [Fig. 5] and figural representations. *The Doubting Thomas* shows the Apostle kneeling before Jesus as he shows him his wounds; St John the Evangelist is watching from the side [Fig. 6]. The other window, *St Stanislaus*, depicts the scene of King Bolesław II the Bold's admonishment by the Bishop of Cracow, taking place indoors, in the presence of a royal soldier [Fig. 7]. Both representations are surmounted by a neo-Gothic canopy. The large window over the choir contains one more piece of stained glass: an excellent *Transfiguration of Christ*, stylistically far-removed from the works in the presbytery; while the latter use intense, contrastive colours, the former's tone is very subdued.

In 1925, the workshop was commissioned to produce stained-glass windows for the Church of St Casimir in Pruszków near Warsaw, designed by Czesław Domaniewski; the construction of the church started in 1903 and lasted until 1938. Alongside ornamental windows

⁵³ Sz. J. Wroński, *Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej. Kościół – pomnik Konstytucji 3 Maja*, Limanowa 2001, pp. 104–107.

⁵⁴ Ibidem, pp. 103–110, figs. 84–85; idem, *Limanowskie witraże Józefa Mehoffera*, "Almanach Ziemi Limanowskiej" 9, 2002, p. 14, cf. almanach.limanowa.org.pl [accessed: 1 October 2012].

⁵⁵ *Archidiecezja lubelska* 2000 (fn. 49), p. 224. The windows were renovated by the S. G. Żeleński Cracow Stained Glass Studio in 1951 and in 1971–1975.

z „Pracowni Witraży Artystycznych Białkowski” (prowadzona w latach 1910–1911) dotycząca szklenia tamtejszego neoromańskiego kościoła pw. św. Jozafata⁴¹ [il. 3].

W 1911 roku neogotycki kościół w Tereszkach na Wołyniu, wzniesiony w dobrach Władysława hr. Grocholskiego (według projektu lubelskiego architekta Bronisława Kochanowskiego), ozdobiły dwa witraże wykonane przez Białkowskiego: *Św. Ładysław z Gielniowa*, ukazujący patrona fundatora kościoła, oraz *Św. Michał Archanioł*. Prace te są znane z reprodukcji⁴². Bł. Ładysław, bernardyn, mający wielkie nabożeństwo do tajemnicy Biczowania Jezusa i szerzący w swoich homiliach kult Męki Pańskiej, został przedstawiony w scenie ekstazy, której doznał podczas głoszenia kazania w Wielki Piątek. Podtrzymywany przez aniołów, unosi się ku Ukrzyżowanemu. Obok leży otwarta księga symbolizująca działalność pisarską i kaznodziejską błogosławionego. Michała Archanioła ukazano zaś ponad piekielną otchłanią, z rozpostartymi skrzydłami i ognistym mieczem w uniesionej dłoni. Obie kompozycje są pełne dynamiki, wyrazisty rysunek poprowadzony został miękką, secesyjną linią. Nawet czarno-biała reprodukcja wskazuje na użycie szkieł o żywej, kontrastowej kolorystyce.

Około 1911 roku w pracowni Franciszka Białkowskiego miały być wykonane witraże do neogotyckiego kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (zaprojektowanego przez Józefa Piusa Dziekońskiego) w Konstancinie-Jeziornie pod Warszawą⁴³ i kościele pw. św. Tomasza z Villanova we wsi Jabłoń k. Parczewa (zbudowanego w latach 1909–1912 w stylu neogotyku angielskiego według projektu Jana Olearskiego)⁴⁴ oraz witraż *Wniebowzięcie Marii* do bliżej nieokreślonego kościoła rzymskokatolickiego w Nowym Jorku (znany z reprodukcji) – może według własnego projektu właściciela zakładu⁴⁵ [il. 4]. Białkowski miał ponadto zrealizować dwa witraże do neogotyckiego kościoła pw. św. Marcina w Chojnacie k. Mszczonowa, przypuszczalnie według kartonów Eligiusza Niewiadomskiego⁴⁶.

⁴¹ Archiwum Muzeum w Drozdowie. Dokumenty gospodarcze Lutosławskich, zespół: *Firmy*, sygn. 8, karty 1–4. Panu Marcinowi Rydzewskiemu dziękuję za przybliżenie treści korespondencji.

⁴² *W Tereszkach na Wołyniu*, „Tygodnik Ilustrowany” 52, 1911 (1. półrocze), nr 1 (7 I), s. 12.

⁴³ Informacja uzyskana od p. Andrzeja Skalskiego, konserwatora witraży z podwarszawskiego Józefowa, któremu serdecznie dziękuję za cenne wskazówki.

⁴⁴ J. Żywicki, *Architektura neogotycka na Lubelszczyźnie*, Lublin 1998, s. 209. W archiwum parafialnym zachowane rachunki za witraże.

⁴⁵ [Ogłoszenie], „Tygodnik Wileński” 1, 1911, nr 2 (po s. 21); *Znawca* 1912, jak przyp. 3.

⁴⁶ Parafię w Chojnacie objął w roku 1911 ks. Michał Woźniak, który od razu przystąpił do remontu kościoła, między innymi wymieniając okna. Za informację o witrażach i ich domniemanym autorze dziękuję p. A. Skalskiemu.

Prawdopodobnie w pracowni Białkowskiego, w latach 1912–1913, powstały witraże do neogotyckiego kościoła pw. św. Józafata w Geści k. Parczewa⁴⁷. Fotografia ukazująca wnętrze kościoła, odnaleziona w Internecie, pozwala stwierdzić, że w oknach bocznych prezbiterium znajdują się witraże *Boże Narodzenie* i *Ukrzyżowanie* stylistycznie zharmonizowane z charakterem świątyni.

W 1913 roku „Pracownia Witraży Artystycznych” F. Białkowskiego wykonała witraże figuralne i geometryczne do neogotyckiego kościoła pw. św. Bartłomieja w Łopienniku k. Krasnegostawu (świątynię wzniesiono w latach 1909–1912 według projektu Józefa Piusa Dziekońskiego). Montował je Antoni Pacholczyk⁴⁸. Przeszklenia te zostały zniszczone w roku 1943 w wyniku bombardowania⁴⁹. Po zakończeniu wojny Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński odnowił niektóre z nich, wykonał również kilka nowych witraży⁵⁰.

W pracowni Franciszka Białkowskiego podejmowano się także konserwacji witraży. W 1920 roku na zlecenie Ministerstwa Sztuki i Kultury rozpoczęto restaurację średniowiecznych witraży w katedrze we Włocławku zniszczonych w czasie wojny bolszewickiej. Prace wykonywał Mieczysław Kotarbiński⁵¹.

Okolo roku 1920 powstały witraże do neobarokowego kościoła w Lubochni k. Tomaszowa Mazowieckiego (wzniesionego w latach 1914–1920 według projektu Józefa Piusa Dziekońskiego przy współpracy Zdzisława Mączyńskiego). Autorem projektów miał być Jan Kanty Gumowski⁵².

Dnia 6 października 1921 roku odbyła się konsekracja nowo zbudowanego kościoła pw. Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej, niewielkiej miejscowości położonej w Beskidzie Wyspowym. Projektant kościoła, warszawski architekt Zdzisław Mączyński, przewidział ozdobienie budowli witrażami i powierzył ich zaprojektowanie Konradowi Krzyżanowskiemu. W chwili konsekracji w oknach prezbiterium były już zainstalowane dwa monumentalne witraże *Wizja i cud św. Jana z Mathy* oraz *Św. Kazimierz król*

(signed *STAINED GLASS F. BIAŁKOWSKI*), a stained-glass image was also produced for the transept, a representation of *St Casimir* by Karol Maszkowski.⁵⁶ Iza Żeleńska recounts that Białkowski executed the window “so badly that a special committee composed of independent artists and the church board judged that it bore no resemblance to the carton and demanded it to be corrected at B.’s sole expense; it could not be accepted in its submitted form. I have the impression that they cut B. down to size there”.⁵⁷ Żeleńska’s interest in the matter and her biting remark on the difficulties surrounding the work on Maszkowski’s design is perhaps not to be wondered at, considering that the owner of the Cracow Stained-Glass Studio had had high hopes for securing the Pruszków tender (the designer often collaborated with her workshop) before, in the end, it was awarded to Białkowski.⁵⁸ The Cracow studio was commissioned with producing only a few ornamental windows for the church. The window depicting St Casimir against the backdrop of Vilnius and Cracow was funded by Maria Markiewicz and Józef Markiewicz, owners of the Komorów estate.⁵⁹ Other windows were financed from voluntary donations by the staff of the Majewski & Co. Pruszków Pencil Factory.⁶⁰

In 1926–1928, the studio produced stained-glass windows for the Armenian Cathedral in Lviv; they were designed by Jan Henryk Rosen, an artist also credited with the paintings inside the church. The presbytery showed *Scenes from the Life of St John the Baptist*, *The Tree of Jesse*, *Deo Ignoto*, and *Mons Pius* (funded by an Armenian pawn-bank to celebrate the 25th jubilee of Bishop Józef Teodorowicz); the nave was decorated with *St Paul* and *St Augustine*. Only some of the original windows have survived; in 2001, a couple were uncovered in the cellars of the cathedral.⁶¹

⁵⁶ W. Wyganowska, *Maszkowski Karol*, in: *Słownik Artystów Polskich*, vol. 5, Warszawa 1993, p. 413.

⁵⁷ Iza Żeleńska’s letter to her son Adam from 21 January 1926, private collections.

⁵⁸ Iza Żeleńska’s letters to her son Adam from 1924 (undated) and 2 May 1925, private collections.

⁵⁹ *Pruszków – kościół św. Kazimierza*, wpg.alleycat.pl [accessed: 30 August 2012].

⁶⁰ L. Kijewska-Wittstock, *Działalność społeczno-kulturalna właścicieli i pracowników fabryki ołówków „Majewski i S-ka” na tle zarysu historii fabryki w latach 1889–1948*, graduation paper completed under the supervision of Prof. Andrzej Chojnacki, Warszawa 2005, p. 18 (www.pruszkow.pl/pdf/majewski, accessed: 30 August 2012). In January 1945, stained-glass windows in the southern part of the church were destroyed by the force of the explosion, when the ammunition warehouse in nearby Lasek Komorowski was blown up by the retreating German troops.

⁶¹ Letter sent by Father W. Kwapiński to the S. G. Żeleński studio on 8 May 1937, archives of the S.G. Żeleński

⁴⁷ Żywicki 1998, jak przyp. 44, s. 197 podaje wiadomość o istnieniu witraży. Informacji o ich wykonaniu przez Białkowskiego udzielił mi p. A. Skalski.

⁴⁸ Monter Pacholczyk był zatrudniony w pracowni od 1905 roku (por. M.J. Żychowska, *Współczesne witraże polskie*, Kraków 1999, s. 16, przyp. 16. Jego nazwisko występuje też w korespondencji dotyczącej kościoła w Drozdowie, por. przyp. 41.

⁴⁹ Żywicki 1998, jak przyp. 44, s. 255; *Archidiecezja lubelska. Historia i administracja*, red. ks. M.T. Zahajkiewicz, Lublin 2000, s. 224.

⁵⁰ Adam Żeleński, *Wykaz robót witrażowych od 1929 r. I. IX*, rkps, własność prywatna.

⁵¹ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej: KZS), t. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 18: *Włocławek i okolice*, opr. W. Puget oraz T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1988, s. 22. W biogramie artysty (H. Kubaszewska, *Kotarbiński Mieczysław*, w: *Słownik Artystów Polskich* 1986, jak przyp. 34, s. 173–175) nie zostały wspomniane jego związki z witrażownictwem.

⁵² Informacja uzyskana od p. A. Skalskiego.

They are now being successively renovated and reconstructed.⁶² Some bear the signature of the painter and the producer (*F. Białkowski W-wa; Made by F. Białkowski* and dates: 1926 and 1928).⁶³ One of the windows, *St Augustine*, was badly damaged with stones and renovated by the S. G. Żeleński Cracow Stained-Glass Studio in 1937. Thanks to a letter Father Wiktor Kwapiński sent to the Cracow workshop regarding the matter, it was possible to reconstruct the theme of this completely defaced stained-glass window. It is worth mentioning that of all the output of Białkowski's studio, the stained-glass complex of the Armenian cathedral has so far been the subject of the most thorough research.

Jan Henryk Rosen also authored the carton of a stained-glass window devoted to the sacrament of the Holy Baptism, intended for the (now defunct) baptistery by the Church of St Mary Magdalene in Lviv.⁶⁴ The date ("1931") inscribed on the window, now stored in the collections of the Lviv Art Gallery, indicates that it was created after the death of the workshop's owner. It is signed: *F. Białkowski i S-ka W-wa*.

Towards the end of its existence, in c. 1930, the workshop produced stained-glass windows for the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Goworów, in the district of Ostrołęka.⁶⁵

The inclusion of Białkowski's company in the *Polish Adress Book* for 1930 confirms that the workshop continued to operate even after the death of its owner.⁶⁶

Białkowski's "Stained-Glass and Mosaic Studio" specialized mainly in church commissions;

studio (hereinafter: SGŻ), private collections, file As 690 (found by the author of the article during archival search in 1999).

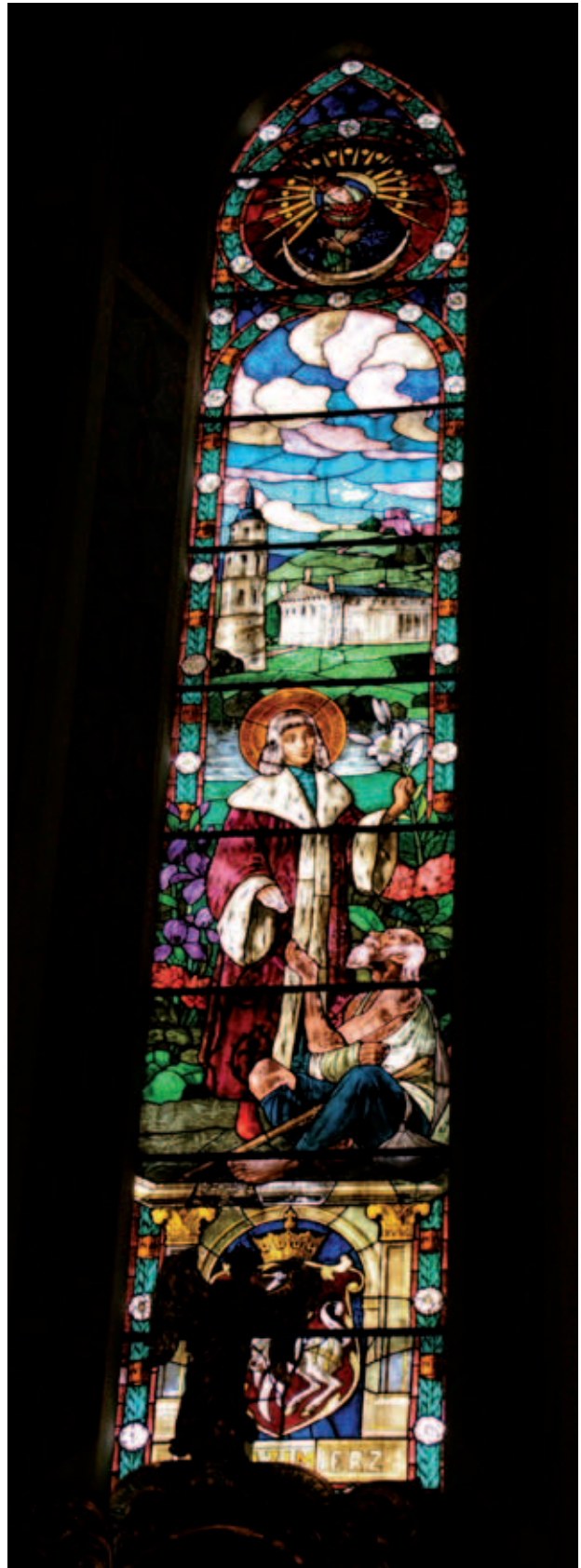
⁶² J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, p. 356, fn. 4.

⁶³ Ibidem, stained-glass windows are discussed in chapter: *Malowidła w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, pp. 169–304, figs. 143, 145, 190, 192a, b, 226a, b, c; H. Małkiewiczówna, *Ikony witraży*, in: A. Maciej, *Problemy konserwatorskie witraży projektu J. H. Rosena z katedry ormiańskiej pw. Wniebowzięcia NMP we Lwowie. Próba ich rozwiązania na przykładzie konserwacji górnej kwatery witraża „Św. Paweł” z zastosowaniem współczesnych klejów syntetycznych*, Kraków 2004, copy stored at the Academy of Fine Arts in Cracow.

⁶⁴ J. Smirnow, *Witraże Jana Henryka Rosena (do 1939 roku)*, in: *Witraz w architekturze. Architektura na witrażu*, eds. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2011, pp. 145–154; idem, *Lwowski kościół św. Marii Magdaleny*, www.lwow.com.pl/rocznik/2006/smirnow1 [accessed: 30 August 2012]; Wolańska 2010 (fn. 62), p. 356, fn. 3.

⁶⁵ KZS, vol. 10: *Województwo warszawskie*, book 11: *Ostrołęka i okolice*, eds. I. Galicka, H. Sygietyńska, M. Kwiczała, Warszawa 1983, p. 8. Stained-glass windows dated to c. 1930. The church, damaged in WWI, held a polychromy made by Władysław Drapiewski in 1930–1935.

⁶⁶ *Księga adresowa Polski* (fn. 21), p. 1945.



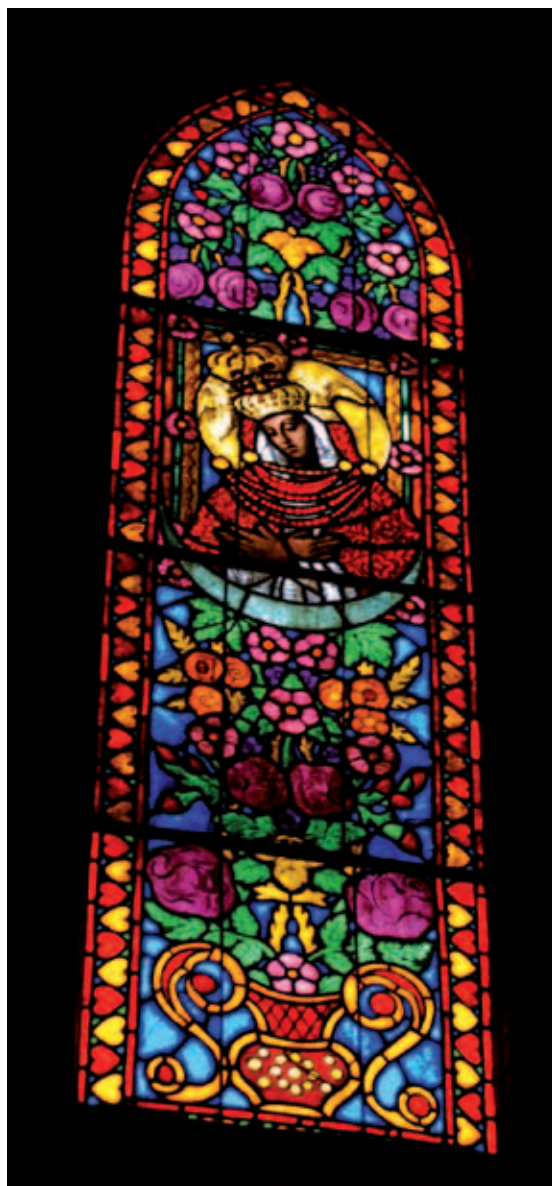
9. Władysław Skibiński, *Św. Kazimierz*, wyk. Zakład Artystyczny Witrażów W. Skibiński, 1907, katedra pw. św. Mikołaja w Kaliszu, fot. J. Nowostawska-Gylokay

9. Władysław Skibiński, *St Casimir*, made by the W. Skibiński Artistic Stained Glass Studio, 1907, St Nicholas Cathedral in Kalisz, photo by J. Nowostawska-Gylokay

lewicz u stóp Ukrzyżowanego. Oba szczegółowo opisał i przeanalizował Józef Szymon Wroński, monografista limanowskiej bazyliki. Wykonała je pracownia Franciszka Białkowskiego, z którym Krzyżanowski już wcześniej współpracował. Witraże nosiły sygnatury artysty (*Proj. K. Krzyżanowski*) i wykonawcy (*Wyk. Fr. Białkowski – Warszawa*), dziś niezachowane⁵³. Śmierć malarza, w maju 1922 roku, spowodowała, że prace nad kolejnymi przeszkleniami świątyni powierzono innemu artyście⁵⁴.

Około 1921 roku firma Białkowskiego wykonała zespół witraży do neogotyckiego kościoła pw. Przemienienia Pańskiego w Garbowie k. Lublina (zbudowanego w latach 1908–1912 według projektu Józefa Piusa Dziekońskiego, zniszczonego w 1915 roku)⁵⁵. W oknach świątyni znajdują się witraże dekoracyjne [il. 5] i figuralne. Witraż *Niewierny Tomasz* przedstawia Apostoła klęczącego przed Jezusem ukazującym mu swoje rany i przyglądającego się temu zdarzeniu św. Jana Ewangelistę [il. 6]. Na witrażu *Św. Stanisław* ukazana jest scena upomnienia króla Bolesława Śmiałego przez biskupa krakowskiego rozgrywająca się we wnętrzu, w obecności królewskiego żołnierza [il. 7]. Oba te przedstawienia wieńczy baldachim o neogotyckiej formie. W wielkim oknie nad chórem muzycznym jest jeszcze jeden, świetny, witraż *Przemienienie Pańskie*, stylistycznie odbiegający od prezbiterialnych i w przeciwieństwie do ich mocnej, kontrastowej kolorystyki utrzymany w jasnej tonacji.

W 1925 roku pracownia otrzymała zlecenie na realizację witraży do kościoła pw. św. Kazimierza w Pruszkowie k. Warszawy, którego budowa, rozpoczęta w 1903 i prowadzona według projektu Czesława Domaniewskiego, zakończyła się dopiero w roku 1938. Oprócz przeszkleń ornamentalnych (sygnowanych *WITRAŻE F. BIAŁKOWSKI*) wykonano wówczas do transeptu witraż *Św. Kazimierz* zaprojektowany przez Karola Maszkowskiego⁵⁶. Wedle słów Izy Żeleńskiej Białkowski przeszklenie „zrobił tak źle, że zwołana komisja z artystów i komitetu kościelnego orzekła, że witraż w niczem niepodobny do kartonu musi być cały przerobiony na koszt. B. i że takiego nie przyjmą. Mam więc wrażenie, że B. utracony tam”⁵⁷. Zainteresowanie właścicielki



10. Włodzimierz Tetmajer, *Matka Boska Ostrobramska*, wyk. Zakład Artystyczny Witrażów W. Skibiński, 1907, katedra pw. św. Mikołaja w Kaliszu, fot. J. Nowostawska-Gylokay
10. Włodzimierz Tetmajer, *Our Lady of the Gate of Dawn*, made by the W. Skibiński Artistic Stained Glass Studio, 1907, St Nicholas Cathedral in Kalisz, photo by J. Nowostawska-Gylokay

it should be noted, however, that its output also encompasses stained-glass windows intended for secular purposes.⁶⁷

⁵³ S.J. Wroński, *Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej. Kościół – pomnik Konstytucji 3 Maja*, Limanowa 2001, s. 104–107.

⁵⁴ Ibidem, s. 103–110, il. 84–85; idem, *Limanowskie witraże Józefa Mehoffera*, „Almanach Ziemi Limanowskiej” 9, 2002, s. 14, por.: almanach.limanowa.org.pl (dostęp: 1 IX 2012).

⁵⁵ *Archidiecezja lubelska* 2000, jak przyp. 49, s. 224. Witraże były restaurowane po II wojnie światowej przez Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński (1951) i w latach 1971–1975.

⁵⁶ W. Wyganowska, *Maszkowski Karol*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. 5, Warszawa 1993, s. 413.

⁵⁷ List Izy Żeleńskiej do syna Adama z 21 I 1926, w zbiorach prywatnych.

⁶⁷ E.g. in the restaurant at the Savoy Hotel in Warsaw, 58 Nowy Świat Str., c. 1905 (“Przegląd Techniczny”, 1906, no. 32, tabl. 37; www.gawronski.net.pl/miejsca/nowy-swiat-przedwojna, accessed: 25 October 2011); the Łaźnia pod Messalką bathhouse in Krakowskie Przedmieście, c. 1910, www.warszawska.info/srodmiescie/krakowskie-przedmiescie, accessed: 25 July 2012); the Agricultural Bank in Nowogrodzka Str., 1927 (H. Faryna-Pankiewicz, *Gmach d. Banku rolnego*, “Spotkania z zabytkami”, 2007, no. 9, p. 7).

The stained-glass studio of Władysław Skibiński

After his split from Franciszek Białkowski, Władysław Skibiński opened the “Skibiński & Sobotowski Stained Glass Atelier” at 5/7 Sienna Str. in Warsaw.⁶⁸ Skibiński consistently quoted 1905 as the year the company was established in all successive address books. Press notes informed customers that the workshop “produces painted and mosaic stained-glass windows for churches, stylish glazing for churches and private buildings, artistic stained glass for staircases, oriel windows, dining rooms, plafonds, window shutters, as well small stained-glass ornaments for furniture, and other works in the designated area”.⁶⁹ In 1907, at the latest, Skibiński is listed as the sole owner of the atelier, which means that his cooperation with Mr. Sobotowski (whose name remains unknown) was very quickly terminated.⁷⁰ In the period after 1908, Skibiński’s atelier moved at least twice. In 1920, it was located at 13 Three Crosses Square [Plac Trzech Krzyży], two years later – at 3 Smolna Str.⁷¹ Władysław Skibiński’s studio is sometimes referred to in the sources as a “factory”, which is likely to indicate the scale of its output.⁷² This is borne out by the assessment of Iza Żeleńska, who describes it as “the largest of Warsaw ateliers”.⁷³ The atelier continued to appear in the address books of Warsaw and the industry up until 1922. It was then closed down and “the entire stock of glass [...] c. 1,500 m²” was taken over by Iza Żeleńska, whose strategy of buying out moribund companies consistently boosted the status of the Cracow Stained Glass Studio in a difficult post-WWI period for art and industry.⁷⁴ It must be noted that in the next years, Żeleńska often enlisted Skibiński’s services; he taught her employees the art of painting on glass and sometimes participated in the making stained-glass windows; a case in point were the windows designed by Józef Mehoffer for the Świętokrzyska Chapel at the Cracow Cathedral,

⁶⁸ *Księga adresowa* 1905 (fn. 16), item 1252.

⁶⁹ *Ibidem*, ad no. 140.

⁷⁰ *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1908*, ed. L. Jeziorański, Warszawa 1907, item 1215.

⁷¹ *Księga adresowa* 1920 (fn. 17), col. 656; *Księga adresowa przemysłu...* (fn. 19), item 6332.

⁷² *Księga adresowa* 1920 (fn. 17), col. 656.

⁷³ Iza Żeleńska’s letter to Father Antoni Ratuszny, a parish priest in Tarnopol, from 27 June 1925, SGŻ, inv. no. As 415 (private collections).

⁷⁴ *Ibidem*; D. Czapczyńska, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S. G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią*, in: *Dziedzictwo* 2000 (fn. 40), p. 155.

Krakowskiego Zakładu Witrażów i przywołana tu kąśliwa uwaga o kłopotach z wykonaniem witraża Maszkowskiego jest o tyle zrozumiała, że Żeleńska liczyła na otrzymanie pruszkowskiej „roboty” (projektant ten współpracował zazwyczaj z Krakowskim Zakładem Witrażów), tymczasem zlecenie otrzymał Białkowski⁵⁸. Ostatecznie Krakowski Zakład zrealizował tylko kilka przeszkleń ornamentalnych do kościoła w Pruszkowie. Witraż zaprojektowany przez Maszkowskiego, przedstawiający św. Kazimierza królewicza na tle panoram Wilna i Krakowa, ufundowali Maria i Józef Markiewiczowie, właściciele majątku w Komorowie⁵⁹. Pozostałe powstały z dobrowolnych ofiar pracowników Pruszkowskiej Fabryki Ołówków Majewski i S-ka⁶⁰.

W latach 1926–1928 w pracowni zrealizowano witraże do katedry ormiańskiej we Lwowie. Powstały one według projektu Jana Henryka Rosena, który był także twórcą malarskiej dekoracji wnętrza świątyni. W prezbiterium znajdowały się następujące witraże: *Sceny z życia św. Jana Chrzciciela*, *Drzewo Jesego*, *Deo ignoto*, *Mons Pius* (ufundowany przez ormiański bank zastawny dla uczczenia jubileuszu dwudziestopięcioletnia biskupstwa ks. Józefa Teodorowicza); w nawie: *Św. Paweł* i *Św. Augustyn*. Oryginalne witraże zachowały się w niewielkiej części – w roku 2001 niektóre z nich odnaleziono w piwnicach katedry⁶¹. Są one sukcesywnie restaurowane i rekonstruowane⁶². Na niektórych widnieją sygnatury malarza i wykonawcy (*F. Białkowski W-wa; Wykonał F. Białkowski* oraz daty powstania, rok 1926 i 1928)⁶³. Jeden z wymienionych witraży – *Św. Augustyn* – został uszkodzony kamieniami i był prawdopodobnie naprawiany w roku 1937 przez Krakowski Zakład Witrażów

⁵⁸ Listy Izy Żeleńskiej do syna Adama z 1924 (brak daty dziennej) i 2 V 1925, w zbiorach prywatnych.

⁵⁹ *Pruszków – kościół św. Kazimierza*: wpg.alleycat.pl (dostęp: 30 VIII 2012).

⁶⁰ L. Kijewska-Wittstock, *Działalność społeczno-kulturalna właścicieli i pracowników fabryki ołówków „Majewski i S-ka” na tle zarysu historii fabryki w latach 1889–1948*, praca dyplomowa pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Chojnackiego, Warszawa 2005, s. 18 (www.pruszkow.pl/pdf/majewski, dostęp: 30 VIII 2012). W styczniu 1945 roku część witraży – w oknach po południowej stronie – została zniszczona siłą podmuchu powstałego w wyniku wybuchu składów amunicji w Lasku Komorowskim wysadzonych przez wycofujących się Niemców.

⁶¹ List ks. W. Kwapińskiego do zakładu S. G. Żeleński z dnia 8 V 1937, archiwum zakładu S. G. Żeleński (dalej: SGŻ), obecnie własność prywatna,teczka As 690 (odnaleziony przez autorkę w trakcie kwerendy przeprowadzonej w archiwum w 1999 roku).

⁶² J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, s. 356, przyp. 4.

⁶³ *Ibidem*, o witrażach w rozdziale: *Malowidła w katedrze ormiańskiej we Lwowie*, s. 169–304, il. 143, 145, 190, 192a, b, 226a, b, c; H. Małkiewiczówna, *Ikonaografia witraży*, w: A. Maciej, *Problemy konserwatorskie witraży projektu J. H. Rosena z katedry ormiańskiej pw. Wniebowzięcia NMP we Lwowie. Próba ich rozwiązania na przykładzie konserwacji górnej kwatery witraża „Św. Paweł” z zastosowaniem współczesnych klejów syntetycznych*, Kraków 2004, mpis przechowywany w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

S. G. Żeleński. Dzięki listowi wystosowanemu w tej sprawie przez ks. Wiktora Kwapińskiego do podwawelskiej pracowni możliwe było po latach ustalenie tematu tego całkowicie zniszczonego witraża. Warto podkreślić, że ze wszystkich realizacji pracowni Białkowskiego zespół w katedrze ormiańskiej jest najwnikliwiej zbadany.

Jan Henryk Rosen jest też autorem kartonu witraża o tematyce związanej z sakramentem Chrztu Świętego, przeznaczonego do baptysterium (obecnie nieistniejącego) przy kościele pw. św. Marii Magdaleny we Lwowie⁶⁴. Data „1931” w inskrypcji widniejącej na witrażu (obecnie znajdującym się w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki) wskazuje, iż powstał on już po śmierci właściciela zakładu. Witraż jest sygnowany: *F. Białkowski i S-ka W-wa*.

Pod koniec działalności pracowni, około 1930 roku, powstały witraże do kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Św. w Goworowie w pow. ostrołęckim⁶⁵.

Informacja o firmie Białkowskiego, zamieszczona w *Księdze adresowej Polski* na rok 1930, potwierdza przypuszczenie, iż zakład funkcjonował jeszcze po śmierci założyciela⁶⁶.

„Pracownia Artystyczna Witraży i Mozaiki” Białkowskiego realizowała głównie zlecenia kościelne, należy jednak odnotować, że w jej dorobku znajdują się również witraże do obiektów świeckich⁶⁷.

Pracownia witrażownicza Władysława Skibińskiego

Po rozwiązaniu spółki z Franciszkiem Białkowskim Władysław Skibiński otworzył „Zakład artystyczny wykonywania witraży Skibiński & Sobotowski”, funkcjonujący pod adresem: ul. Sienna 5/7 w Warszawie⁶⁸. Jako datę założenia firmy Skibiński konsekwentnie w kolejnych księgach adresowych podawał rok 1905. W inseratach ogłaszał, iż „wykonywa witraże kościelne malowane (wypalane) i mozaikowe, stylowe oszklenia

made for the Exhibition of Decorative Arts in Paris (1925).⁷⁵

Our knowledge of Władysław Skibiński's studio is just as scant as that of his life. At present, we know only of a few productions which come from the workshop. The earliest among them (apart from the secular stained-glass window mentioned in the introduction) can be found in the Church of St Nicholas (now a cathedral) in Kalisz. In 1907, prelate Jan Nepomucen Sobczyński commissioned “Skibiński (from Warsaw) to design stained-glass windows. They were made in the style of Art Nouveau, characterized by colourfulness and vegetal ornaments”.⁷⁶ Władysław Skibiński is also the author (designer and producer) of figural stained-glass windows in the nave, and, most likely, the glazing in the presbytery, decorated with lilies and geometric plaiting; the windows typify the style of Art Nouveau, whose features can most clearly be discerned in the floral patterns that accompany human figures. The figural representations are organized in three sections: the main image, framed in a semicircle, occupies the centre; symbolic elements are placed below, in an architecturally framed rectangular field, and above, in a circle inscribed in an ogive. The stained-glass windows show St Kinga of Poland against the backdrop of the castle in Nowy Sącz, with an Eagle, the emblem of Poland in the finial, and, below, the emblem of Hungary held by an angel [Fig. 8]; St Casimir, accompanied by the image of Our Lady of the Gate of Dawn (top) and Pogoń, the emblem of Lithuania (bottom) [Fig. 9]; St Francis of Assisi kneeling in front of a roadside chapel with a crucifix, an angel with an inscription plaque suspended above him, and a cross surrounded by a crown of thorns below; the image of St Augustine comes with a depiction of his famous vision (a boy pouring the water from the sea to a puddle), with the Dove of the Holy Spirit hovering on the other side; St Joseph at his carpentry workshop with the emblem of Kalisz overhead and a menorah underfoot; St Thomas the Apostle, accompanied by an image of Our Lady; the Crucifixion (Mary and St John the Evangelist at the foot of the Cross), with the scene of the Entombment below, and a chalice with the Eucharist above. Władysław Skibiński also made two stained-glass windows for the

⁶⁴ J. Smirnow, *Witraże Jana Henryka Rosena (do 1939 roku), Witraż w architekturze. Architektura na witrażu*, red. J. Budyn-Kamykowska, K. Pawłowska, Kraków 2011, s. 145–154; idem, *Lwowski kościół św. Marii Magdaleny*, www.lwow.com.pl/rocznik/2006/smirnow1 (dostęp: 30 VIII 2012); Wolańska 2010, jak przyp. 62, s. 356, przyp. 3.

⁶⁵ *KZS*, t. 10: *Województwo warszawskie*, z. 11: *Ostrołęka i okolice*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, M. Kwiczala, Warszawa 1983, s. 8. Witraże datowane ok. 1930 roku. W kościele, uszkodzonym w czasie I wojny światowej, Władysław Drapiewski wykonał w latach 1930–1935 polichromię.

⁶⁶ *Księga adresowa Polski*, jak przyp. 21, s. 1945.

⁶⁷ Między innymi w Warszawie do sali restauracyjnej w hotelu Savoy przy Nowym Świecie 58, ok. 1905 roku („Przegląd Techniczny”, 1906, nr 32, tabl. 37; www.gawronski.net.pl/miejscu/nowy-swiat-przed-wojna, dostęp: 25 X 2011); łaźni pod Messalką przy Krakowskim Przedmieściu, ok. 1910, www.warszawska.info/srodmiestcie/krakowskie-przedmiestcie; Banku Rolnego przy Nowogrodzkiej, 1927 (H. Faryna-Pankiewicz, *Gmach d. Banku rolnego*, „Spotkania z Zabytkami”, 2007, nr 9, s. 7).

⁶⁸ *Księga adresowa* 1905, jak przyp. 16, poz. 1252.

⁷⁵ Iza Żeleńska's letters to her son Adam from 1924 and the end of 1924 (undated), private collections.

⁷⁶ Words of Władysław Kościelniak, a Kalisz painter, quoted in: *Niepokonana i Wzniosła. Katedra św. Mikołaja w Kaliszu*, text by A. Gawel, photo by W. Zdunek, Bydgoszcz 2000. My thanks go to prelate A. Gawel for his remarks in the letter from 25 August 2007 (private collections).

Chapel of Our Lady the Comforter (also known as the “Under the Eagles” Chapel) to the design of a Cracow artist Włodzimierz Tetmajer, which depict Our Lady of Częstochowa and Our Lady of the Gate of Dawn against a decorative background of a rose wreaths with vivid, contrasting colours [Fig. 10]. Both images of Mary are endowed with patriotic meaning; Tetmajer used traditional Cracow beads to replace the pearls in the representation of Our Lady of the Gate of Dawn and arranged them in the shape of a moon’s sickle from the Vilnius painting under the image of Our Lady of Częstochowa. The chapel was also decorated with paintings touching on religious and patriotic themes, such as the *Allegory of Poland* and the images of Polish saints, which sparked an angry reaction from the authorities. In 1913, four years after the windows were completed, the parish priest was forced to paint over the images which aroused the fiercest objections of the governor. The repressions also targeted the stained-glass windows of the chapel: the Polish Eagle and the Lithuanian Pogoń had to be removed.⁷⁷ It seems that Władysław Skibiński had a hand in designing Tetmajer’s cartons; in his letter to Father Sobczyński, the latter wrote:

I came to an agreement with Mr. Skibiński; I promised to create a new cycle of stained-glass windows for the chapel. It may well be that they were relatively less ornamental than the paintings, I give it to Mr. Skibiński. I was probably a little exhausted after decorating the walls, my imaginative resources were depleted; but I want the chapel to be a coherent whole, so I am ready to reject all that I have done until now and apply myself to the task of creating new windows; I shall work in the quiet recess of my atelier when my brain has rested. The windows will be richer now, to the benefit of the chapel at large.⁷⁸

The windows in the neo-Gothic Church of the Immaculate Conception in the village of Czarnia near Kolno (designed by a Białystok architect, Rudolf Macur) date from approximately the same time.⁷⁹

Thirty three figural and geometric stained-glass windows made in Skibiński’s atelier in 1909 were also used to decorate the neo-Gothic Church of the Sacred Heart of Jesus in Opatówek near Ostrów Poznański (built in 1905–1912 to the design of Konstancy Wojciechowski). The

kościółów i budynków prywatnych, witraże artystyczne do klatek schodowych, erkerów, sal jadalnych, plafony, zasłonki do okien, witrażyki do mebli oraz wszelkie roboty w podobnym zakresie⁶⁹. Najpóźniej od 1907 Skibiński występuje już jako jedyny właściciel zakładu, a zatem jego współpraca z nieznanym z imienia Sobotowskim trwała bardzo krótko⁷⁰. W późniejszym okresie (po 1908 roku) pracownia Skibińskiego przynajmniej dwukrotnie zmieniała siedzibę. W roku 1920 firma mieściła się przy pl. Trzech Krzyży 13, a dwa lata później przy ul. Smolnej 3⁷¹. Zakład Władysława Skibińskiego bywa w źródłach określany jako „fabryka”, co – być może – jest wskazówką na temat skali jego produkcji⁷². To przypuszczenie znajduje potwierdzenie w słowach Izy Żeleńskiej, która określiła go jako „zakład największy z warszawskich”⁷³. Pracownia Skibińskiego pojawia się w księgach adresowych Warszawy i przemysłu do roku 1922. Później została zlikwidowana, a „cały zapas szkielek [...] około 1.500 m kwadratowych” kupiła Iza Żeleńska, która poprzez przejmowanie upadających firm konsekwentnie rozwijała Krakowski Zakład Witrażów w trudnym dla przemysłu i sztuki okresie po zakończeniu I wojny światowej⁷⁴. Trzeba odnotować, że w kolejnych latach Żeleńska niejednokrotnie korzystała z pomocy Skibińskiego, który uczył pracowników jej firmy malowania na szkle, a czasami uczestniczył nawet w realizacji witraży, tak było m.in. z witrażami Józefa Mehoffera do kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, które krakowska pracownia przygotowywała na Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1925)⁷⁵.

Równie mało, co o życiu Władysława Skibińskiego, wiadomo o działalności jego zakładu. Na obecnym etapie badań znane jest zaledwie kilka realizacji. Najwcześniejszą z nich (poza przywołanym we wstępie witrażem o tematyce świeckiej) są przeszklenia w kościele pw. św. Mikołaja (ob. katedra) w Kaliszu. W 1907 roku ks. prałat Jan Nepomucen Sobczyński zlecił „artyście (z Warszawy) Skibińskiemu, zaprojektowanie witraży. Zostały one wykonane w stylu secesyjnym, charakteryzującym się barwnością i dekoracjami z motywami roślinnymi”⁷⁶. Władysław

⁶⁹ Ibidem, ogłoszenie nr 140.

⁷⁰ *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1908*, oprac. L. Jeziorański, Warszawa 1907, poz. 1215.

⁷¹ *Księga adresowa 1920*, jak przyp. 17, szp. 656; *Księga adresowa przemysłu...*, jak przyp. 19, poz. 6332.

⁷² *Księga adresowa 1920*, jak przyp. 17, szp. 656.

⁷³ List Izy Żeleńskiej do ks. Antoniego Ratusznego, proboszcza w Tarnopolu, z 27 VI 1925, SGŻ, sygn. As 415 (obecnie własność prywatna).

⁷⁴ Ibidem; D. Czapczyńska, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleńi Artystycznych i Mozaiki Szklanej S. G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią*, w: *Dziedzictwo 2000*, jak przyp. 40, s. 155.

⁷⁵ Listy Izy Żeleńskiej do syna Adama z około 1924 i końca 1924 roku (niedatowane), własność prywatna.

⁷⁶ Słowa Władysława Kościelniaka, kaliskiego artysty malarza, przywołane w: *Niepokonana i Wzniosła. Katedra św. Mikołaja w Kaliszu*, tekst A. Gaweł, fot. W. Zdunek, Bydgoszcz 2000. Ks. prałatowi

⁷⁷ J.A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994, pp. 77–78.

⁷⁸ After: ibidem, p. 188.

⁷⁹ KZS 1983 (fn. 65), p. 2.

Skibiński jest autorem – projektantem i wykonawcą – witraży figuralnych w nawie i – zapewne – przeszkleń z motywem lilii i o rysunku geometrycznej plecionki w prezbiterium. Noszą one wyraźne znamiona stylu secesyjnego, najbardziej wyraziste w rysunku kwiatów towarzyszących postaciom. Wszystkie witraże figuralne skomponowane zostały trójstrefowo: główne przedstawienie znajduje się pośrodku, w zamkniętym półkolistym obramieniu, poniżej, w prostokątnym polu o obramieniu architektonicznym, oraz u góry, w kole wpisany w ostrołuk, umieszczono element symboliczny lub ilustracyjny. Na witrażach ukazani są: św. Kungunda (Kinga) na tle nowosądeckiego zamku, z Orłem, godłem Polski, w zwieńczeniu i herbem Węgier trzymany przez anioła w polu dolnym [il. 8]; św. Kazimierz królewicz, któremu towarzyszy wizerunek Matki Boskiej Ostrobramskiej (u góry) i godło Litwy – Pogoń (u dołu) [il. 9]; św. Franciszek z Asyżu klęczący przed przydrożną kapliczką z krucyfiksem, powyżej anioł z tablicą inskrypcyjną, w polu dolnym krzyż opleciony koroną cierniową; poniżej przedstawienia św. Augustyna zilustrowana została jego słynna wizja (chłopiec przelewający wodę z morza do kałuży), w polu górnym znajduje się przedstawienie Gołębicy Duchy Świętego; św. Józef w warsztacie ciesielskim, ponad którym herb Ziemi Kaliskiej, a poniżej menora; św. Tomasz Apostoł, któremu towarzyszy wizerunek Matki Boskiej Królowej; Ukrzyżowanie (u stóp krzyża Maria ze św. Janem Ewangelistą), pod nią Złożenie do grobu, u góry kielich z hostią. Ponadto Władysław Skibiński zrealizował dwa witraże do kaplicy pw. Matki Boskiej Pocieszenia, zwanej Pod Orłami, według kartonów krakowskiego artysty Włodzimierza Tetmajera. Witraże przedstawiają Matkę Boską Częstochowską i Matkę Boską Ostrobramską na dekoracyjnie potraktowanym tle z motywem bukietu róż w wazonie, o zdecydowanej, kontrastowej gamie barwnej [il. 10]. Oba wizerunkom Marii Tetmajer nadał wyrazisty akcent patriotyczny w postaci krakowskich koralików – zawiesił je w przedstawieniu Matki Boskiej Ostrobramskiej w miejscu pereł, a pod popiersiem Częstochowskiej ułożył w kształt sierpa księżycy z wileńskiego obrazu. Tetmajer ozdobił kaplicę także malowidłami o wątkach religijno-patriotycznych, z *Alegorią Polski* i wizerunkami świętych polskich, co spotkało się z ostrą reakcją urzędu gubernialnego. Cztery lata po ukończeniu prac, w roku 1913, proboszcz został zmuszony do zamalowania fragmentów malowideł budzących największe zastrzeżenia gubernatora. Represje objęły również kapliczne witraże: usunięto z nich Orła Polskiego i litewską Pogoń⁷⁷. Wydaje się, że Władysław Skibiński

A. Gawłowi dziękuję za uwagi zawarte w liście z dnia 25. X 2007 roku (w zbiorach autorki).

⁷⁷ J.A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994, s. 77–78.

witraży show the Apostles, the Holy Family, St Anne teaching Mary [Fig. 11], St Barbara, and St Dorothy (the former patron saint of the church) [Fig. 12]. The figures were presented in hieratic poses and a neo-Gothic architectural framing. Damaged in the Second World War, some stained-glass windows were repaired, some reconstructed, in 1951 in the S. G. Żeleński Cracow Stained Glass Studio.⁸⁰ It is probably the presence of the signature of this studio on reconstructed windows that made Rafał Plebański conclude that they must have been produced in Cracow before the First World War.⁸¹

In around 1910, Skibiński's atelier delivered the stained-glass windows to the neo-Gothic Church of St Vitus in Melgiew in the Lublin region (built in 1906–1910 to the design of Stefan Szyller).⁸² Especially remarkable are the windows under the large rosette made of colourful glass pieces, which constitute a multi-coloured frieze decorated with figures of the Apostles, similar to those in Opatówek.⁸³

In 1913, Father W. Przygoda, the parish priest of the Church of St Bartholomew in Czarnożyły near Wieluń, toyed with the idea of ordering stained-glass windows from the S.G. Żeleński workshop; in the end, he placed an order “with Skibiński in Warsaw”. In a letter to Stanisław Gabriel Żeleński, he explained: “While I’m sure that the windows produced in your atelier would be of much higher artistic quality, the meagre means at our disposal did not allow us to place an order at the atelier of Your Honour”.⁸⁴ One of the windows contains a traditional representation of St Joseph, surrounded by poppies; references to Art Nouveau are evident.⁸⁵ The decision of the parish priest might have been influenced not only by the difference in prices between the two ateliers, but also the cost of import tax charged at the border between the Kingdom of Poland and Galicia.

⁸⁰ Correspondence between the studio and the parish priest, Father Czesław Kruszyński, November 1950 – October 1951; a letter dated 1 February 1951 mentions the producer – correspondence stored at SGŻ, inv. no. As 842 (private collections). R. Plebański, *Witraże krakowskie w kościołach Wielkopolski przed I wojną światową*, “Kronika Wielkopolski”, 2010, no. 3 (135), pp. 91, 101; the author suggests that all these windows were produced at the S.G. Żeleński Cracow Stained Glass Studio before WWI, probably on the basis of signatures placed on some of them.

⁸¹ Plebański 2010 (fn. 80), pp. 91, 101. The author applies the same dating to all windows.

⁸² Żywicki 1998 (fn. 44), p. 261.

⁸³ Photograph published at: polskaprowincja.pl/kosciol-w-melgwi [accessed: 3 October 2012].

⁸⁴ W. Przygoda's letter to the S. G. Żeleński studio from 2 August 1913, SGŻ, documents from 1913.

⁸⁵ Photograph in: *Kościół św. Bartłomieja w Czarnożyłach – jeden z witraży* (iconographic document), cyfrowa.pbp.sieradz.pl/dlibra [accessed: 2 September 2012].



11. *Św. Anna nauczająca Marię*, wyk. Zakład Artystyczny Witrażów W. Skibiński, ok. 1912, kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Opatówku, fot. G. Dreścik

11. *St Anne Teaching Mary*, made by the W. Skibiński Artistic Stained Glass Studio, c. 1912, Church of the Sacred Heart of Jesus in Opatówek, photo by G. Dreścik

It is still unclear when Skibiński produced the stained-glass window for the neo-Gothic Church of Sts Peter and Paul in Ciecchocinek. The church was decorated with a set of figural stained-glass windows made in 1903–1905 by the Warsaw Atelier of St Lucas.⁸⁶ Skibiński's glazework, placed in the ogival transom of the door between the church-porch and the nave, depicts Our Lady of Częstochowa adored by the "Kuiavian folk", which is represented by a boy and a girl in regional dress.⁸⁷

It comes as a paradox to note that even though the bulk of Skibiński's output consisted of church windows, he is best known today for the secular stained-glass windows at the

⁸⁶ K. Hewner, *Parafia Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Ciecchocinku*, 2nd edition, Ciecchocinek 2009, pp. 29–30. The author erroneously mentions „M.” Skibiński.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 29 and fig. 30. Damaged during the Nazi occupation, the window was reconstructed in 1959 by Edward Kwiatkowski. The conservator probably misread the name initial in the signature and mistook the “W.” for an “M.”.

ski miał pewien udział w opracowaniu kartonów przez Tetmajera, który w liście do ks. Sobczyńskiego pisał:

*Porozumiałem się z Panem Skibińskim w ten sposób, że zaproponowałem mu, że wykonam zupełnie nowe witraże do kaplicy. Być może, że były one stosunkowo mniej bogate ornamentalnie niż samo malowanie i przynajmniej w tym względzie rację Panu Skibińskiemu. Możliwe jest, że byłem już trochę wyczerpany kompozycją samych ścian i że miałem już trochę mniej fantazji, a zaś pragnę aby kaplica była jednolitą całością, najchętniej więc przekreśliam to, co dotąd w witrażach zrobiono i zabieram się już do nowych, które zrobię spokojnie w ciszy pracowni i po dłuższym odpoczynku mózgu. Teraz już będą bogate, a to przecież w czasie ich robienia tylko na dobre im wyjdzie tak jak całej kaplicy*⁷⁸.

Z tego samego czasu pochodzą witraże w neogotyckim kościele pw. Niepokalanego Poczęcia NMP we wsi Czarnia k. Kolna (zaprojektowanym przez białostockiego architekta Rudolfa Macura)⁷⁹.

Trzydzieści trzy witraże figuralne i geometryczne wykonane u Skibińskiego w 1909 roku ozdobiły neogotycki kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Opatówku k. Ostrowa Poznańskiego (zbudowany w latach 1905–1912 według projektu Konstantego Wojciechowskiego). Witraże figuralne przedstawiają Kolegium Apostolskie, Świętą Rodzinę, św. Annę nauczającą Marię [il. 11], święte Barbarę i Dorotę (poprzednia patronka kościoła) [il. 12]. Postaci ukazane zostały w hieratycznych pozach i neogotyckich obramieniach architektonicznych. Po zniszczeniu pod koniec II wojny światowej część przeskleń naprawiono, część zrekonstruowano w roku 1951 w Krakowskim Zakładzie Witrażów S. G. Żeleński⁸⁰. Zapewne obecność jego sygnatur na zrekonstruowanych witrażach przyczyniła się do uznania ich przez Rafała Plebańskiego za wykonane w Krakowie przed I wojną światową⁸¹.

Około 1910 roku zakład Skibińskiego dostarczył witraże do neogotyckiego kościoła pw. św. Wita w Mełgwi na Lubelszczyźnie (zbudowanego w latach 1906–1910 według projektu Stefana Szyllera)⁸². Szcze-

⁷⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 188.

⁷⁹ *KZS* 1983, jak przyp. 65, s. 2.

⁸⁰ Korespondencja między zakładem a proboszczem, ks. Czesławem Kruszyńskim, listopad 1950 – październik 1951; w piśmie z 1 II 1951 informacja o wykonawcy – korespondencja przechowywana w SGŻ, sygn. As 842 (obecnie własność prywatna). R. Plebański, *Witraże krakowskie w kościołach Wielkopolski przed I wojną światową*, „Kronika Wielkopolski”, 2010, nr 3 (135), s. 91, 101, autor wszystkie witraże traktuje jako wyrób Krakowskiego Zakładu Witrażów S.G. Żeleński sprzed I wojny, zapewne sugerując się sygnaturami widniejącymi na części witraży.

⁸¹ Plebański 2010, jak przyp. 80, s. 91, 101. Autor odnosi datowanie do wszystkich witraży.

⁸² Żywicki 1998, jak przyp. 44, s. 261.

gólną uwagę zwracają tu witraże w oknach pod wielką rozetą z kolorowych szkieł tworzące barwny fryz z postaciami Świętych Apostołów, zbliżonymi do figur z Opatówka⁸³.

W roku 1913 ks. W. Przygoda, proboszcz parafii pw. św. Bartłomieja w Czarnożyłach k. Wielunia, rozważając również możliwość obstalowania witraży w zakładzie S. G. Żeleński, złożył zamówienie „u Skibińskiego w Warszawie”. W liście do Stanisława Gabriela Żeleńskiego wyjaśniał: „Wprawdzie przekonany jestem, że witraże z pańskiej pracowni wypadłyby pod względem artystycznym daleko lepiej, lecz niestety środki nasze nie pozwoliły nam na zrobienie zamówienia w Zakładzie Wielmożnego Pana”⁸⁴. Jeden z witraży przedstawia św. Józefa, w tradycyjnym ujęciu, w obramieniu z motywem maków, których związek z secesją jest oczywisty⁸⁵. Na decyzję proboszcza mogła mieć wpływ nie tylko różnica cen obowiązujących w obu zakładach, lecz z pewnością także koszt cła importowego na granicy między Królestwem Polskim a Galicją.

Nie wiadomo bliżej, kiedy pracownia Skibińskiego zrealizowała witraż do neogotyckiego kościoła pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Ciechocinku, do którego w latach 1903–1905 warszawski Zakład św. Łukasza wykonał komplet witraży figuralnych⁸⁶. Witraż Skibińskiego, umieszczony w ostrołukowym nadświetlu drzwi prowadzących z kruchty do nawy kościoła, przedstawia Matkę Boską Częstochowską adorowaną przez „lud kujawski”, który reprezentowany jest przez dziewczynę i młodzieńca w strojach regionalnych⁸⁷.

Paradoksalnie, choć najważniejszą część produkcji pracowni Skibińskiego stanowiły witraże kościelne, wydaje się, że jego najbardziej znaną obecnie pracą są witraże o tematyce świeckiej znajdujące się w Domu Braci Jabłkowskich w Warszawie, zrealizowane około 1914 roku według projektu Edmunda Bartłomiejczyka⁸⁸.

*

⁸³ Fotografia zamieszczona na stronie: polskaprowincja.pl/koosciol-w-melgwi (dostęp: 3 IX 2012).

⁸⁴ List ks. W. Przygody do zakładu S. G. Żeleński z 2 XII 1913, SGŻ, fascykuł akt z 1913 roku.

⁸⁵ Fotografia witraża w: *Kościół św. Bartłomieja w Czarnożyłach – jeden z witraży* (dokument ikonograficzny), cyfrowa.pbp.sieradz.pl/dlibra (dostęp: 2 IX 2012).

⁸⁶ K. Hewner, *Parafia Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Ciechocinku*, wyd. II, Ciechocinek 2009, s. 29–30. Autorka mylnie opatruje nazwisko Skibińskiego inicjałem „M.”.

⁸⁷ Ibidem, s. 29 i il. 30. Witraż, uszkodzony w czasie okupacji hitlerowskiej, został zrekonstruowany przez Edwarda Kwiatkowskiego w 1959 roku. Prawdopodobnie konserwator błędnie odczytał inicjał imienia w sygnaturze pozostawionej przez autora i w miejsce prawidłowej litery „W”, wprowadził „M.”.

⁸⁸ M. Omilanowska, *Świątynie handlu. Warszawska architektura komercyjna doby wielkomięskiej*, Warszawa 2004, s. 271, il. 520–522.



12. *Św. Dorota*, wyk. Zakład Artystyczny Witrażów W. Skibiński, ok. 1912, kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Opatówku, fot. G. Dreścik

12. *St Dorothy*, made by the W. Skibiński Artistic Stained Glass Studio, c. 1912, Church of the Sacred Heart of Jesus in Opatówek, photo by G. Dreścik

Jabłonowski Brothers' House in Warsaw, which he made around 1914 to the design of Edmund Bartłomiejczyk.⁸⁸

*

The above material is presented in full awareness of its partial nature and the lacunae in attendant historical and artistic conclusions. My main purpose was to organize the available preliminary facts concerning both the joint atelier of Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński and their respective independent ateliers, established after the dissolution of the original company. It is my earnest hope that the still incomplete list of stained-glass windows presented in this article will inspire art historians to embark on further research. It is

⁸⁸ M. Omilanowska, *Świątynie handlu. Warszawska architektura komercyjna doby wielkomięskiej*, Warszawa 2004, p. 271, il. 520–522.

important to note at this point that literature dealing with the modern stained-glass window and the revival of stained-glass art in Poland only ever mentions the workshop run by Franciszek Białkowski (and rather laconically at that).⁸⁹ The only scholar to note the existence of two ateliers was Szczepan Świątek, and yet even he passed over the period in which the two artists collaborated with each other.⁹⁰ Franciszek Białkowski's name comes up only sporadically in monographs devoted to stained glass artists and the buildings which contain their work. Mentions of Władysław Skibiński are even fewer and farther between.

It is perhaps no coincidence that the windows made in Białkowski's workshop can be found in a number of churches designed by the Warsaw architect Józef Pius Dziekoński. Are they the fruit of a collaboration between the architect and the artist, or was Białkowski's workshop picked by carton designers? Did the architect and the designer have a say in choosing the producer, or was the final decision up to the commissioner? Answers to these questions will hopefully be furnished by further source research.

The asymmetry in the list of works produced by the two ateliers does not allow for a thorough analysis of their complete *oeuvre*. Both Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński had an education in art which allowed them to design stained-glass windows independently.⁹¹ It seems, however, that they more frequently chose to produce designs created by other artists. The list of designers who cooperated with Białkowski is short, but impressive: Jan Kanty Gumowski, Edward Trojanowski, Konrad Krzyżanowski, Karol Maszkowski, Eligiusz Niewiadomski, Jan Henryk Rosen; that of Władysław Skibiński includes, for instance, Włodzimierz Tetmajer. Particular attention should be drawn to Gumowski, who not only designed but also actively participated in the production of his windows, working (temporarily) at the workshop of either Władysław Skibiński or Franciszek Białkowski (it will probably never be known which exactly), and later at the S. G. Żeleński Cracow Stained Glass Studio.⁹²

⁸⁹ J. Frycz, *Odrodzenie sztuki witrażowej w XIX i XX wieku*, "Szkło i Ceramika", 1974, no. 6, p. 183 (two works are mentioned; the atelier is said to have operated between 1907 and 1924); Żychowska 1999 (fn. 48), p. 16, fn. 16 (the dates are quoted after Frycz; no works are mentioned).

⁹⁰ Sz. Świątek, *Z prac nad słownikiem firm witrażowych w Polsce w XX wieku*, in: *Dziedzictwo 2000* (fn. 40), pp. 191, 193 (the opening dates are listed as 1913 for Białkowski's atelier and 1905 for Skibiński's atelier; no works are mentioned).

⁹¹ We know that Skibiński designer the stained-glass for the nave of the Kalisz parish. I am inclined to credit Białkowski with the cartons to the *Assumption of Mary*, used in an ad from 1911, as well as with cartons for the window at the palace in Spińczycze, produced in glass in cooperation with Skibiński.

⁹² In an autobiography written down towards the end of

Niniejszy materiał przedstawiłam z pełną świadomością fragmentaryczności i ułomności ustaleń historycznych i historyczno-artystycznych. Starałam się wstępnie uporządkować podstawowe fakty dotyczące zarówno wspólnej pracowni Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego, jak i ich samodzielnych zakładów prowadzonych przez nich po rozpadzie spółki. Mam nadzieję, że zaprezentowany w niniejszym artykule – daleki od wyczerpania – spis witraży zainspiruje historyków sztuki do dalszych badań. W tym miejscu trzeba wspomnieć, że w publikacjach poświęconych odrodzeniu witrażownictwa w Polsce i nowoczesnemu witrażowi wzmiankowana jest niemal wyłącznie – i nader lapidarnie – pracownia Białkowskiego⁸⁹. Jedynie Szczepan Świątek zwrócił uwagę na istnienie dwóch zakładów, nie zauważając jednak okresu wspólnej działalności obu witrażystów⁹⁰. Nazwisko Franciszka Białkowskiego sporadycznie pojawia się w literaturze traktującej o artystach projektujących witraże oraz o budowlach, w których się one znajdują. Władysław Skibiński jest odnotowywany jeszcze rzadziej.

Zapewne nie jest przypadkiem, że witraże z pracowni Białkowskiego odnajdujemy w wielu kościołach projektu warszawskiego architekta Józefa Piusa Dziekońskiego. Czy jest to efekt współpracy samego architekta z witrażownikiem, czy też jego zakład wskazywali artyści projektujący kartony? Czy architekt i projektant mieli wpływ na wybór wykonawcy, a może głos decydujący należał do zleceniodawcy? To pytania, na które odpowiedzi dostarczą szersze badania źródłowe.

Brak symetrii w spisach prac poszczególnych pracowni nie pozwala na sumienną analizę ich artystycznego *oeuvre*. Zarówno Franciszek Białkowski, jak Władysław Skibiński mieli wykształcenie artystyczne pozwalające na samodzielne projektowanie witraży⁹¹. Wydaje się jednak, że częściej podejmowali się realizacji projektów sporządzanych przez innych artystów. Skromna, lecz znakomita jest lista nazwisk projektantów witraży kościelnych współpracujących z Białkowskim: Jan Kanty Gumowski, Edward Trojanowski, Konrad Krzyżanowski, Karol Maszkowski, Eligiusz Niewiadomski, Jan Henryk Rosen, a z Władysławem Skibińskim – Włodzimierz Tetmajer.

⁸⁹ J. Frycz, *Odrodzenie sztuki witrażowej w XIX i XX wieku*, „Szkło i Ceramika”, 1974, nr 6, s. 183 (autor wymienia dwie realizacje pracowni, a jej działalność lokuje w latach 1907–1924); Żychowska 1999, jak przyp. 48, s. 16, przyp. 16 (okres istnienia pracowni podaje za Fryczem, nie wskazując żadnej realizacji).

⁹⁰ S. Świątek, *Z prac nad słownikiem firm witrażowych w Polsce w XX wieku*, w: *Dziedzictwo 2000*, jak przyp. 39, s. 191, 193 (autor podaje rok 1913 jako datę otwarcia pracowni Białkowskiego, a rok 1905 dla Skibińskiego; nie wspomina o pracach).

⁹¹ Wiadomo o zaprojektowaniu przez Skibińskiego witraży do nawy kaliskiej fary. Białkowskiemu skłonna jestem przypisać autorstwo kartonów do witraża *Wniebowzięcie NMP* wykorzystanego w reklamie z 1911 roku, a może także witraża do pałacu w Spińczycach zrealizowanego w szkłe w czasie współpracy ze Skibińskim.

Na szczególną uwagę zasługuje tu Gumowski, który nie tylko projektował, ale także czynnie uczestniczył w powstawaniu witraży, pracując (krótko) najpierw w pracowni Władysława Skibińskiego lub Franciszka Białkowskiego (tej kwestii pewnie już nie uda się wyjaśnić), później w Krakowskim Zakładzie Witraży S. G. Żeleński⁹².

Należy żywić nadzieję, że zainaugurowany w 2012 roku program inwentaryzacji witraży sakralnych znacznie uzupełni przedstawiony wykaz realizacji pracowni Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego, dając tym samym odpowiedni materiał do prac analitycznych⁹³.

It is to be hoped that the program of inventorying the sacred stained-glass windows, which was initiated in 2012, will further enrich the above list of works by Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński and thus furnish the basis for their future in-depth analysis.⁹³

Translated by Urszula Jachimczak

⁹² Według życiorysu spisane go przez artystę pod koniec życia w roku 1907 roku miał on pracować u Białkowskiego – patrz: J. Żywicki, *Jana Gumowskiego motywy polskie*, Lublin 2003, s. 41, za nim Wapiennik-Kossowicz 2011, jak przyp. 27, s. 118. Z tą informacją sprzeczna jest wiadomość podana przez Żywickiego w innej książce poświęconej twórczości Gumowskiego: J. Żywicki, *Gdańsk w litografii Jana Gumowskiego*, Lublin 2003 (= „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. I), s. 49 oraz w biogramie artysty: E. Szczawińska; *Gumowski Jan Kanty*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. II, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 518.

⁹³ Program badawczy *Korpus witraży z lat 1800–1945 w kościołach rzymsko-katolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, kierowany przez prof. dra hab. Wojciecha Bałusa.

his life, the artist recalls that he was employed by Białkowski in 1907, cf. J. Żywicki, *Jana Gumowskiego motywy polskie*, Lublin 2003, p. 41, and Wapiennik-Kossowicz 2011 (fn. 27), p. 118. This information is contradicted by another statement put forward in another book on Gumowski’s art: J. Żywicki, *Gdańsk w litografii Jana Gumowskiego*, Lublin 2003 (= “Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. I), p. 49 and in a biographical note on the artist: E. Szczawińska; *Gumowski Jan Kanty*, w: *Słownik Artystów Polskich*, vol. II, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, p. 518.

⁹³ A research project entitled *Korpus witraży z lat 1800–1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, led by Prof. Wojciech Bałus.

Irena Kontny

Silesian Cultural Heritage Center in Katowice
Association for Stained Glass Art „Ars Vitrea Polona”

Wyspiański, Romańczyk and the church stained-glass windows in the Dąbrowa Basin and Upper Silesia regions

On the 23 March 1929, Izabela Żeleńska, the proprietress of the Cracow Stained Glass Studio S.G. Żeleński, wrote in a letter addressed to her son Adam: “We are working on Wyspiański’s project, but it is this Christ for the church in Biecz, – today, Romańczyk has spent the whole day in the Museum”.¹ Who was this mysterious Romańczyk mentioned in the letter? Was he only a craftsman working on the stained-glass window designed by Wyspiański? And finally which stained-glass window authored by Wyspiański are we referring to here if there have never been any windows executed according to the design project of this Cracow based artist in the church in Biecz? The present article constitutes an attempt to provide answers to the above queries.

In the year 1935, a stained-glass window² representing the Crucified Christ borne on the wings of a Seraph [Fig. 1] was installed in the **chapel of the Metropolitan Curia under the invocation of the Most Sacred Heart of Jesus in Katowice**. The naked body of Jesus is surrounded here by the tapering wings of a Seraph: two at the top, a couple more around Jesus’ arms and another two around His hips, creating a long perizonium reaching down to his knees. The taut body of God’s Son creates a complex of vertical and horizontal lines, “suspended” in space in the form of a cross. The silhouette of Jesus is sur-

¹ A copy of the letter belongs to Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska from Cracow, whom I would like to thank most sincerely for making it available to me as well as for her assistance.

² Rev. H. Pyka, *Witraż Ukrzyżowany na skrzydłach serafina Stanisława Wyspiańskiego w kaplicy Kurii Metropolitarnej w Katowicach*, in: *Witraże na Śląsku*, ed. T. Dudek-Bujarek, Katowice 2002, pp. 67–68.

Irena Kontny

Śląskie Centrum Dziedzictwa Kulturowego
w Katowicach
Stowarzyszenie Miłośników Witraży
„Ars Vitrea Polona”

Wyspiański, Romańczyk a witraże kościelne Zagłębia i Górnego Śląska

23 marca 1929 roku Izabela Żeleńska, właścicielka pracowni witrażowniczej S. G. Żeleński w Krakowie, informowała listownie swojego syna Adama: „Wyspiańskiego robi się ale tego Chrystusa dla Biecza, – dziś Romańczyk był już cały dzień w Muzeum”¹. Kim był ów wymieniony w liście Romańczyk? Czy tylko rzemieślnikiem wykonującym witraż według projektu Wyspiańskiego? O jaki wreszcie witraż Wyspiańskiego chodzi, skoro w bieckiej farze nigdy nie było żadnych przeszkleń wykonanych według projektu krakowskiego artysty? Niniejszy artykuł stanowi próbę odpowiedzi na te pytania.

W roku 1935 zainstalowano w **kaplicy Kurii Metropolitarnej pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Katowicach** witraż² przedstawiający Ukrzyżowanego Chrystusa unoszonego na skrzydłach serafina [il. 1]. Obnażoną postać Jezusa otaczają strzeliste skrzydła serafickie: dwa u góry, para wokół ramion i dwa wokół bioder, tworząc długie perizonium do kolan. Wypiężone ciało Syna Bożego tworzy układ pionowych i poziomych linii, „zawieszonych” w przestrzeni, w formie krzyża. Jezusa otacza krzew różany o grubych, dekoracyjnie splecionych gałązkach i łodygach zakończonych pękami oraz kwiatami róż. Ciało Chrystusa, sinoszare o zielonkawym odcieniu, i purpurowo-oranżowe skrzydła wraz ze złocistą aureolą tworzą mocno nasyconą, ciepłą gamę kolorystyczną. Otaczający Jezusa kwietny krzew oraz „łuskowate” tło ma zimną kolorystykę, opartą na fiolecie i srebrzystych szarościach, urozmaiconą elementami

¹ Kopia korespondencji w posiadaniu Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej z Krakowa, której gorąco dziękuję za udostępnienie listu i życzliwą pomoc.

² Ks. H. Pyka, *Witraż Ukrzyżowany na skrzydłach serafina Stanisława Wyspiańskiego w kaplicy Kurii Metropolitarnej w Katowicach*, w: *Witraże na Śląsku*, red. T. Dudek-Bujarek, Katowice 2002, s. 67–68.

brudnego różu. Omawiana kompozycja, wykonana przez krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński, została zakupiona przez biskupa katowickiego Arkadiusza Lisieckiego w roku 1929 na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. Podczas tejże ekspozycji witraż zdobił pawilon pracowni Żeleńskiego³. Przeszklenie powstało według wielkoformatowego, pastelowego projektu z roku 1897, zachowanego w Muzeum Narodowym w Krakowie⁴. Rysunek ten został w roku 1910 zakupiony przez Muzeum ze spuścizny po artyście⁵.

Badacze twórczości Wyspiańskiego nie są zgodni, czy ów projekt przeznaczony był dla kościoła Franciszkanów w Krakowie⁶, czy dla kościoła parafialnego w Bieczu⁷. W okresie międzywojennym dominował pogląd (który rozpowszechnił Feliks Kopera⁸), że projekt sporządzony został dla bieckiej fary. Współcześnie tezę tę podtrzymuje Tadeusz Ślowski tropiący ślady Wyspiańskiego w Bieczu i na całym Podkarpaciu. Nad dekoracją późnogotyckiego kościoła parafialnego pw. Bożego Ciała w Bieczu Wyspiański pracował w latach 1895–1897⁹. Zaangażowany został przez architekta Sławomira Odrzywolskiego, który od około 1886 roku kierował pracami restauratorskimi w tejże świątyni¹⁰. Wyspiański miał sporządzić

rounded by a rose bush with thick, decoratively twisted branches and stems, ending in buds or rose flowers. The grey-blue body of Christ with a slightly greenish hue, and the crimson-orange wings together with the golden halo create an intense and warm color pattern. The flower bush and the “scale” like background surrounding Jesus form a cold color scheme which is saturated with violet and silver-grey hues, enlivened up with elements of dirty pink. The above composition, which was executed by the Cracow Stained Glass Studio S. G. Żeleński, had been purchased at the General National Art Exhibition in Poznań by the Bishop of Katowice Arkadiusz Lisiecki in the year 1929. During this exhibition the above stained-glass window adorned the pavilion of the Żeleński Studio.³ The stained-glass window had been executed in accordance with the large-scale, pastel colored project from the year 1897 which has been preserved in the National Museum in Cracow.⁴ In the year 1910, the above drawing was purchased by the Museum from the artist’s legacy.⁵

Researchers specializing in Wyspiański’s art are divided in their opinions as to whether the project had been originally created for the Franciscan Church in Cracow⁶ or alternatively for the parish church in Biecz.⁷ In the interwar period,

³ Ibidem.

⁴ Pastel na papierze, naklejony na płótno, o wymiarach 335 × 141 cm w świetle, 355 × 201 cm z ramą, nr inwentarzowy Muzeum Narodowego w Krakowie: MNK III-r.a. 13 432.

⁵ Informacja na karcie inwentarzowej obiektu opracowanej 4 XI 1987 roku przez Wiesławę Kozłowską (rubryka: data i sposób nabycia).

⁶ S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, S. Świerż, *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Kraków–Warszawa–Bydgoszcz 1925, s. 113 i poz. 212; artykuł H. d’Abancourt de Franqueville *Witraże w sztuce religijnej* w katalogu Wystawy Sztuki Religijnej w westybulu Sejmu śląskiego w Katowicach w roku 1931, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 116; *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa jubileuszowa*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1957–1958, poz. 74, s. 73; *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 127; W. Bałus *Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem*, „Teksty Drugie”, 2004, nr 4, s. 105; W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 125–135; I. Kontny „Wszelakich budowli ozdoba”. *Secesyjny witraż w województwie śląskim na wybranych przykładach*, w: *Witraże secesyjne. Tendencje i motywy*, red. T. Szybisty, Kraków–Legnica 2011, s. 160–162 oraz wg informacji zawartej w karcie inwentarzowej obiektu (por. przyp. 5).

⁷ F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce. Malarstwo w Polsce w XIX i w XX wieku*, t. III, Warszawa 1929, s. 513; *Stanisław Wyspiański*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad–grudzień 1932, Kraków 1932, nr 75; podpis pod ilustracją na s. 2 i artykuł *Mozaika i witraż* (s. 7) w „Gościu Niedzielnym”, 1932, nr 23; T. Ślowski, *Stanisława Wyspiańskiego kontakty z Bieczem*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Muzeum w Bieczu, Rzeszów 1969; idem, *Stanisław Wyspiański na Podkarpaciu. W 130. rocznicę urodzin artysty*, Biecz 1999, s. 93–94. Monografista witraża, ks. H. Pyka, nie przychylił się do żadnej z tych opinii, por. Pyka 2002, jak przyp. 1, s. 67–73.

⁸ Kopera 1929, jak przyp. 7, s. 513.

⁹ Ślowski 1999, jak przyp. 7, s. 73–74.

¹⁰ Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Pastel on paper, stuck onto canvass with dimensions 335 × 141cm in the clearance, 355 × 201 cm together with the frame, National Museum in Cracow, inv. no. MNK III-r.a. 13 432.

⁵ The information is derived from the inventory card of the exhibit, prepared on the 4 November 1987 by Wiesława Kozłowska (entry: date and way purchase).

⁶ S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, S. Świerż, *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Kraków–Warszawa–Bydgoszcz 1925, p. 113, item 212; H. d’Abancourt de Franqueville’s article *Witraże w sztuce religijnej* [*Stained-Glass Windows in Religious Art*] in the catalog of the Exhibition of Religious Art held in the vestibule of the Silesian Diet in Katowice in the year 1931, in: *O polskiej sztuce religijnej*, ed. J. Langman, Katowice 1932, p. 116; *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa jubileuszowa*, exhibition catalogue, National Museum in Cracow, Kraków 1957–1958, item 74, p. 73; *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum*, exhibition catalogue, National Museum in Cracow 2000, p. 127; W. Bałus, *Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem*, “Teksty Drugie”, 2004, no. 4, p. 105; W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, pp. 125–135; I. Kontny, „Wszelakich budowli ozdoba”. *Secesyjny witraż w województwie śląskim na wybranych przykładach*, in: *Witraże secesyjne. Tendencje i motywy*, ed. T. Szybisty, Kraków–Legnica 2011, pp. 160–162 and in accordance with the information contained on the inventory card of the exhibit (cf. fn. 5).

⁷ F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce. Malarstwo w Polsce w XIX i XX wieku*, vol. 3, Warszawa 1929, p. 513; *Stanisław Wyspiański*, exhibition catalogue, National Museum in Cracow, November–December 1932, Kraków 1932, no. 75; signature under the illustration on page 2 and article *Mozaika i witraż* (p. 7) in “Gość Niedzielnym”, 1932, no. 23; T. Ślowski, *Stanisława*

the predominant view (popularized by Feliks Kopera⁸) was that the design project had been prepared for the parish church in Biecz. Currently the above hypothesis is upheld by Tadeusz Ślawski who follows Wyspiański's traces in Biecz and in the entire Subcarpathian area. In the years 1895–1897,⁹ Wyspiański worked on the decoration of the late-Gothic Corpus Christi parish church in Biecz. He had been commissioned to do so by architect Sławomir Odrzywolski who was supervising restoration work in this temple since around the year 1886.¹⁰ Wyspiański was to have prepared drafts of the painter's decoration and was also responsible for its execution. Yet from the artist's letters, one learns that he had created exclusively sketches of plant decorations which he continued to alter and supplement.¹¹ Relying on the data contained in the exhibition catalog of the National Museum in Cracow in 1932 as well as on the opinion of Feliks Kopera and Wincenty Trojanowski, Tadeusz Ślawski concludes that the preserved pastel is a design project for the church in Biecz. The above hypothesis could be confirmed by the fragment of the letter which was cited at the beginning of the present article, yet one cannot rule out the fact that Iza Żeleńska's words (written over 30 years after the completion of the design project) constituted merely a reflection of the view, popularized by Feliks Kopera, that was common at the turn of the 20s and 30s of the 20th century. The majority of contemporary scholars are of the opinion that Wyspiański's pastel project constitutes an alternative version of the upper section of the Cracow stained-glass window. Quite recently Wojciech Bałus has unequivocally proved the justifiability of this hypothesis, pointing to the similarities between the contour-line of the rose bush branch from the pastel project which served as the basis of the Katowice stained-glass window and the realized Cracow version.¹² Thus the representation in the chapel of the Metropolitan Curia in Katowice would be a fragment of the scene known from the Cracow Franciscan Church – revealing the upper part of *Stigmatization* with

Wyspiańskiego kontakty z Bieczem, exhibition catalogue, District Museum in Rzeszów, Museum in Biecz, Rzeszów 1969; idem, *Stanisław Wyspiański na Podkarpaciu. W 130 rocznicę urodzin artysty*, Biecz 1999, pp. 93–94. Rev. H. Pyka, the monographer of the stained-glass window, did not share any of the presented opinions, cf. Pyka 2002 (fn. 1), pp. 67–73.

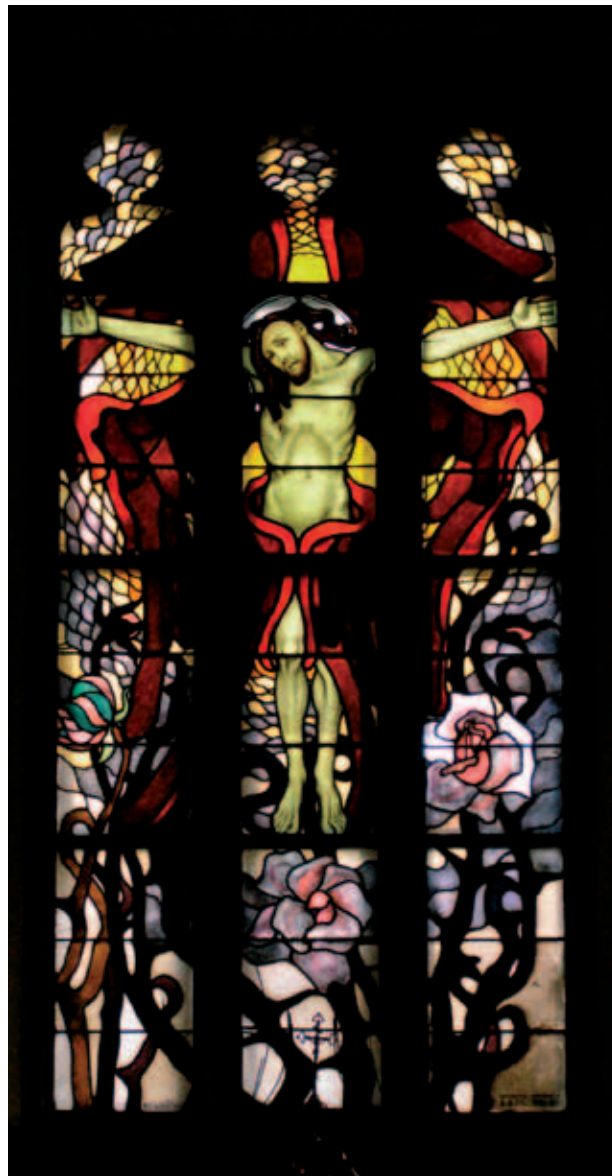
⁸ Kopera 1929 (fn. 7), p. 513.

⁹ Ślawski 1999 (fn. 7), pp. 73–74.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, p. 81.

¹² Bałus 2004 (fn. 6), p. 105; Bałus 2007 (fn. 6), pp. 125–135.



1. *Chrystus Ukrzyżowany na skrzydłach serafina*, proj. Stanisław Wyspiański, 1897, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński, 1929, kaplica Kurii Metropolitalnej w Katowicach, fot. I. Kontny

1. *Crucified Christ borne on the wings of a seraph*, designed by Stanisław Wyspiański, 1897, executed by the Cracow Stained Glass Studio S. G. Żeleński, 1929, chapel of the Metropolitan Curia in Katowice, photo by I. Kontny.

projekty dekoracji malarskiej oraz zająć się jej wykonaniem. Z korespondencji artysty wynika jednak, że powstały tylko szkice ornamentów roślinnych, które Wyspiański ciągle przerabiał i uzupełniał¹¹. Tadeusz Ślawski, powołując się na dane zawarte w katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie w roku 1932, jak również na opinię Feliksa Kopery i Wincentego Trojanowskiego, stwierdza, że zachowany pastel jest projektem dla kościoła bieckiego. Też tę mógłby potwierdzić cytowany na wstępie fragment

¹¹ Ibidem, s. 81.



2. *Św. Piotr*, projekt i wykonanie Fryderyk Romańczyk, 1943, kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Dąbrowie Górniczej-Strzemieszycach, fot. I. Kontny

2. *St Peter*, design and execution Fryderyk Romańczyk, 1943, church of the Most Sacred Heart of the Lord Jesus in Dąbrowa Górnicza-Strzemieszyce, photo by I. Kontny

listu, jednak nie jest wykluczone, że słowa Izy Żeleńskiej (napisane ponad 30 lat po sporządzeniu projektu) były odbiciem powszechnej na przełomie lat 20. i 30. XX wieku opinii spopularyzowanej przez Feliksa Koperę. Większość współczesnych badaczy uważa, że pastelowy projekt Wyspiańskiego stanowi alternatywną wersję górnej części witrażu krakowskiego. Ostatnio Wojciech Bałus jednoznacznie udowodnił słuszność tej tezy, wskazując na podobieństwa przebiegu gałęzi krzaku różanego z projektu pastelowego, będącego podstawą dla katowickiego witrażu,

the Seraphic Christ, yet without the figure of St Francis. Moreover, the Cracow scholar presented a convincing interpretation of the iconography of the stained-glass window which is also extremely important for the interpretation of the Katowice window. Bałus proved that the scene from the Cracow Franciscan Church is linked to two events from the hagiography of St Francis, namely: stigmatization¹³ and a relatively little known incident known as the “miracle of the roses”. The “miracle of the roses” had been vividly and colorfully presented by Julian Klaczko in his lecture entitled *St Francis of Assisi and the Italian Gothicism*, which was delivered by him in the Academy of Sciences in Cracow in 1893: “On a certain bleak and stormy night, St Francis threw himself onto a thorn bush, a short distance away from the tiny church of *Portiuncula*. By doing so, the saint wanted to tame and mortify his senses. At that moment a great brightness enveloped this strange bed of his, and the thorn bush became suddenly covered with a multitude of the most beautiful rose flowers. The saint picked twelve of the roses: six white and six red ones”.¹⁴ The “miracle of the roses” was known to Wyspiański.¹⁵

The art of Stanisław Wyspiański served as an inspiration to Fryderyk Romańczyk, who was mentioned in the above-quoted letter of Izabela Żeleńska, an artist-craftsman who had been directly involved in the execution of the Biecz (or else Katowice) design project. Fryderyk Romańczyk,¹⁶ who operated intensively in the Upper Silesian and the Dąbrowa Coal Basin, was born on the 12 January 1892 and died on the 10 February 1949. In the years 1905–1910 he studied and practiced in the section of artis-

¹³ The stigmatization of St Francis is a phenomenon which is known from all historical accounts of the saint's life. The iconography of the scene reveals St Francis as the one who is “receiving” from Christ His five wounds. In the Cracow Franciscan Church, the stained glass presents a “poor man from Assisi” with upwardly raised hands and an up-turned head. The man is looking up at the figure of Christ which is sheltered by six wings of a Seraph.

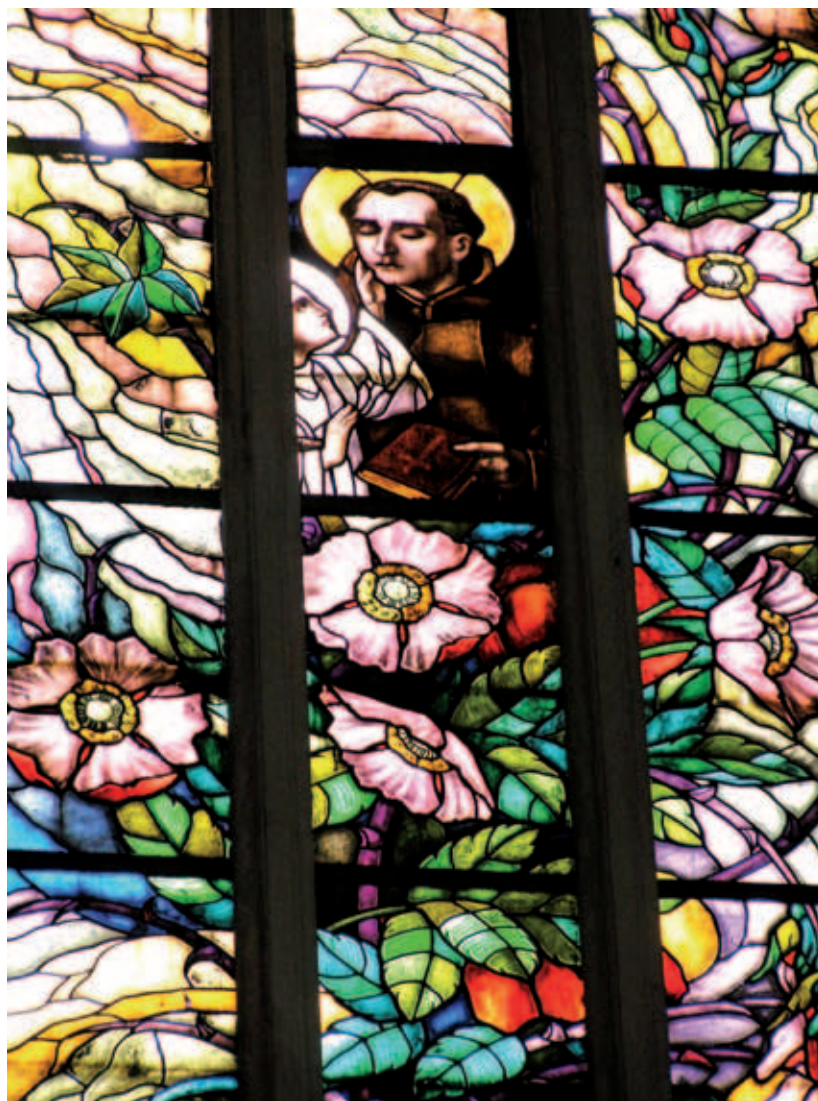
¹⁴ Citation after: Bałus 2007 (fn. 6), p. 131.

¹⁵ Cf. *ibidem*.

¹⁶ Stained-glass artist Fryderyk Romańczyk is little known in the literary sources devoted to this issue. He was “discovered” by Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska who wrote about the activity of the Romańczyk brothers in the publication *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, Kraków 2005, pp. 63–65. The biographical data quoted in the present article comes from the unpublished paper by Magdalena Musiał, Fryderyk Romańczyk's granddaughter, entitled *Zakład Witraży i Oszkleńi Artystycznych FRYDERYK ROMAŃCZYK. Siemianowice Śląskie*, Siemianowice Śląskie 2004 (MS in the hands of the authoress), as well as from the afore-mentioned publication by D. Czapczyńska-Kleszczyńska. I also owe some of the information to the artist's other granddaughter, Ms Barbara Romańczyk.

3. *Św. Antoni*, projekt i wykonanie Fryderyk Romańczyk, 1941, kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Dąbrowie Górniczej-Strzemieszycach, fot. I. Kontny

3. *S^t Anthony*, design and execution Fryderyk Romańczyk, 1941, church of the Most Sacred Heart of the Lord Jesus in Dąbrowa Górnicza-Strzemieszyce, photo by I. Kontny



tic painting on glass in the workshop belonging to S. G. Żeleński, and subsequently, in the years 1910–1913, in the Adolf Seiler Institute of Stained Glass in Wrocław (as a figure painter). In the years 1920–1929 he worked as a painter, stained glass artist and carton worker, once again in the studio S. G. Żeleński, and subsequently for a brief period from August 1929 until December 1930 in the studio of Jan Kusiak (therefore the work on the stained-glass window executed according to Wyspiański's design project mentioned at the beginning, were surely one of the last tasks entrusted to him by Iza Żeleńska). In the years 1931–1933 Romańczyk cooperated with Roman Ryniewicz from Cracow as well as with Gottfried Heinzel, the owner of a glazing firm in Siemianowice Śląskie. Wishing to gain greater independence, he went into partnership with Heinzel and set up a company called: "The Silesian Stained Glass Company. Romańczyk. Heinzel". In the year 1937, after the death of his

ze zrealizowaną wersją krakowską¹². Przedstawienie w kaplicy Kurii Metropolitalnej w Katowicach byłoby zatem fragmentem sceny znanej z krakowskiego kościoła Franciszkanów – ukazana została górna część *Stygmatyzacji* z Chrystusem Serafickim, jednakże bez postaci św. Franciszka. Krakowski badacz przedstawił ponadto przekonywającą interpretację ikonografii witraża, niezwykle istotną również dla odczytania katowickiego witraża. Bałus wykazał, że przedstawienie w krakowskim kościele Franciszkanów nawiązuje do dwóch zdarzeń z hagiografii św. Franciszka: stygmatyzacji¹³ oraz do mało znanego wydarzenia zwanego „cudem róż”. „Cud róż” barwnie przedstawił Julian Klaczko w swoim odczycie

¹² Bałus 2004, jak przyp. 6, s. 105; Bałus 2007, jak przyp. 6, s. 125–135.

¹³ Stygmatyzacja św. Franciszka jest wydarzeniem znanym z wszystkich żywotów świętego. Ikonografia sceny ukazywała św. Franciszka „odbierającego” od Chrystusa pięć Jego ran. U franciszkanów krakowskich witraż przedstawia „biedacznę z Asyżu” o wzniesionych rękach i uniesionej głowie. Spogląda on na uwidocznioną powyżej postać Chrystusa osłoniętą sześcioma skrzydłami serafina.

Św. Franciszek z Asyżu i gotycyzm włoski, wygłoszonym w 1893 roku w Akademii Umiejętności w Krakowie: „Pewnej nocy ponurej i burzliwej św. Franciszek rzucił się nagi w krzak cierniowy, o kilka kroków od małego kościółka *Portiuncula*. Chciał tym sposobem poskrocić i umartwić swoje zmyły. Wtedy światłość wielka ogarnęła to jego dziwne łożo, a krzak cierniowy zakwitnął mnóstwem róż najpiękniejszych. Święty zebrał ich dwanaście, sześć białych, sześć czerwonych”¹⁴. „Cud róż” znany był Wyspiańskiemu¹⁵.

Twórczość Stanisława Wyspiańskiego była inspiracją dla Fryderyka Romańczyka, wymienionego w przytoczonym powyżej liście Żeleńskiej jako artysta-rzemieślnik, zaangażowany bezpośrednio w wykonanie „bieckiego” *vel* „katowickiego” projektu. Fryderyk Romańczyk¹⁶, działający intensywnie na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim, urodził się 12 stycznia 1892, a zmarł 10 lutego 1949 roku. W latach 1905–1910 uczył się i praktykował w dziale artystycznego malarstwa na szkole w zakładzie S. G. Żeleński, następnie, w latach 1910–1913, w Instytucie Witrażowym Adolfa Seilera we Wrocławiu (jako malarz postaci). W latach 1920–1929 pracował jako malarz witrażysta i pracownik kartonów znów w pracowni S. G. Żeleński, później zaś krótko, od sierpnia 1929 do grudnia 1930 roku, w zakładzie Jana Kusiaka (a zatem prace nad witrażem według projektu Wyspiańskiego, omówionym na wstępie, były z pewnością jednym z ostatnich zadań powierzonych mu przez Izę Żeleńską). W latach 1931–1933 Romańczyk współpracował z Romanem Ryniewiczem z Krakowa oraz Gottfriedem Heinzlem, posiadającym zakład szklarski w Siemianowicach Śląskich. Pragnąc usamodzielnić się, wszedł z Heinzlem w spółkę, która przyjęła nazwę: „Śląski Zakład Witraży. Romańczyk. Heinzel”. W roku 1937, po śmierci żony, Romańczyk wraz z rodziną przeniósł się do Siemianowic Śląskich. W polskiej części Górnego Śląska i na terenie Zagłębia firma otrzymywała liczne zamówienia i funkcjonowała niemalże do końca II wojny światowej. W późniejszym okresie zakład podzielił się na dwa warsztaty rzemieślnicze: szklarski oraz witrażowniczy, który przejął Fryderyk Romańczyk i prowadził aż do śmierci. Zakładem kierowała później jego druga żona Katarzyna (do roku



4. Witraż w plebanii parafii Trójcy Przenajświętszej w Piekarach-Szarleju, projekt i wykonanie Fryderyk Romańczyk, ok. 1933, fot. I. Kontny

4. Stained-glass window at the vicarage of the parish of the Holy Trinity in Piekary-Szarlej, design and execution Fryderyk Romańczyk, around 1933, photo by I. Kontny

wife, Romańczyk moved to Siemianowice Śląskie together with his whole family. The firm received numerous orders from the territory of the Polish part of Upper Silesia as well as from the area of the Dąbrowa Basin and it operated until nearly the end of World War II. In the subsequent period, the company became divided into two separate crafts workshops: a glazier's and a stained-glass workshop; the latter of the two being taken over by Fryderyk Romańczyk who remained in charge of it until his death. Subsequently the company was managed by his second wife Katarzyna (until the year 1974), then by his son Jan and at the present moment it is managed by his granddaughter – Barbara Romańczyk.

In the works of Fryderyk Romańczyk one can perceive clear influences of Wyspiański's unbridled imagination. In the decoration of the stained-glass windows of the Franciscan Church in Cracow, the artist made use of floral motifs, treating them as an element of equal importance as the figural composition. The saints on the Franciscan stained-glass windows are surrounded with exuberant forms of plant life. The figures of Salome and Francis are merely a fragment of predominating and monumental nature. This tendency is particularly visible in the case of the stained-glass window presenting the Blessed Salome, where the synthetic silhouette of the blessed, presented with very simple means, is surrounded with numerous flowers of yellow mulleins and snow-white lilies. Dividing this composition into its elementary parts, one is bound to come to the conclusion that the silhouette of

¹⁴ Cyt. za: Bałus 2007, jak przyp. 6, s. 131.

¹⁵ Por. *ibidem*.

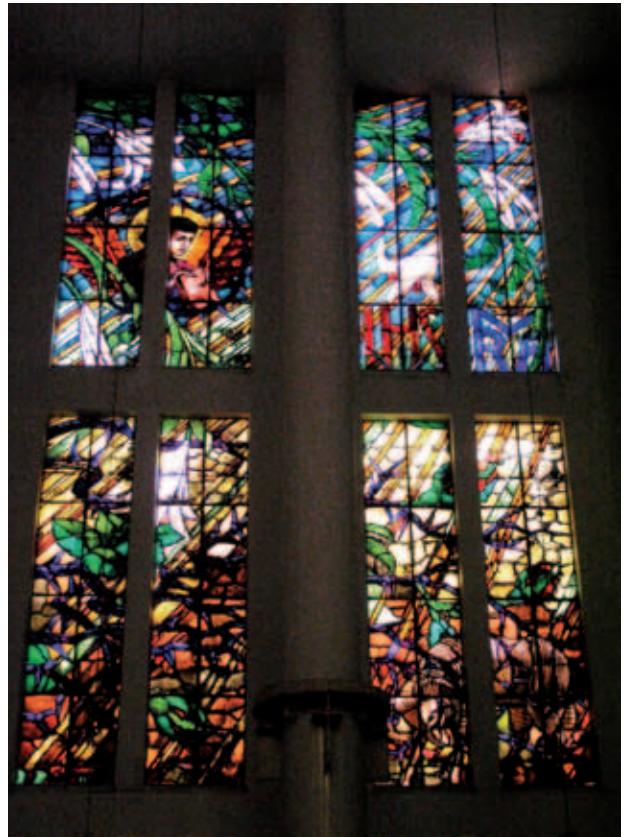
¹⁶ Witrażownik Fryderyk Romańczyk jest mało znany w dotychczasowej literaturze przedmiotu. „Odkryła” go Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska, pisząc o działalności braci Romańczyków w publikacji *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, Kraków 2005, s. 63–65. Podane w niniejszym artykule dane biograficzne pochodzą z niepublikowanej pracy wnuczki Fryderyka Romańczyka, Magdaleny Musiał, *Zakład Witraży i Oszkleń Artystycznych FRYDERYK ROMANCIZYK. Siemianowice Śląskie*, Siemianowice Śląskie 2004 (mps w posiadaniu autorki), jak również z wymienionego opracowania D. Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej. Część informacji zawdzięczam również drugiej wnuczce artysty, p. Barbarze Romańczyk.

the saint takes up merely a twelfth part of the entire surface area of the composition. It is quite significant that before Wyspiański, floral motifs were universally used in stained-glass composition, merely as a “decorative” element, meant to enrich the figural representation.

This way of designing stained-glass windows was adopted by Fryderyk Romańczyk, in whose works floral motifs are used as one of the fundamental elements of composition. In most cases, the plant decoration, in the form of a wide frieze, took up the lower fragments of his stained-glass windows or else it merged organically with the main figural representation. In most cases, Romańczyk composed the plant motifs relying on carefully selected species, which he portrayed with naturalistic precision, presenting them in all of their glory, including stems, leaves, buds and flower petals. Among the artist’s favorite motives, one finds crimson-colored roses and white lilies; he also painted irises, poppies, pansies, mallows, campanulas and chestnut leaves. The flowers, which are so characteristic of Romańczyk’s art, are to be found in nearly all the independent works of this stained-glass artist, both those created before and after the war.

The most interesting and probably closest to Wyspiański’s art is the set of stained-glass windows designed by Romańczyk for the neo-Gothic **Church of the Most Sacred Heart of Jesus in Dąbrowa Górnicza-Strzemieszyce**, erected in the years 1903–1910 according to the design project of architect Józef Pomian Pomianowski. Work on this cycle began in the year 1937 and continued throughout the German occupation.¹⁷ On the stained-glass windows placed in the upper sections of the presbytery and transept, one finds representations of the following saints: Stanisław Kostka, Theresa of Child Jesus, Juniper, Bishop Stanisław, Peter the Apostle, Francis of Assisi, Joseph and Anthony of Padua. Shown frontally and at half-length, the figures almost “vanish” amongst the profusion of multi-colored flower decorations, constituting the framework of their images. St Stanisław Kostka, the patron of youth is surrounded with multi-colored irises; the image of St Theresa of Child Jesus, a Carmelite mystic and patron saint of missions and missionaries as well as of working youth – is framed with huge pansies; St Juniper summoned in cases of war,

¹⁷ On the stained-glass windows, one can see the dates: 1937, 1940, 1941, 1942, 1943. The authorship of the stained-glass windows is undisputed, cf. Musiał 2004 (fn. 16), pp. 97–100. In the artist’s legacy one can find design projects of stained-glass windows showing St Peter, St Francis and St Juniper (carton without the figure).



5. *Fragment witraża w kościele pw. św. Katarzyny w Będzinie-Grodźcu (nawa ptn.), projekt i wykonanie Fryderyk Romańczyk, ok. 1936, fot. I. Kontny*

5. *Fragment of a stained-glass window in the church of St Catherine in Będzin-Grodziec (northern nave), design and execution Fryderyk Romańczyk, around 1936, photo by I. Kontny*

1974), następnie syn Jan, a obecnie zawiaduje nim wnuczka – Barbara Romańczyk.

W dziełach Fryderyka Romańczyka widać wyraźny wpływ nieokiełzanej wyobraźni Wyspiańskiego. W dekoracji witraży kościoła Franciszkanów krakowski artysta zastosował motywy floralne, budując je jako element równoważny z kompozycją figuralną. Święci na franciszkańskich witrażach otoczeni są niezwykle bujnymi formami świata roślinnego. Postacie Salomei i Franciszka są zaledwie fragmentem dominującej i zmonumentalizowanej przyrody. Szczególnie widoczne jest to w witrażu *Bł. Salomea*, gdzie syntetyczna, traktowana bardzo prostymi środkami postać błogosławionej otoczona jest licznymi kwiatami żółtych dziewann i śnieżnobiałych lili. Dziękując tę kompozycję na części elementarne, należy stwierdzić, że sylwetka świętej zajmuje tylko dwunastą część powierzchni witraża. Znamienne, że przed Wyspiańskim motywy roślinne powszechnie stosowano w witrażownictwie jedynie jako rodzaj „ozdobnika”, element wzbogacający głównie przedstawienie figuralne.

Taki sposób projektowania witraża przejęty został przez Fryderyka Romańczyka, u którego moty-

wy kwietne występują często jako jeden z podstawowych składników kompozycji. Dekoracja roślinna, w formie szerokiego fryzu, zajmowała najczęściej dolne partie jego witraży lub organicznie zlewała się z głównym przedstawieniem figuralnym. Motyw roślinny komponował Romańczyk zazwyczaj w oparciu o wybrany gatunek, ukazany z naturalistyczną dokładnością, przedstawiony w całej okazałości, z łodyżkami, listami, pączkami i płatkami kwiatów. Do ulubionych motywów artysty należały purpurowe róże i białe lilie; malował również irysy, maki, bratki, malwy, dzwonki czy liście kasztanowca. Kwiaty, tak charakterystyczne dla dzieł Romańczyka, pojawiają się w całej samodzielnej twórczości witrażownika zarówno w przed wojną, jak i po niej.

Najciekawszy i najbliższy Wyspiańskiemu jest zespół witraży Romańczyka dla neogotyckiego kościoła pw. **Najświętszego Serca Pana Jezusa w Dąbrowie Górniczej – Strzemieszycach** wybudowanego w latach 1903–1910 według projektu arch. Józefa Pomian Pomianowskiego. Prace nad tym cyklem rozpoczęły się w roku 1937 i kontynuowane były w czasie okupacji¹⁷. W witrażach umieszczonych w górnych partiach prezbiterium i transeptu przedstawieni zostali święci: Stanisław Kostka, Tereska od Dzieciątka Jezus, Genowefa, Stanisław Biskup, Piotr Apostoł, Franciszek z Asyżu, Józef oraz Antoni Padewski. Ukazani frontalnie, w półpostaci, niemalże „giną” w profuzji wielobarwnej dekoracji kwietnej stanowiącej obramienie ich wizerunków. Patrona młodzieży św. Stanisława Kostkę otaczają wielobarwne irysy; św. Teresę od Dzieciątka Jezus, mistyczkę karmelitańską, patronkę misji i misjonarzy oraz młodzieży robotniczej – olbrzymie bratki; św. Genowefę wzywianą w przypadkach wojny, suszy, gorączki i zarazy – smukłe malwy; głównego patrona Polski Stanisława Biskupa i Męczennika – czerwone prymule; św. Piotra [il. 2], następcę Chrystusa – oranżowe i żółte nasturcje; św. Antoniego [il. 3], średnio-wiecznego kaznodzieję franciszkańskiego oraz patrona ubogich – krzew róży damasceńskiej; św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus, opiekuna Matki Bożej, patrona cieśli, robotników, małżonków, rodzin katolickich i dobrej śmierci – białe lilie i purpurowe róże; zaś biedaczynę z Asyżu, patrona Zakonu Żebraczego Franciszkanów, ubogich oraz zwierząt – stylizowana wić roślinna w układzie kandelabrowym, na której siedzą różnobarwne ptaki. W głównym witrażu prezbiterialnym ukazany został w ujęciu całopostaciowym Chrystus w typie ikonograficznym Najświętszego Serca otoczony motywem kwitnącego kasztanowca.

¹⁷ Na wirażach daty: 1937, 1940, 1941, 1942, 1943. Autorstwo witraży jest bezsporne, por. Musiał 2004, jak przyp. 16, s. 97–100. W spuściźnie po artyście znajdują się projekty do witraży ukazujących św. Piotra, św. Franciszka i św. Genowefę (karton bez postaci).

drought, fever or plague – is surrounded with slender mallows; Bishop and Martyr Stanislaw – Poland’s chief patron saint – with red primroses; the silhouette of St Peter [Fig. 2], the successor of Christ is surrounded with orange and yellow nasturtiums; St Anthony [Fig. 3], the mediaeval Franciscan preacher and patron of the poor is framed with the Damascus rose bush; St Joseph of Baby Jesus, the protector of God’s Mother and patron saint of joiners, workers, spouses, Catholic families and good death – is surrounded with white lilies and crimson-colored roses; whereas the poor man of Assisi, and patron saint of the mendicant Franciscan order, of the poor and of animals – is surrounded with a stylized floral thread in the shape of a candelabra, on top of which one finds a number of multi-colored birds. On the main stained-glass window of the presbytery, one finds a full-length image of Christ representing the iconographic type of the Sacred Heart, which is surrounded with the motif of a blooming chestnut tree.

Images of saints, placed amongst a thicket of flowers and leaves are also to be seen on the stained-glass windows designed by Romańczyk for the vicarage of the **Holy Trinity Parish Church in Szarlej** [Fig. 4], presently a borough of Piekary Śląskie. On the staircase of the vicarage, built in 1933, one finds a big, three-tier glazed surface with figural images. Along the axis of each of the tiers a medallion with the image of: the Sacred Heart of Lord Jesus, St Joseph with Baby Jesus and the Immaculate Heart of Virgin Mary, had been placed. The remaining surface area of the glazing is tightly covered with a floral thread which in the lower sections assumes the form of a rose bush with crimson-colored flowers, whereas in the upper levels, it gives way to the stems of a lily with big, white flowers.¹⁸

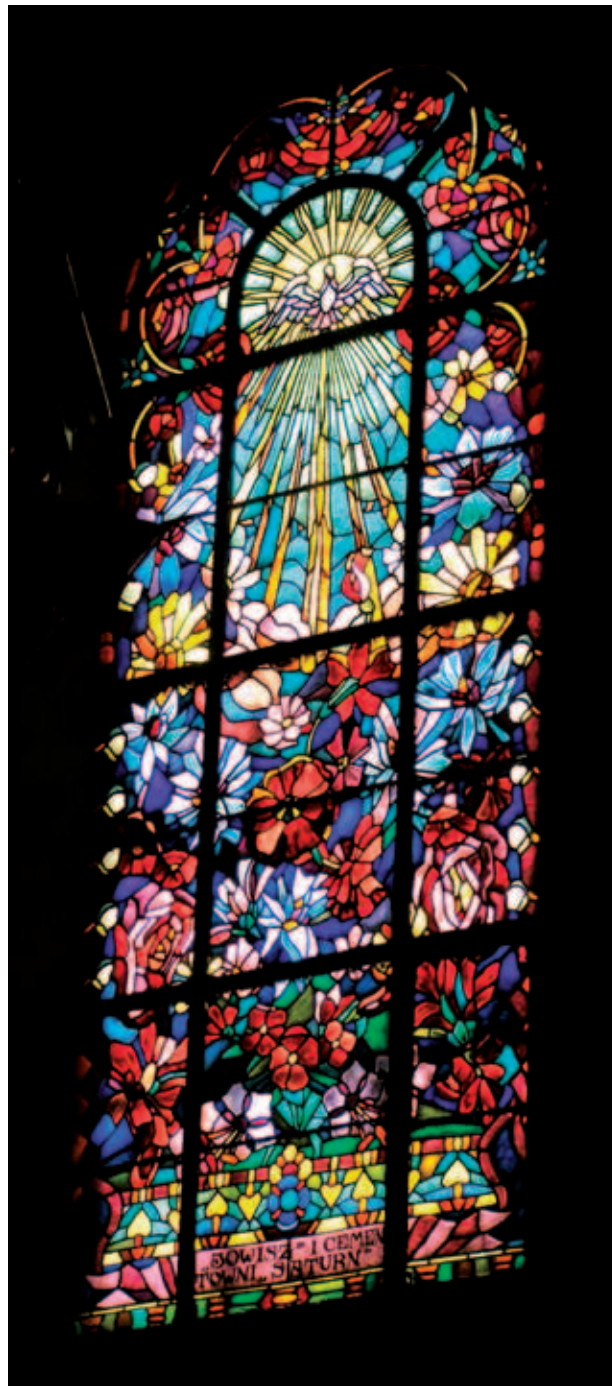
A small Baroque church of **St Catherine in Będzin-Grodziec**, built in the years 1726–1729, was extended in the years 1931–1932, when a simple, three-nave hall, built in accordance with the design project of architect Henryk Oderfeld was added. Apart from side altars, a pulpit and the Stations of the Cross, around the year 1936 the rebuilt temple also received new stained-glass windows.¹⁹ Particularly impressive are the two

¹⁸ I. Kontna, *Witraż na plebanii. Witraże w budynkach probostw uprzemysłowionej części Górnego Śląska i Zagłębia*, „Witraż”, 2002, nos. 2–3, pp. 31–32.

¹⁹ The design projects of the stained-glass windows, dated 1936, were presented at an exhibition *Fryderyk Romańczyk – the Siemianowice Stained-Glass Artist*, which was opened in Siemianowice Śląskie on 18 Jan. 2006; cf. also Musiał 2004 (fn. 16), pp. 42–44.

elongated walls of the nave corpus which have been pierced with huge windows in the shape of a horizontally positioned rectangle. Each of the windows is filled with a stained-glass composition consisting of sixteen sections. The compositions reveal a genuine thicket of vegetation, made up of rose bush thorns and stems of white lilies with flowers, entwined in places with red bunches of rose flowers. Among this profusion of floral motifs, the religious themes of the stained-glass composition – the representations of the four evangelists, portrayed symbolically as apocalyptic, winged creatures: the lion of St Mark and the eagle of St John (on the southern side) as well as the ox of St Luke and the angel of St Matthew (on the northern side, **Fig. 5**), all but disappear. Moreover on each of the stained-glass windows, one finds the image of a lamb entangled in thorns towards which a snake is slowly creeping. On the stained-glass of the southern side, symbolic motifs have been placed: the letters A and Ω, a pelican feeding its young and a Marian and Christological monogram; on the northern side, one can see a bird holding some food in its beak, as well as a Marian and Christological monogram [**Fig. 6**]. Floral elements fulfilling a purely decorative function occur also on the remaining stained-glass windows of the complex – in the eight windows of the presbytery, where the main themes are symbolic motifs (a cross with a bunch of grapes, an anchor entwined with a fish, a phoenix, a chalice with ears of corn and bunches of grapes, a tree of good and bad knowledge entwined by a serpent, a boat with the monogram *Chi Rho*), encircled with three purple roses and a stem of white lilies with flowers, as well as in the oculus of the southern chapel (added to the corpus of the nave in the course of expansion work in the 30s of the 20th century, and fulfilling the function of a baptismal chapel), containing the scene known as the *Baptism of Christ*. The figures of Jesus and John the Baptist standing in the waters of the river Jordan are encircled with slender-looking, violet and yellow irises.

Fryderyk Romańczyk's favorite motifs – the red and white lilies – can be seen in the two circular stained-glass windows with the representations of St Stanisław Kostka and the Blessed Bronisława, which had been executed by the artist for the parish church of **St John and Paul in Katowice-Dębie**. This neo-Gothic temple was built according to the design project of Ludwik Schneider in the years 1901–1902. In its presbytery one finds two original stained-glass works representing the Most Sacred Heart of Lord Jesus and the Immac-



6. *Gołębica Ducha Świętego*, projekt i wykonanie Fryderyk Romańczyk, 1938, kościół pw. św. Antoniego w Wojkowicach, fot. I. Kontny

6. *Dove of the Holy Spirit*, design and execution Fryderyk Romańczyk, 1938, church of St Anthony in Wojkowice, photo by I. Kontny

Wizerunki świętych umieszczone w gąszczu kwiatów z listowiem widoczne są również na witrażach Romańczyka do **plebanii parafii Trójcy Przenajświętszej w Szarleju** [il. 4], obecnie dzielnicy Piekarczyk Śląskich. Na klatce schodowej probostwa, wybudowanego w roku 1933, znajduje się duże, trójpoziomowe przeszklenie figuralne. Na osi każdego



7. *Wizja św. Stanisława Kostki*, projekt i wykonanie Fryderyk Romańczyk, lata 40. XX wieku, kościół pw. św. Stanisława w Myszkowie, fot. I. Kontny

7. *Vision of St Stanislaw Kostka*, design and execution Fryderyk Romańczyk, 40s of the 20th century, church of St Stanislaw in Myszków, photo by I. Kontny

z poziomów umieszczony został medalion z wizerunkiem: Najświętszego Serca Pana Jezusa, św. Józefa z Dzieciątkiem i Niepokalanego Serca NMP. Pozostałą powierzchnię szczelnie wypełnia więc roślinna w dolnych partiach mająca formę krzewu różanego z purpurowymi kwiatami, w dalszych poziomach przechodząca w łodyżki lilii z dużymi, białymi kwiatami¹⁸.

Niewielki barokowy kościół pw. **św. Katarzyny w Będzinie-Grodźcu**, wybudowany w latach 1726–1729, poszerzony został w latach 1931–1932 o prostą, trójnawową halę według projektu arch. Henryka Oderfelda. Przebudowana świątynia prócz ołtarzy bocznych, ambony i stacji Drogi Krzyżowej otrzymała około 1936 roku nowe witraże¹⁹. Imponujące są dwie podłużne ściany korpusu nawowego, przeprute dużymi oknami w kształcie prostokąta w układzie horyzontalnym. Każde z nich wypełnione jest szesnastokwaterowym witrażem. Przeszklenia ukazują istny gąszcz roślinny tworzony przez ciernie krzewów różanych i łodygi białych lilii z kwiatami przeplatające się gdzieśgdzie z czerwonymi pękami kwiatów róży. Wśród tej profuzji motywów floralnych niemalże ginie religijna tematyka witraży – przedstawienia cze-

ulate Heart of Virgin Mary; both had no doubt been executed in the Racibórz stained-glass workshop belonging to Emanuel Lazar. During the renovation, carried out in the year 1938, the old stained-glass works were restored and new ones were installed.²⁰ All stained-glass works were completed by the Heizel-Romańczyk workshop from Siemianowice Śląskie.²¹ It was also at that time that two new stained-glass works modeled on the existing windows, presenting the images of St Jacek (Hyacinth) and St Isidore were realized in the church's presbytery. The multi-section figural stained-glass windows in the transept with representations of eight saints were designed by Władysław Drapniewski from Poznań, whereas the remaining stained-glass works were completed by Romańczyk (works with symbolic motifs and the two oculi mentioned above).²²

The same formal solution, consisting in encircling the half-length figure of the saint with a floral decoration was also employed by Romańczyk in the case of the stained-glass works executed for a small village church of **St James in Sączow**

¹⁸ I. Kontna, *Witraż na plebanii. Witraże w budynkach probostwa uprzemysłowionej części Górnego Śląska i Zagłębia*, „Witraż”, 2002, nr 2–3, s. 31–32.

¹⁹ Projekty witraży z datą 1936 prezentowane były na wystawie *Fryderyk Romańczyk – siemianowicki witrażysta* otwartej w Siemianowicach Śląskich 18 I 2006; por. również: Musiał 2004, jak przyp. 16, s. 42–44.

²⁰ *Kronika parafialna [Parish Chronicle]*, vol. I: *Historia Parafii i miejscowości Dąb*, written down by A. Pająk, information referring to the year 1938. The Chronicle is kept in the Dębnie vicarage.

²¹ *Ibidem*.

²² The design projects were completed in 1937, cf. Musiał 2004 (fn. 16), p. 57; *Kronika parafialna...* (fn. 20), (relating to the year 1938).

near Będzin.²³ In the two oculi with the representations of the Most Sacred Heart of Lord Jesus and the Immaculate Heart of Virgin Mary, the frontally presented figures of Mary and Jesus were surrounded with lily and rose flowers as well as with numerous leaves and plant stems. In the case of the elongated full-length representation of Stanisław Kostka, one comes across two stems with the flowers of white lilies, symbolizing the saint's chastity.

The two works in the presbytery, from the set of stained glass executed prior to the outbreak of the Second World War²⁴ for the parish church of the **Assumption of Virgin Mary in Życie**²⁵ near Będzin, constitute a reflection of Romańczyk's "floral" fascination. Each of the two-person scenes presenting the Annunciation and Crowning of Virgin Mary, were adorned in its lower section with the flowers of white lilies. In the adjacent village of **Wojkowice**, the artist also adorned the image of the patron saint of the neo-Baroque parish church of **St Anthony of Padua**²⁶ with white lilies. In the case of the stained-glass works of the church's presbytery, the artist went a step further. The two windows next to the main altar contain representations of the Eye of Providence,²⁷ symbolizing God the Father and the Dove of the Holy Spirit [Fig. 6]. On the above stained-glass representations, the symbolic images of the two divine persons seem to be almost obliterated by a profusion of floral decorations. Nearly the entire surface area of the stained-glass works is taken up by multicolored flowers with fully-grown petals and vaguely geometricized forms.

In his figural stained-glass works, Romańczyk also used such compositional solutions, in which the floral decoration was clearly separated from the figural image. The latter pattern can be observed for instance in the case of the stained-glass works from the parish church of the **Birth of Virgin Mary in Żyglin** near Tarnowskie Góry.²⁸ Here the floral

²³ This eclectic church was erected in the years 1872–1875 according to the design project of architect Liche. In all likelihood, shortly after the war it was decorated with a set of stained-glass works designed by Romańczyk. The artist's granddaughter, Barbara Romańczyk is in possession of the cartons for the stained-glass windows with the images of St Cecilia, St Isidore and St Stanisław Kostka.

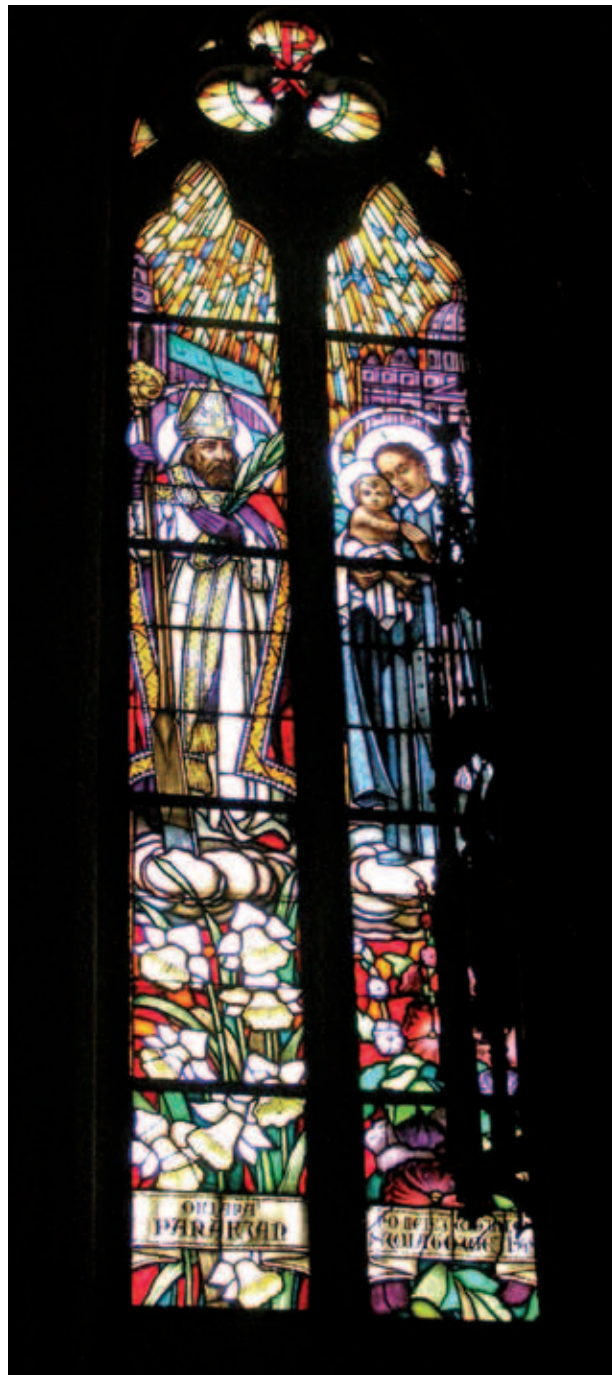
²⁴ On the stained-glass work *St Agnes* (in the nave), one sees the date 1938.

²⁵ The church was erected in the years 1935–1938.

²⁶ The church was erected in the years 1929–1936 in accordance with the design project of Wiesław Konowicz and Stefan Szyller.

²⁷ The stained-glass work is signed: *Fryd. Romańczyk 1938*.

²⁸ The church was erected in 1842.



8. *Św. św. Wojciech i Stanisław Kostka*, projekt i wykonanie Fryderyk Romańczyk, 1948, kościół pw. św. Jana Chrzyciela w Sosnowcu-Niwce, fot. I. Kontny

8. *St Adalbert and St Stanisław Kostka*, design and execution Fryderyk Romańczyk, 1948, church of St John the Baptist in Sosnowiec-Niwce, photo by I. Kontny

rech ewangelistów ukazanych symbolicznie jako apokaliptyczne uskrzydłone stworzenia: lew św. Marka i orzeł św. Jana (po stronie południowej) oraz wół św. Łukasza i anioł św. Mateusza (po stronie północnej, il. 5). Ponadto w każdym z witraży występuje zaplątany w ciernie baranek, w kierunku którego pełzną wąż. W witrażu od strony południowej umieszczono motywy symboliczne: litery A i Ω, pelikana karmiącego

młode oraz monogram maryjny i chrystologiczny; po stronie północnej ukazany został ptak z pokarmem w dziobie, monogram maryjny i chrystologiczny [il. 5]. Elementy floralne, pełniące już rolę tylko dekoracyjną, występują również w pozostałych witrażach zespołu – w ośmiu oknach prezbiterium, gdzie głównym tematem są motywy symboliczne (krzyż z winnymi gronami, kotwica opleciona rybą, feniks, kielich z kłosami zboża i winnymi gronami, drzewo wiadomości dobrego i złego oplatanie przez węża, łódka z monogramem *Chi Rho*), obwiedzione trzema purpurowymi różami i łodyżką białych lilii z kwiatami, oraz w okulusie kaplicy południowej (dobudowanej do korpusu nawowego w toku rozbudowy w latach 30. XX wieku, pełniącej funkcję kaplicy chrzcielnej) zawierającym scenę *Chrzest Chrystusa*. Stojących w rzece Jordan Jezusa i Jana Chrzciciela otaczają tu smukłe fioletowo-żółte irysy.

Ulubione motywy Fryderyka Romańczyka – czerwone róże i białe lilie – widoczne są w dwóch okrągłych witrażach z przedstawieniem św. Stanisława Kostki i bł. Bronisławy wykonanych przez artystę dla kościoła parafialnego pw. **św. św. Jana i Pawła w Katowicach-Dębie**. Ta neogotycka świątynia wybudowana została według projektu Ludwika Schneidera w latach 1901–1902. W prezbiterium znajdują się dwa pierwotne witraże przedstawiające Najświętsze Serce Pana Jezusa i Niepokalane Serce NMP, wykonane zapewne przez raciborski zakład Emanuela Lazara. W czasie remontu przeprowadzonego w roku 1938 odnowiono stare i wykonano nowe witraże²⁰. Wszystkie prace witrażownicze wykonała firma Heinzl – Romańczyk z Siemianowic Śląskich²¹. Na wzór istniejących witraży zrealizowano wówczas dwa nowe przeszklenia w prezbiterium z wizerunkami św. Jacka i św. Izydora. Wielokwaterowe witraże figuralne w transepcie z przedstawieniami ośmiu świętych projektował Władysław Drapniewski z Poznania, pozostałe oszklenia są autorstwa Romańczyka (witraże o motywach symbolicznych oraz dwa wcześniej wspomniane okulusy)²².

To samo rozwiązanie formalne, polegające na obramieniu półpostaci świętego dekoracją kwiatną, zastosował Romańczyk również w witrażach dla niewielkiego kościółka wiejskiego pw. **św. Jakuba w Sączowie** koło Będzina²³. W dwóch okulusach

motyfs appear in the lower sections of the works in the form of friezes with the flowers of white lilies, blue campanulas or ears of corn. Above them, one finds the representations of St Anne with Mary, St Hedwig of Silesia and St Hyacinth, whereas white lilies and red roses can be seen in the symbolic stained-glass work representing the Immaculate Heart of Virgin Mary.²⁹

A big complex of stained-glass works designed and executed by Fryderyk Romańczyk is to be found in the neo-Gothic parish church of **St Stanislaw in Myszków**, which was built in the years 1907–1925.³⁰ The stained-glass works which originated in the 1940s of the last century, had been designed on the principle of small, one or two-person figural scenes, presenting various saints. In the lower, clearly separated sections of the stained-glass works, one finds images of flowers from Polish gardens. In the six-section windows of the transept, one finds two representations of mystical visions: one presenting a Jesuit Stanislaw Kostka, to whom Virgin Mary reveals herself [Fig. 7], and the other of St Margaret, a Nun of the Visitation, to whom Christ himself is revealed. At the bottom of the two representations, one finds blue and violet irises and red mallows. The remaining bipartite windows reveal: St John Kanty, a lecturer of the University of Cracow and patron saint of professors and students (at the bottom, there are yellow daffodils); blessed Vincent Kadlubek, bishop of Cracow and subsequently friar in the Cistercian abbey in Jędrzejów, author of the half legendary and fairy-tale like *Kronika polska* [*Polish Chronicle*] (at the bottom, there are nasturtiums); St Casimir, king and patron saint of Poland and Lithuania as well as patron of youth (at the bottom, images of white lilies); St Andrew Bobola, Jesuit preacher, defender of the unity of the Eastern and Western Church (at the bottom, red roses); St Jacek (Hyacinth) Odrowąż, 12th-century Dominican friar, known as the “apostle of the north”, patron saint of Poland (at the bottom blue campanulas); Blessed Bronisława, a Premonstratensian nun, related to Saint Jacek and the Blessed Czesław; according to the legend, she was associated with the flight of the nuns before the Mongol invasion of 1241 (at the bottom: pansies).

The two stained-glass windows in the parish church of **St John the Baptist in the Niwice**

²⁰ *Kronika parafialna*, t. I: *Historia Parafii i miejscowości Dąb*, spisana przez A. Pająka, informacja pod rokiem 1938. Kronika przechowywana na probostwie w Dębie.

²¹ Ibidem.

²² Projekty zostały wykonane w 1937 roku, por. Musiał 2004, jak przyp. 16, s. 57; *Kronika parafialna...*, jak przyp. 20, (pod rokiem 1938).

²³ Eklektyczny kościół wybudowany został w latach 1872–1875 według projektu arch. Liche. Zapewne zaraz po II wojnie światowej przyzdobiony został przez Romańczyka kompletem witraży. Wnuczka artysty, Barbara Romańczyk, jest w posiadaniu kartonów do witraży z przedstawieniami św. Cecylii, św. Izydora i św. Stanisława Kostki.

²⁹ The stained glass bears the signature: *Executed by/ (?) ROMANŃCZYK SIEMIANOWICE*.

³⁰ The design projects of these stained-glass works were presented at an exhibition *Fryderyk Romańczyk – Siemianowice Stained-Glass Artist*, which was already mentioned above.



9. *Bóg Ojciec*, projekt i wykonanie Fryderyk Romańczyk, ok. 1947, kościół pw. św. Antoniego w Siemianowicach Śląskich, fot. I. Kontny

9. *God the Father*, design and execution Fryderyk Romańczyk, around 1947, church of St Anthony in Siemianowice Śląskie, photo by I. Kontny

quarter of Sosnowiec, date back to the post-war period. The church in Niwice was erected in the years 1896–1907 in the neo-Gothic style. The two stained-glass windows executed in the year 1948³¹ present: St Adalbert and St Stanisław Kostka (on the left side, **Fig. 8**), Bishop Stanisław and King Casimir (on the right). Shown at full-length and almost frontally, the Polish saints “emerge” from among ornate floral decoration: the first one from a multitude of narcissuses, the patron of youth from mallows, Stanisław from garden campanulas, and Kazimierz (Casimir) the Jagiellon from lilies.

Shortly after the war, in the course of just two years (1945–1947), Romańczyk adorned the interior of the parish church of **St Anthony in Siemianowice Śląskie** with as many as thirty stained-glass works. The church, which was converted from a former market hall, was erected in the years 1927–1931.³² The circular representations of saints shown in the bust form, were inscribed in rectangular stained-glass fields which the artist encircled with a floral motif. The same motif was subsequently repeated below the busts of the saints, as a consequence of which, the flowers became not only a decorative element, but also one which organizes the entire surface of the

z przedstawieniami Najświętszego Serca Pana Jezusa i Niepokalanego Serca NMP ukazane frontalnie postaci Marii i Jezusa otoczone zostały kwiatami lilii i róż oraz licznymi listkami i łodyżkami. W podłużnym witrażu z całopostaciowym przedstawieniem Stanisława Kostki występują z kolei dwie łodyżki z kwiatami białych lilii symbolizujące czystość świętego.

Z powstałego jeszcze przed II wojną światową²⁴ zespołu witraży w kościele parafialnym pw. **Wniebowzięcia NMP w Żychcicach**²⁵ koło Będzina dwa witraże w prezbiterium są odbiciem „kwietnej” fascynacji Romańczyka. Każda z dwuosobowych scen, przedstawiających Zwiastowanie i Koronację NMP, w dolnych partiach wzbogacona została kwiatami białych lilii. W sąsiedniej miejscowości, **Wojkowicach**, w neobarokowym kościele parafialnym pw. **św. Antoniego Padewskiego**²⁶, artysta przyozdobił przedstawienie patrona świątyni białymi liliami. W witrażach prezbiterium tejże świątyni Romańczyk poszedł o krok dalej. Dwa okna obok ołtarza głównego zawierają przedstawienia Oka Opatrzności²⁷, symbolizujące Boga Ojca, oraz Gołębicę Ducha Świętego [il. 6]. W witrażach tych symboliczne wizerunki dwóch osób boskich giną w profuzji kwietnej dekoracji. Niemal całą powierzchnię przeszkleń zajmują stylizowane

³¹ On the left side of the stained-glass window one can see the date: 1948.

³² Musiał 2004 (fn. 16), p. 103.

²⁴ Na witrażu *Św. Agnieszka* (w nawie) widnieje data 1938.

²⁵ Kościół wzniesiony w latach 1935–1938.

²⁶ Kościół wybudowany w latach 1929–1936 według projektu Wiesława Kononowicza i Stefana Szyllera.

²⁷ Witraż sygnowany: *Fryd. Romańczyk 1938*.

różnobarwne kwiaty o rozwiniętych płatkach i lekko zgeometryzowanych formach.

Romańczyk w witrażach figuralnych stosował również takie rozwiązania kompozycyjne, w których dekoracja florystyczna wyraźnie oddzielona jest od przedstawienia figuralnego. Ten schemat widoczny jest w witrażach z kościoła parafialnego pw. **Narodzenia NMP w Żyglinie** koło Tarnowskich Gór²⁸. Motywy kwietne pojawiają się w dolnych partiach przeszkleń w formie fryzu z kwiatami białych lili, błękitnych dzwoneczków czy kłosów zboża. Ponad nimi znajdują się przedstawienia św. Anny z Marią, św. Jadwigi śląskiej i św. Jacka. Białe lilie i czerwone róże występują natomiast w witrażu symbolicznym ukazującym Niepokalane Serce NMP²⁹.

Duży zespół witraży autorstwa Fryderyka Romańczyka znajduje się w neogotyckim kościele parafialnym pw. **św. Stanisława w Myszkowie** budowanym w latach 1907–1925³⁰. Witraże pochodzące z lat 40. ubiegłego wieku skomponowane zostały na zasadzie niewielkich scenek figuralnych, jedno- lub dwuosobowych, przedstawiających świętych. W dolnych, wyraźnie wydzielonych partiach witraży występują kwiaty polskich ogrodów. W sześcioczęściowych oknach transeptu znajdują się dwa przedstawienia mistycznych wizji: jezuity Stanisława Kostki, któremu objawia się NMP [il. 7], oraz wizytki św. Małgorzaty Alacoque, której objawia się sam Chrystus. U dołu obu przedstawień występują niebiesko-fioletowe irysy i czerwone malwy. Pozostałe dwudzielne okna ukazują: św. Jana Kantego, wykładowcę Akademii Krakowskiej, patrona profesorów i młodzieży (u dołu żółte żonkile); bł. Wincentego Kadłubka, biskupa krakowskiego i późniejszego zakonnika w klasztorze Cystersów w Jędrzejowie, autora wspaniałej baśniowej *Kroniki polskiej* (u dołu nasturcje); św. Kazimierza królewicza, patrona Polski i Litwy oraz młodzieży (u dołu białe lilie); św. Andrzeja Bobolę, kaznodzieję jezuickiego, orędownika jedności Kościoła wschodniego i zachodniego (u dołu czerwone róże); św. Jacka Odrowąża, dwunastowiecznego dominikanina nazywanego „apostołem północy”, patrona Polski (u dołu niebieskie dzwonki); bł. Bronisławę, norbertankę, krewną świętego Jacka i błogosławionego Czesława, legendarnie związaną z ucieczką zakonnic w czasie najazdu Mongołów w 1241 roku (u dołu bratki).

Z okresu powojennego pochodzą dwa witraże w kościele parafialnym pw. **św. Jana Chrzciciela w dzielnicy Sosnowca – Nivce**. Świątynia została wybudowana w latach 1896–1907 w stylu neogoty-

stained-glass composition. This impressive complex is also interesting due to the stained-glass work in the church's presbytery, which presents God the Father [Fig. 9]. The work was awarded a silver medal at the National Crafts Exhibition which was held in Katowice in 1947.³³ The above stained-glass work illustrates in a most emphatic way the inspiration of Wyspiański in Romańczyk's art. The similarity to Wyspiański's representation of God the Father from the Cracow Franciscan Church is particularly visible in the way the artist portrays God as a bearded, grey-haired and "visionary" old man.

Translated by Piotr Mizia

²⁸ Kościół wybudowany w 1842 roku.

²⁹ Witraż sygnowany: *Wykonat / (?) ROMAŃCZYK SIEMIANO-WICE*.

³⁰ Projekty witraży prezentowano na wspomnianej już wystawie *Fryderyk Romańczyk – siemianowicki witrażysta*.

³³ *Ibidem*.

kim. Dwa witraże w prezbiterium, wykonane w roku 1948³¹, przedstawiają świętych Wojciecha i Stanisława Kostkę (po stronie lewej, **il. 8**) oraz Stanisława biskupa i Kazimierza królewicza (po stronie prawej). Ukazani całopostaciowo i niemal frontalnie święci polscy „wyłaniają” się z bogatej dekoracji kwietnej: pierwszy z narcyzów, patron młodzieży z malw, Stanisław z dzwonków ogrodowych, a Jagiellończyk z lilii.

Zaraz po wojnie, w ciągu dwóch lat (1945–1947), Romańczyk przyozdobił trzydziestoma witrażami wnętrze kościoła parafialnego pw. **św. Antoniego w Siemianowicach Śląskich**. Świątynia, przebudowana z hali targowej, powstała w latach 1927–1931³². Okrągłe wizerunki świętych, ukazanych w popiersiu, wpisane zostały w prostokątne pola witrażowe, które artysta obramował motywem kwietnym. Ten sam motyw powtórzony został poniżej popiersi świętych, w wyniku czego kwiaty stały się nie tylko elementem zdobniczym, ale również organizującym płaszczyznę witraża. Ten imponujący zespół jest interesujący również ze względu na witraż prezbiterialny, który przedstawia Boga Ojca [**il. 9**]. Praca została nagrodzona srebrnym medalem na Ogólnopolskiej Wystawie Rzemiosła zorganizowanej w 1947 roku w Katowicach³³. W witrażu tym najdobitniej uwidaczniają się inspiracje twórczością Wyspiańskiego. Podobieństwa z przedstawieniem z krakowskiego kościoła Franciszkanów zauważalne są szczególnie w sposobie ukazania Boga Ojca jako brodatego, siwowłosego i „wizyjnego” starca.

³¹ Na witrażu po lewej stronie widnieje data: 1948 r.

³² Musiał 2004, jak przyp. 16, s. 103.

³³ Ibidem.

Struktura argumentacji wczesnych interpretacji kaplicy w Ronchamp (część II)

Wstęp

Dotychczasowe badania nad architekturą kaplicy w Ronchamp ukazały bardzo różnorodne źródła inspiracji będących podłożem jej głównych rozwiązań formalnych. W swym podstawowym kształcie budowla ta jest „skamieniałym namiotem”, a więc kolejną wersją struktury, którą Le Corbusier w najczystszej postaci zastosował w Pavillon des Temps Nouveaux z 1937 roku. Wklęsłe ściany (południowa i wschodnia), narożnik przypominający maszt i sklepienie podobne w formie do płóciennego dachu uginającego się pod ciężarem wody deszczowej były najczęściej przywoływanymi argumentami na rzecz tezy o zastosowaniu wzorca namiotu¹. Ukośnie położony na budynku dach powstał w oparciu o szkic zapory wodnej, który architekt wykonał w 1945 roku². Rażąca biel i głęboko osadzone okna ściany południowej były wynikiem fascynacji architekturą regionu M'Zab, a zwłaszcza meczetem Sidi Brahim w El-Atteuf. „Peryskopowy” sposób oświetlenia bocznych kaplic nawiązywał do konceptu użytego w tzw. Serapeum, będącym częścią willi Hadriana w Tivoli. Wszystkie wymienione odniesienia mają potwierdzenie w szkicach, notatkach czy publikowanych wypowiedziach Le Corbusiera. Badacze wskazują ponadto na wiele innych potencjalnych źródeł zastosowanych rozwiązań, jednak pewna część tworzonych w tym zakresie interpretacji ma charakter trudno weryfikowalnych hipotez. Do słabiej potwierdzonych inspiracji należą m.in. neolityczne grobowce czy system wentylacji tradycyjnych domów na wyspie Ischia.

Równie złożony był system zapożyczeń ideowych. Architekt pochodził z protestanckiej rodziny, w której podtrzymywane było przekonanie o związkach z albigensami czy katarami. Wprawdzie wiarę rodziców

¹ S. Cohen, S. Hurtt, *The Pilgrimage Chapel at Ronchamp: Its Architectonic Structure and Typological Antecedents*, „Oppositions”, 1980, nr 19/20, s. 144–146.

² D. Pauly, *Ronchamp – lecture de d'une architecture*, Paris 1980, s. 52–53.

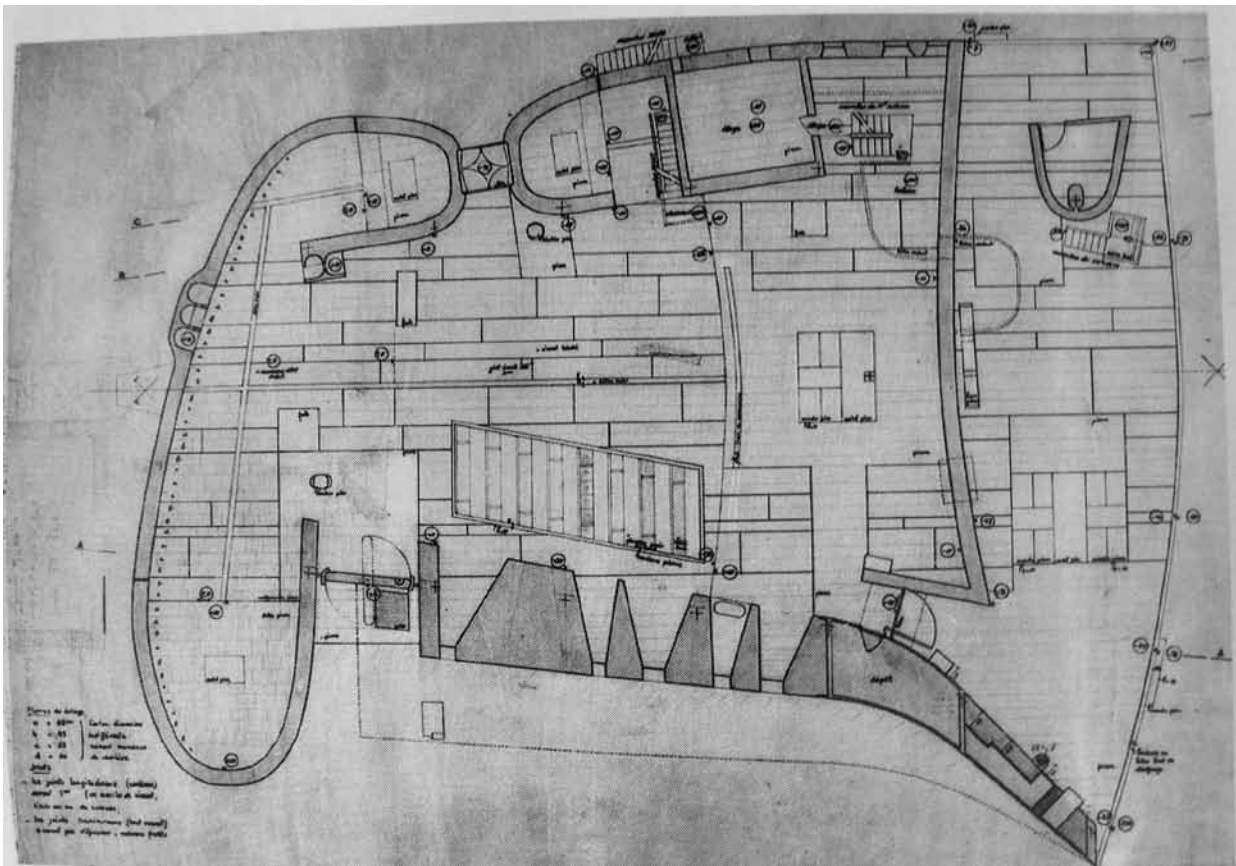
The structure of argumentation in early interpretations of the Chapel at Ronchamp (Part II)

Introduction

Previous research on the architecture of the chapel at Ronchamp showed very diverse sources of inspiration that constituted the main ground for its formal solutions. In its basic shape, the building is a “petrified tent”, i.e. another version of the structure which Le Corbusier applied in its purest form in the Pavillon des Temps Nouveaux in 1937. The concave walls (south and east), the corner which resembles a mast and the roof that is similar in form to a canvas roof sagging under the weight of rain water, were the most frequent arguments in favor of the thesis on the use of the tent design.¹ The roof, placed diagonally on the building, was based on the sketch of a dam that the architect had made in 1945.² Dazzling white and deep-set windows of the south wall were the result of a fascination with the architecture of the M'Zab region, especially with the Sidi Brahim mosque in El-Atteuf. The “periscope” way of lighting the side chapels referred to the concept used in the so-called Serapeum, part of Hadrian's villa at Tivoli. All of the above-mentioned references are supported by Le Corbusier's sketches, notes or published statements. Researchers also point to a number of other potential roots of the solutions; however, some of the interpretations have the character of virtually unverifiable hypotheses. Some less confirmed sources of inspiration include such ideas as Neolithic tombs and the ventilation system of traditional houses on the island of Ischia.

¹ S. Cohen, S. Hurtt, *The Pilgrimage Chapel at Ronchamp: Its Architectonic Structure and Typological Antecedents*, “Oppositions”, 1980, nos. 19/20, pp. 144–146. The English version of the non-English quotations by the translator, unless marked otherwise.

² D. Pauly, *Ronchamp – lecture de d'une architecture*, Paris 1980, pp. 52–53.



1. Le Corbusier, *Plan kaplicy w Ronchamp*, ok. 1951, Archive Fondation Le Corbusier, nr 7169, za: D. Pauly, *Le Corbusier: Die Kapelle von Ronchamp*, Basel–Boston–Berlin 1997, s. 87

1. Le Corbusier, *The plan of the chapel at Ronchamp*, around 1951, Archive Fondation Le Corbusier, no. 7169, photo after: D. Pauly, *Le Corbusier: Die Kapelle von Ronchamp*, Basel–Boston–Berlin 1997, p. 87

The system of ideological borrowings was equally complex. The architect came from a Protestant family which maintained the conviction concerning connections with the Albigensians or Cathars. Although he abandoned his parents' faith while still in his youth, he was interested in unorthodox religious factions and beliefs throughout his life. Researchers reconstructed Le Corbusier's system of religious convictions, indicating both those that came from reading in his youth as well as those that were formed under the influence of books collected in his later life. Some of these beliefs were related to the role of outstanding individuals who create new rules for the functioning of society and it is clear that these views reinforced the architect's personal inclinations to act in a highly distinct way which exposed him to conflicts and the frequent rejection of his projects. Aspiring to the role of a prophet and a legislator, the architect also delighted in stressing the "persecution" to which he was subjected. Some other of his quasi-religious beliefs related to the learning and artistic expression of the mysterious order contained in the organisa-

porzucił już w młodości, ale przez całe życie interesował się nieortodoksyjnymi odłamami wyznaniowymi i wierzeniami. Badacze zrekonstruowali system przekonań religijnych Le Corbusiera, wskazując zarówno na te, które pochodziły z lektur czasów młodości, jak i te, które ukształtowały się pod wpływem książek gromadzonych w latach późniejszych. Część z tych przekonań odnosiła się do roli wybitnych jednostek tworzących nowe zasady funkcjonowania społeczeństw i można uznać, że poglądy te umacniały osobiste skłonności architekta do postępowania wysoce odrębną drogą, narażającą go na konflikty i częste odrzucanie jego projektów. Aspirując do roli proroka i prawodawcy, architekt z pewnym upodobaniem podkreślał także „prześladowania”, jakim był poddawany. Inne z jego quasi-religijnych przekonań odnosiły się do poznawania i wyrażania w twórczości artystycznej tajemniczego porządku zawartego w organizacji kosmosu, natury i człowieka. Takie podejście dzielił on z wieloma artystami swego czasu, którzy – jak przykładowo Piet Mondrian czy stojący za jego postawą Mathieu Schoenmakers – postrzegali prawa natury w kategoriach mistycznych i próbowali wizualizować matema-

tyczne ujęcia zasad rządzących światem³. Wątki gno-
styckie, orfickie, czerpane z antropozofii czy teozofii,
ale także cały szereg dalszych, których pierwotnych
źródeł nie można ustalić, Le Corbusier przetwarzał
w swych poematach, obrazach, rzeźbach i dziełach ar-
chitektury, adaptując ich właściwości do potrzeb sztuki.

Zarówno w warstwie formalnej, jak i ideowej Le
Corbusier odwoływał się także do chrześcijaństwa. Jako
przykład można przywołać tu jego uznanie dla specy-
ficznej prostoty kościoła Santa Maria in Cosmedin
w Rzymie opisanego przez architekta w pracy *Vers une
architecture*. Zastosowany w tym kościele sposób oświe-
tlenia wnętrza rzędem podstropowych okien ma swój
odpowiednik w kaplicy na wzgórzu, w której światło
sączy się przez wąską szparę pod sklepieniem. Należy
jednak przypomnieć, że stosunek architekta do Kościoła
katolickiego był ambiwalentny. Le Corbusier doce-
niał zmysłowość obrzędów, większą niż w protestanty-
zmie, oraz „skryte” przetrwanie w nich dawniejszych,
bardziej pierwotnych kultów. Współczesny Kościół
katolicki uważał jednak za „martwą instytucję” i nie
czuł potrzeby budowania dla niego świątyni. Wyjątek,
jaki stanowi kaplica Notre-Dame-du-Haut, uczyniony
został pod wpływem namów reformatorsko nastawio-
nych dominikanów paryskich z kręgu pisma „L’Art Sa-
cré” (głównie Marie-Alaina Couturiera) oraz ich zwo-
lenników z diecezji Besançon. Zamówienie projektu
u awangardowego artysty ułatwiał także fakt, że teren po
wcześniejszej budowli kościelnej (zburzonej podczas II
wojny światowej) należał do mieszkańców Ronchamp
zrzeszonych w Société Civile et Immobilière (stowarzy-
szeniu przekształconym później w Association Oeuvre
Notre-Dame du Haut), które miało na celu budowę
nowej świątyni⁴. Nie był to ponadto zwykły kościół
parafialny, lecz oddalona od centrum miejscowości
kaplica pielgrzymkowa nawiedzana głównie podczas
świąt maryjnych. Konfrontacja tych okoliczności
z wypowiedzią pewnego uczonego, że „kaplica Le Cor-
busiera oddziałuje znacznie bardziej po »katolicku«,
niż wiele późniejszych budowli wzniesionych przez
katolickich architektów”, może budzić w tej sytuacji
duże zdumienie. Ignorancja autora opinii o „katolic-
kości” dzieła zaskakuje tym bardziej, że literatura na te-
mat kaplicy jest olbrzymia, a najważniejsze informacje
o okolicznościach jej budowy już dawno przeniknęły
do publikacji nawet ogólnie traktujących o architekту-
rze XX wieku. Czy jednak możliwe jest udowodnienie
tezy całkowicie przeciwnej, to jest poglądu o „anty-

tion of the cosmos, nature and man. Such an ap-
proach as his was shared with many artists of his
time, who – as, for example, Piet Mondrian or
Mathieu Schoenmakers, who shared his attitude
– saw the laws of nature in mystical terms and
tried to visualize mathematical expressions of the
principles governing the world.³ Gnostic and Or-
phic themes, or those derived from anthroposo-
phy and theosophy as well as a whole range of
further themes whose primary sources cannot be
determined, were transformed by Le Corbusier
in his poems, paintings, sculptures and works of
architecture, adapting their characteristics to the
needs of art.

Both in the formal and ideological sphere, Le
Corbusier also referred to Christianity. His rec-
ognition of the specific simplicity of the church
of Santa Maria in Cosmedin in Rome, described
by the architect in his work *Vers une architecture*,
may serve as an example. The method of light-
ing the interior with a row of sub-ceiling win-
dows, used in that church, has its counterpart in
the chapel on the hill, where the light is filtered
through a narrow gap under the ceiling. It should
be noted, however, that the architect’s attitude
to the Catholic Church was highly ambivalent.
Le Corbusier appreciated the sensuality of the
rites, which was greater than in Protestantism,
and the “secret” survival of earlier, more primi-
tive cults ensconced within them. However, he
regarded the modern Catholic Church as a “dead
institution” and did not feel the need to build
temples for it. The exception, which is the cha-
pel of Notre-Dame-du-Haut, was made under
the influence of persuasion of the reform-minded
Dominicans in Paris from the circle of the “L’Art
Sacré” journal (mainly Marie-Alain Couturier)
and their supporters from the diocese of Besan-
çon. The commissioning of a project from that
avant-garde artist was also facilitated by the fact
that the site of an earlier church building (de-
stroyed during World War II) was owned by Ron-
champ inhabitants associated in Société Civile
et Immobilière (the association was later trans-
formed into Association Oeuvre Notre-Dame du
Haut), whose aim was the construction of a new
church.⁴ In addition, it was not an ordinary par-

³ M. White, *De Stijl and Dutch modernism*, Manchester 2003, s. 24–26; H.J. de Jager, H.G. Matthes, *Het beeldende denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Baarn 1992.

⁴ Stowarzyszenie utworzone 26 września 1949 roku, jego przewodniczącym został Jean-François Mathey (syn François Matheya, który był inspiratorem dzieła), wiceprzewodniczącymi – Jean-Marie Maire i Edmond Damesy. Właścicielem terenu była grupa około 40 rodzin z Ronchamp, która w 1799 roku wykupiła go od państwa.

³ M. White, *De Stijl and Dutch modernism*, Manchester 2003, pp. 24–26; H.J. de Jager, H.G. Matthes, *Het beeldende denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Baarn 1992.

⁴ The Association was founded on 26th September 1949; with Jean-François Mathey (the son of François Mathey, who initiated the project) as its president, Jean-Marie Maire and Edmond Damesy as vice-presidents. The owners of the ground were a group of about 40 Ronchamp families, who had bought

ish church, but a chapel of pilgrimage, located away from the town centre, visited especially on the occasion of celebrations related to Our Lady. The confrontation of these circumstances with the statement made by a certain scholar that “Le Corbusier’s chapel has a much more ‘Catholic’ effect than many of the later buildings erected by Catholic architects” may, in this situation, come as a big surprise. The ignorance of the author of this opinion about the “Catholicity” of the work is all the more surprising given that the literature on the chapel is abundant, and the most important information about the circumstances of its construction has long been present even in those publications that deal with the architecture of the 20th century in general. It is possible, however, to prove a completely contradictory thesis, namely the idea of an “anti-Catholic” character of the work? Is it possible to obtain a satisfactory result from extensive and thorough analysis of the problem formulated in this way? In other words, can an attempt to obtain certainty on the basis of extensive argumentation obscure the areas where it is impossible to be certain? To what extent can uncertainty be suppressed so that the reception of an argument can lead to something more than just the receiver’s momentary bewilderment? Hence, is this anything more than mere rhetoric? Consideration of these issues may be facilitated by a comprehensive statement made by Alois Fuchs (1877–1971), a prominent Catholic theologian and historian of art, whose in-depth analysis of the architecture of the chapel tried to stop the wrongly, in his opinion, motivated praise and at the same time to demonstrate the incompatibility of the work of Le Corbusier with the architectural traditions of the Catholic church.⁵

Alois Fuchs’s pamphlet

There are no serious reasons why the clearly biased, relatively extreme and isolated statement made by Fuchs should be regarded as devoid of reason, wrongly justified or unscientific. Fuchs rarely confuses facts, and even when – indeed rarely – he strikes a mocking tone, he restrains himself to the limits of scientific discussion and, despite some signs of irritation, he honestly represents the opposite views while his own position is well-argued. Therefore what was the reason that his statement failed to play a major role in the discussion of the chapel on the hill? The content of his

katolickości” dzieła? Czy w rozbudowanej i rzetelnej próbie analizy tak postawionego problemu można uzyskać satysfakcjonujący rezultat? Innymi słowy: czy próba uzyskania pewności w oparciu o rozbudowaną argumentację może przesłonić obszary, w których uzyskanie pewności jest niemożliwe? Do jakiego stopnia można stłumić niepewność, tak by recepcja wywodu mogła prowadzić do czegoś więcej niż chwilowego oszołomienia odbiorcy? A zatem: czy jest coś więcej niż sama retoryka? Rozważenie tych problemów może ułatwić obszerna wypowiedź Aloisa Fuchsa (1877–1971), wybitnego katolickiego teologa i historyka sztuki, który w szczegółowej analizie architektury kaplicy próbował powstrzymać źle – jego zdaniem – umotywowane zachwyty i jednocześnie wykazać niezgodność dzieła Le Corbusiera z tradycją katolickiego budownictwa kościelnego⁵.

Pamflet Aloisa Fuchsa

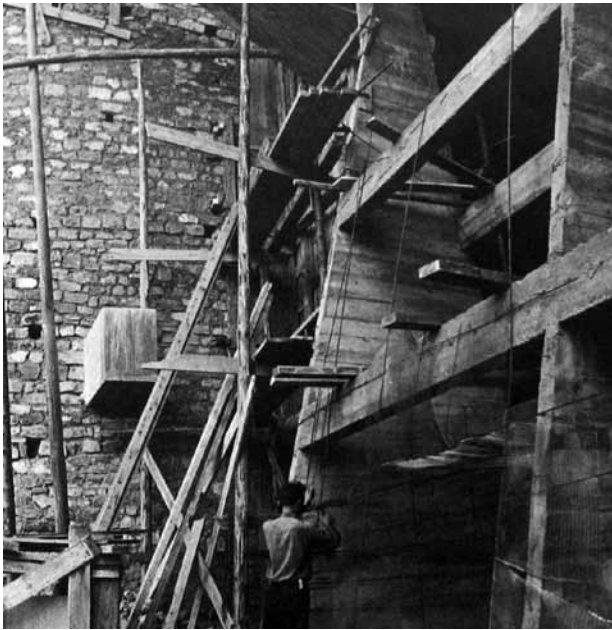
Nie istnieją żadne poważne powody, by wyraźnie stronnictw, stosunkowo skrajną i odosobnioną wypowiedź Fuchsa można było uznać za pozbawioną racji, błędnie uzasadnianą czy nienaukową. Fuchs bardzo rzadko myli fakty, a nawet kiedy – zresztą nieczęsto – uderza w tony szydercze, to powściąga je do wymiarów dopuszczalnych w naukowej dyskusji i mimo pewnych nut podenerwowania uczciwie przedstawia poglądy przeciwne, a także bogato argumentuje stanowisko własne. Co zatem było przyczyną, że jego wypowiedź nie odegrała ważniejszej roli w dyskusji o kaplicy na wzgórzu? Z treści pamfletu wynika, że Fuchs akceptował zmiany w religii, bez zastrzeżeń przyjmował postulaty Ruchu Liturgicznego, nie był więc nieugiętym ekstremistą i nie brakowało mu rozsądku. Paradoksalnie, ekstremistami byli jego przeciwnicy. Le Corbusier bardzo często świadomie wyostrzał swoje poglądy, a za religijnych awangardzistów i modernistów można również uznać zleceniodawców kaplicy – ojca Couturiera czy kanonika Luciena Ledeur⁶. Znaczenie idei „postępowych” (modernistycznych i lewicowych) narastało jednak w 2. połowie lat 50., zaś w kolejnych dekadach taki punkt widzenia na tyle się upowszechnił, że usunął

⁵ A. Fuchs, *Die Wallfahrtskapelle Le Corbusiers in Ronchamp*, Paderborn 1956 (38 stron).

⁶ Lucien Ledeur (1911–1975) był sekretarzem Komisji Sztuki Sakralnej w diecezji Besançon. Miał udział w zaproszeniu wybitnych artystów do stworzenia dekoracji kościołów w Les Bréseux (1947, witraże Alfreda Manessiera), Audincourt (1949, projekty witraży i gobelinów Fernanda Légera, mozaiki Jeana Bazaina) i Maiche (1950, kolorystyka Jeana Le Moal). Na temat działalności komisji i kanonika Ledaura zob. A. Flicoteaux, *Le Chanoine Ledeur et la Commission d’art sacré du diocèse de Besançon de 1945 à 1955*, [wspomnienia], Paris 1998 oraz *Un artisan de l’art sacré. Le chanoine Lucien Ledeur de Besançon, 1911–1975*, impr. P. Attinger, Neuchâtel 1977. Wywiad i prezentację jego pracy zamieszczono także w czasopiśmie „Cité Fraternelle. Hebdomadaire d’Action Catholique de Franche-Comté et du Territoire de Belfort”, numery z 4 VII 1964 i 23 I 1966.

it from the state in 1799.

⁵ A. Fuchs, *Die Wallfahrtskapelle Le Corbusiers in Ronchamp*, Paderborn 1956 (38 pages).



2. Budowa ściany południowej kaplicy, w tle kamienna struktura wieży, fot. L. Hervé, za: Pauly, *Ronchamp – lecture de d'une architecture*, Paris 1980, plansza 11 A

2. Construction of the south wall of the chapel, in the background the stone structure of the tower, photo by L. Hervé, photo after: Pauly, *Ronchamp – lecture de d'une architecture*, Paris 1980, board 11 A

w głęboki cień poglądy tradycjonalistyczne i konserwatywne. Może dopiero dzisiaj, mimo nieodwracalnych zmian w stanie świadomości społecznej i religijnej świata zachodniego, można docenić logiczną poprawność pewnych wątków wywodów Fuchsa.

Fuchs nisko oceniał poziom dyskusji o pracy Le Corbusiera, w tym zwłaszcza argumenty wysuwane przez zwolenników budowli. Jego zamiarem była „obszerna krytyka kaplicy”, lecz nie wyłącznie naukowa a również – rzecz można – „urzędowa”. Fuchs był bowiem kapłanem, doktorem teologii i profesorem apologetyki, a główna część jego dużego dorobku dotyczyła historii sztuki. Związany przede wszystkim z biskupstwem w Paderborn, był tam również doradcą do spraw sztuki. Omawiana tutaj wypowiedź była pierwotnie wykładem w Philosophisch-Theologische Akademie (dawniej Academia Theodoriana) przy arcybiskupstwie w Paderborn. Pozycja, jaką zajmował autor, nie umniejsza wagi przynajmniej niektórych jego argumentów. Nie jest także przypadkiem, że niemal na samym początku swojego tekstu zamieścił komunikat z zebrania, jakie odbyło się 12 czerwca 1956 roku. Treść owego komunikatu brzmiała następująco:

Zebrani na dorocznej konferencji w St. Meinolf/Möhnesee doradcy i zleceniobiorcy z zakresu sztuki archidiecezji Paderborn z troską stwierdzają, że wybudowany przez Le Corbusiera w Ronchamp kościół pielgrzymkowy znalazł

pamphlet shows that Fuchs accepted changes in the religion and had no reservations about the demands of the Liturgical Movement; therefore he was not a relentless extremist and did not lack common sense. Paradoxically, it is his opponents that were extremists. Le Corbusier often deliberately sharpened his views, and those who commissioned the chapel, Father Couturier and Canon Lucien Ledeur, may also be regarded as religious avant-gardists and modernists.⁶ The importance of the “progressive” (modernist and leftist) ideas, however, grew in the late 1950s, and over the following decades this view became sufficiently widespread to significantly obscure the traditionalist and conservative views. Perhaps it is today, despite the irreversible changes in the social and religious consciousness of the Western world, that one can appreciate the logical correctness of certain themes in Fuchs’ arguments.

Fuchs assessed the level of discussion about the work of Le Corbusier as low, in particular the arguments put forward by supporters of the building. His intention was “extensive criticism of the chapel”, which was not only scientific, but also – one might say – “official”. Fuchs was a priest, a doctor of theology and a professor of apologetics, and the main part of his extensive achievements concerned the history of art. Mainly associated with the diocese of Paderborn, he was also the art advisor there. The pamphlet discussed here was originally a lecture given in Philosophisch-Theologische Akademie (formerly Academia Theodoriana) at the archbishopric in Paderborn. The position that the author held does not underestimate the scale of at least some of his arguments. It is also no coincidence that almost at the very beginning of his text he quoted a statement made at the meeting which was held on 12 June 1956. The content of this statement was as follows:

The participants of the annual conference in St. Meinolf/Möhnesee, consultants and contractors in the field of art in the Archdiocese of Paderborn express their anxiety about the fact that the pilgrimage

⁶ Lucien Ledeur (1911–1975) was the secretary of the Commission of Sacred Art in the diocese of Besançon. He participated in the invitation of prominent artists to decorate churches in Les Bréseux (1947, Alfred Manessier’s stained glass), Audincourt (1949, stained glass and tapestries designed by Fernand Léger, Jean Bazaine’s mosaics) and Maiche (1950, colours by Jean Le Moal). For more information on the activities of the committee and canon Ledeur, cf. A. Flicoteaux, *Le Chanoine Ledeur et la Commission d’art sacré du diocèse de Besançon de 1945 à 1955*, [memories], Paris 1998, and *Un artisan de l’art sacré. Le chanoine Lucien Ledeur de Besançon, 1911–1975*, impr. P. Attinger, Neuchâtel 1977. An interview and presentation of his work is also included in the journal “Cité Fraternelle. Hebdomadaire d’Action Catholique de Franche-Comte et du Territoire de Belfort”, issues of 4 July 1964 and 23 January 1966.

*church built by Le Corbusier at Ronchamp has met with far-reaching positive recognition in the press, and has even been taken into account by German architects as a model for their projects. Therefore we declare that the church is an example of a search for novelty, a work of lawlessness and disorder, in which Le Corbusier with unprecedented radicalism has made a breach of the tradition of the Catholic church building and even repeatedly opposed the general rules of the building trade. Furthermore, we state that this church is completely devoid of sacred character, which must be present in such a building.*⁷

The quoted text contains, in brief, some of the main theses in the considerations of the German theologian. The authors of the statement – just as Fuchs himself intended to do – cautiously referred to their admiration of the chapel, while trying to reduce its influence and pointed to its non-compliance with the tradition as well as errors in the architecture of its shape. With regret Fuchs noted that the editors of one of the main journals devoted to church art argued with that statement in an editorial text and tried to show the positive values of the avant-garde work erected in the diocese of Besançon. The result of the attempts made by the editors of “Das Münster” was, in his opinion, “tenuous”. The solutions used by the architect to ensure optimal conditions for the liturgy had been applied before and were not – as Fuchs argued – Le Corbusier’s personal achievement. To other issues, such as incorporation into the landscape or the use of a sub-ceiling slot illuminating the interior, he decided to give broader consideration. The theologian’s reflection was to follow from the circumstances of the commission, to a thorough examination of the location of the chapel in the landscape, analysis of the plan, materials used, description of the elevation and the interior (including the equipment), to more general reflections on artistic, sacral and architectural values of the work.

In the section on the circumstances of the construction, Fuchs, more clearly than many other authors, pointed to the exceptional, against the background of the then French governors of the diocese, understanding shown by Archbishop Maurice-Louis Dubourg for the views of the editors of “L’Art Sacré” and the fact that even his successor, Marcel-Marie Dubois, who consecrated the chapel, was more restrained in this respect. He also recalled that the clients gave the architect

*w prasie daleko idące pozytywne uznanie, a nawet brany jest pod uwagę przez niemieckich architektów jako wzór dla ich projektów. Oznajmiamy więc, że kościół ten jest nieprzekraczalnym przykładem poszukiwania nowości, dziełem samowoli i nieporządku, w którym Le Corbusier z niespotykanym dotąd radykalizmem dokonał zerwania z tradycją katolickiego budownictwa kościelnego, a nawet wielokrotnie wystąpił przeciwko ogólnym regułom sztuki budowlanej. Stwierdzają ponadto, że kościół ten całkowicie pozbawiony został sakralnego charakteru, który musi być obecny w takiej budowl*⁷.

Cytowany tekst zawiera podane w dużym skrócie niektóre z głównych tez rozważań niemieckiego teologa. Autorzy komunikatu – podobnie jak zamierzał to uczynić sam Fuchs – powściągliwie odnosili się do zachwytów nad kaplicą, próbowali powstrzymać jej inspirujące oddziaływanie i wskazywali na niezgodność z tradycją oraz błędy w kształcie architektonicznym. Fuchs z ubolewaniem przyjął wiadomość, że redakcja jednego z głównych czasopism poświęconych sztuce kościelnej polemizowała w tekście redakcyjnym z treściami komunikatu i próbowała wskazywać pozytywne wartości awangardowego dzieła wzniesionego w diecezji Besançon. Wynik usiłowań redaktorów „Das Münster” był jego zdaniem „miałki”. Rozwiązania zaproponowane przez architekta celem zapewnienia optymalnych warunków do sprawowania liturgii stosowano już wcześniej i nie były – dowodził Fuchs – osobistymi osiągnięciami Le Corbusiera. Pozostałe, jak wkomponowanie w krajobraz czy użycie podsufitowej szczeliny oświetlającej wnętrze, Fuchs postanowił poddać szerszym rozważaniom. Refleksja teologa miała podążać od okoliczności udzielenia zlecenia, przez badanie usytuowania kaplicy w krajobrazie, analizy rzutu, zastosowanych materiałów, opis elewacji i wnętrza (wraz z wyposażeniem), aż do ogólniejszych rozważań nad wartościami plastycznymi, sakralnymi i architektonicznymi dzieła.

W części poświęconej okolicznościom budowy Fuchs wyraźniej niż wielu innych autorów wskazał na wyjątkowe – na tle ówczesnych francuskich rządców diecezji – zrozumienie arcybiskupa Maurice’a-Louisa Dubourga dla poglądów redaktorów „L’Art Sacré” i fakt, że już jego następcą, Marcel-Marie Dubois, któremu przyszło poświęcić kaplicę, był w tym względzie bardziej powściągliwy. Przypomniał także, że zlecniodawcy przyznali architektowi całkowitą wolność w ukształtowaniu budowli. Informacje te uprzytamniają wyjątkowość całej sytuacji, która wytworzyła ulotną koniunkturę dla powstania niekonwencjonalnego projektu. W negatywnym tonie Fuchs charakteryzuje brak predyspozycji Le Corbusiera do tworzenia kościołów.

⁷ Fuchs 1956 (ft. 5), p. 6.

⁷ Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 6.

Wskazuje też na brak akceptacji dla kształtu kościoła u miejscowego proboszcza i lokalnych wiernych. Przypisywanie im przeświadczenia, że budowla jest „bezgustownym i wprost bezbożnym monstrum”, co miało skutkować „rwaniem sobie przez nich włosów z głowy, kiedy zobaczyli wyrastającą z ziemi budowlę”, wygląda już na retoryczną przesadę, jednak zabieg ten można potraktować jako próbę odpowiedzi na równie ekspresyjne wyrażenia zwolenników dzieła. Opinie o podobnej wyrazistości są w tekście Fuchsa wyjątkiem, który daje się wytłumaczyć pierwotną – wykładową – formą prezentacji, dopuszczającą nieco większą ostrość sądów. Ujawnia się tu również pewna zależność od zasad homiletyki, co jest w pełni zrozumiałe, zważywszy że wypowiadająca je osoba była nie tylko wieloletnim wykładowcą, ale także kapłanem. Stwierdzenie, że dzieło „nie odpowiada przepisom Kościoła”, podkreśla wyraźnie, że Fuchs przemawia niejako z urzędu⁸.

Niemiecki teolog z dużą trzeźwością weryfikuje oceny sławiące usytuowanie kaplicy w krajobrazie⁹. Zwraca uwagę, że posadowienie budowli na wzgórzu zawsze było korzystne dla jej odbioru i trudno w tym względzie zasługę przypisać architektowi. Killkadzie siąt lat później Alexander Tzonis przypomniał chociażby o całym szeregu białych kaplic poświęconych prorokowi Eliaszowi, które stoją na ciemnych, często wulkanicznych wzgórzach wysp Morza Egejskiego¹⁰. Zachwyt nad dziełem Le Corbusiera opierał się dodatkowo na wywodzonym z wypowiedzi samego architekta przekonaniu, że w liniach kaplicy odzwierciedlone zostały kształty otaczającego krajobrazu. Jest to twierdzenie niełatwe do dowiedzenia. Sam twórca posługiwał się metaforycznymi wyrażeniami o „akustyce krajobrazu”, ale jego echa dostrzegał zarówno w budowlach ortogonalnych, jak i w przypominających małżowiny uszne¹¹. Dwie główne ściany kaplicy wyginają się wprawdzie do wnętrza, a przekrycia wież jakby „nasłuchują” głosów otoczenia, ale trudno te formy potraktować z pełną dosłownością jako wynik oddziaływania ukształtowania okolicy. „Jeżeli rozważymy stosunek kaplicy do czterech horyzontów, to nie sposób uzyskać wyjaśnienia, na czym miałyby polegać relacja każdej z elewacji do odpowiadającego jej horyzontu. Ponieważ miałyby to być dokładny i uchwytny fenomen, dlatego dowód na jego przejawianie się w odniesieniu do wszystkich czterech stron powinien być łatwy do

complete freedom to shape the structure. This information makes one realise the uniqueness of that situation, which produced an exceptional economic situation for the emergence of that unconventional project. In the negative tone, Fuchs indicates that Le Corbusier had no predisposition to building churches. He also points to the lack of acceptance for the shape of the chapel from the local parish priest and the local believers. Ascribing to them a statement that the building is “a tasteless and simply godless monster”, which lead to “tearing the hair out of their heads when they saw the structure rising above the ground” looking like a rhetorical exaggeration; however, this procedure can be seen as an attempt to respond to equally expressive statements made by the chapel’s advocates. Reviews of similar clarity are an exception in Fuchs’ text, which can be explained by the original, i.e. lecture as the form of presentation, admitting a little more sharpness of one’s views. It also reveals a certain dependence on the principles of homiletics, which is completely understandable, given that the person uttering these views was not only a long-term teacher, but also a priest. To say that the work “does not comply with the Church” underlines clearly that, in a sense, Fuchs speaks *ex officio*.⁸

The German theologian very soberly verifies the location of the chapel in the landscape.⁹ He points out that the location of a building on a hill has always been beneficial for its reception and in this respect it is difficult to ascribe the merit to the architect. A few decades later, Alexander Tzonis pointed to a number of white chapels dedicated to the prophet Elijah, which stand on the dark, often volcanic hills of the Aegean Sea.¹⁰ Admiration for the work of Le Corbusier additionally relied on a statement deriving from the architect’s own belief that the lines of the chapel reflect the shapes of the surrounding landscape. This claim is difficult to prove. The architect himself used metaphorical expressions concerning “acoustic landscape”, but he perceived its echo both in orthogonal structures and in those resembling earlobes.¹¹ The two main chapel walls bend towards the inside while the covering of the towers

⁸ Ibidem, s. 9.

⁹ Ibidem, s. 9–11.

¹⁰ A. Tzonis, *Le Corbusier. The poetics of machine and metaphor*, London 2001, s. 178.

¹¹ Po raz pierwszy tezy o skupianiu „głosów krajobrazu” w budowli pojawiły się już w zapiskach z podróży z 1911 roku, por. Le Corbusier, *Journey to the East* [1966], tłum. I. Zaknic, N. Peruiset, Cambridge (Mass.) 1987, s. 212, 217; później również w *Vers une architecture*, por. idem, *Towards a new architecture*, tłum. F.A. Etchells, London 1931, s. 168.

⁸ Ibidem, p. 9.

⁹ Ibidem, pp. 9–11.

¹⁰ A. Tzonis, *Le Corbusier. The poetics of machine and metaphor*, London 2001, p. 178.

¹¹ Theses about gathering “voices of the landscape” in the building first appeared in the travel records from 1911, cf. Le Corbusier, *Journey to the East* [1966], transl. I. Zaknic, N. Peruiset, Cambridge (Mass.) 1987, pp. 212, 217; later also in *Vers une architecture*, cf. idem, *Towards a new architecture*, transl. F.A. Etchells, London 1931, p. 168.

seems to “listen” to voices of the environment but it is difficult to treat these forms with complete literalness as a result of the impact of continual landscaping. “If we consider the relation of the chapel to the four horizons, we cannot find any explanation what the relation of each elevation to the corresponding horizon would be. As it should be an accurate and tangible phenomenon, therefore proof of its manifestation on all four sides should be easy to carry out. However, we do not have enough trust to simply accept such a claim, and indeed, we are convinced that it is impossible to prove”.¹² There also appears a more fundamental problem here: whether a building in general should be influenced by the environment. According to Fuchs, it should not. Architecture separates one from the place of its location; it is a man-made structure and communicates a message related to interference in a location. This is especially true of a church. Thus when Silvio Galizia stated that Le Corbusier had managed to “introduce into the interior the delicate and careful lights and half-shadows of the landscape”, it sparked Fuchs’ objections;¹³ Fuchs explained that in a church building one expects an inner space with a more specific mood, which, it might be added, is appropriate for performing particular religious rites. Expanding Fuchs’ view, it is worth recalling that light in Christian churches has traditionally been “denaturalised”, passed through animal membranes, thin plates of cut alabaster, small glass panes or stained glass whereas in Ronchamp light is deepened in its naturalness. The architect used a solution which was the opposite of that commonly used in churches. Although some of the light entering the interior is associated with religious symbols, the remaining light, by its variability and intensity, creates in the chapel an atmosphere of a temple of nature. It would, moreover, be consistent with the dreams expressed by Charles L’Eplattenier (1874–1946), who – in the days when he was a teacher of the young Charles-Édouard Jeanneret-Gris – expressed the desire to erect a work that would worship nature and also be a tribute to the new art. He stated: on top of the highest hill “we will build a monument to nature, and we will make it the purpose of our life”.¹⁴ Charles Jencks has no doubt that this is

¹² Fuchs 1956 (ft. 5), p. 17.

¹³ S. Galizia, I. Galizia-Faßbinder, *Le Corbusiers Wallfahrtskapelle in Ronchamp: Notre-Dame-du Haut*, “Das Münster” 9, 1956, nos. 1–2, p. 31. Silvio Galizia (1925–1989) was a Swiss architect who created numerous modern churches, including in Rome.

¹⁴ Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, Paris 1925, quoted after: Ch. Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution*

przeprowadzenia. Nie wystarczy nam jednak ufności, aby tak po prostu przyjąć takie twierdzenie, a wręcz jesteśmy przekonani, że jest ono niemożliwe do udowodnienia”¹². Pojawia się tu też problem bardziej podstawowy: czy budowla w ogóle powinna ulegać wpływowi otoczenia? Zdaniem Fuchsa – nie powinna. Architektura oddziela od miejsca swego usytuowania, jest tworem ludzkim i przekazuje treści związane z ingerencją w miejsce. Dotyczy to zwłaszcza kościoła. Kiedy zatem Silvio Galizia głosił, że Le Corbusierowi udało się „wprowadzić do wnętrza delikatne i ostrożne światła i półcienie krajobrazu”, wzbudziło to sprzeciw Fuchsa¹³, który wyjaśniał, że w budowli kościelnej oczekuje się przestrzeni wewnętrznej o bardziej specyficznym nastroju, można dodać – właściwym dla sprawowania obrzędów konkretnej religii. Rozwijając pogląd Fuchsa, warto przypomnieć, że światło w kościołach chrześcijańskich zwyczajowo było „odnaturalizowane”, przepuszczane przez błony zwierzęce, cienko cięte płyty alabastrowe, szklane gomółki czy witraże, jednak w Ronchamp światło pogłębiane jest w swej naturalności. Architekt posłużył się zatem rozwiązaniem odwrotnym do najczęściej spotykanego w kościołach. Chociaż część wpadającego do wnętrza światła powiązana została z symbolami religijnymi, to pozostałe światło, przez swą zmienność i intensywność, tworzy w kaplicy atmosferę świątyni natury. Byłoby to zresztą zgodne z marzeniami wypowiedzianymi przez Charlesa L’Eplattenier (1874–1946), który – w czasach, kiedy był nauczycielem młodego Charlesa-Édouarda Jeanneret-Gris – wyrażał pragnienie wzniesienia dzieła czczącego naturę i będącego zarazem hołdem dla nowej sztuki. Jak głosił, na szczycie najwyższego wzgórza „zbudujemy pomnik poświęcony naturze i uczynimy z tego cel naszego życia”¹⁴. Charles Jencks nie ma wątpliwości, że Le Corbusier właśnie w ten sposób wykorzystał zlecenie powierzone mu w Ronchamp¹⁵.

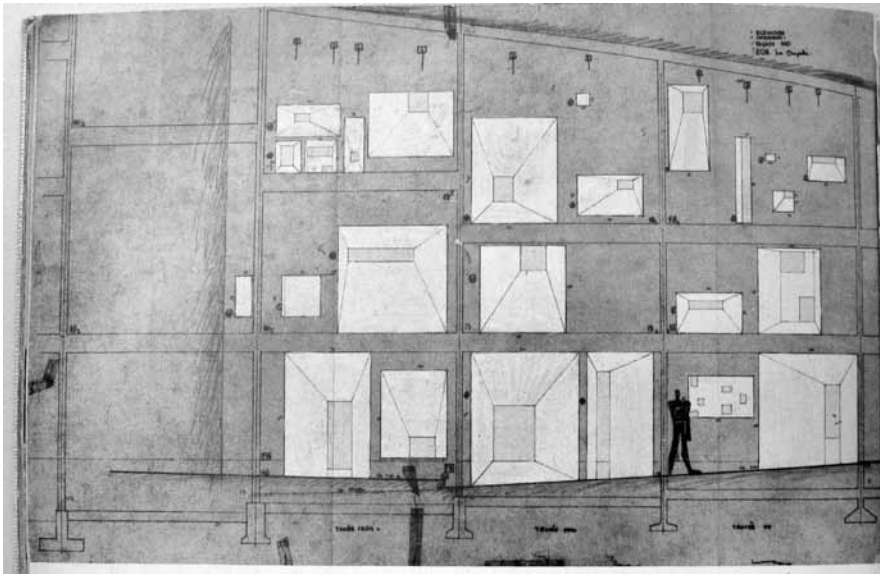
Osobną kwestią funkcjonowania dzieła w otoczeniu jest rozpoznawalność jego przeznaczenia. Pojawia się pytanie: do jakiego stopnia obiekt tak szczególnego rodzaju jak kaplica może być aż tak bardzo nieczytelnym znakiem dla odbiorców? Modernistyczni architekci lekceważyli zagadnienie zrozumiałości form, co prowadziło do paradoksów w rodzaju opisanej przez Charlesa Jenksa sytuacji, w której kotłownia (przez zastosowanie komina przypominającego wieżę) bar-

¹² Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 17.

¹³ S. Galizia, I. Galizia-Faßbinder, *Le Corbusiers Wallfahrtskapelle in Ronchamp: Notre-Dame-du Haut*, „Das Münster” 9, 1956, nr 1–2, s. 31. Silvio Galizia (1925–1989) był szwajcarskim architektem, twórcą licznych nowoczesnych kościołów, m.in. w Rzymie.

¹⁴ Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, Paris 1925, cyt. za: Ch. Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York 2000, s. 263. Por. także: A.M. Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archeology of Modernism*, Cambridge (Mass.) 1998, s. 17–18.

¹⁵ Jencks 2000, jak przyp. 14, s. 263.



3. Le Corbusier, *Szkic rozmieszczenia okien w ścianie południowej, widok od wnętrza*, za: Le Corbusier, *Ronchamp*, Stuttgart 1957, s. 96

3. Le Corbusier, *An outline of the arrangement of windows in the south wall, view from the inside*, photo after: Le Corbusier, *Ronchamp*, Stuttgart 1957, p. 96

dziej przypominała kościół niż stojąca na tym samym terenie kaplica projektu Ludwika Mies van der Rohe¹⁶. Użytkownicy dzieła Le Corbusiera nie należeli do postępowych grup społecznych, a wobec obiektów sakralnych mieli określone życzenia, kaplica zaś, nieodpasowana do ich oczekiwań, nie była budynkiem funkcjonalnym. Jak napisał Fuchs: widząc ten obiekt „z daleka chcieliby radośnie powitać w upragnionym celu swej pielgrzymki rozpoznawalny i oczywisty Dom Boży. W Ronchamp to zrozumiałe życzenie nie spełnia się w żaden sposób”. Dzieło Le Corbusiera pozostaje zagadkowe, mimo że jego kształt nie sprowadza się do prostej bryły geometrycznej i umożliwia różnorodne porównania. Wygląd budowli przywołuje niezliczone skojarzenia, których liczba u najważniejszych autorów komentarzy do Ronchamp sięga trzydziestu. Pisano zatem m.in. o kształcie łodzi, wielkim żaglu, odłupanej skale itp. Architekt miał więc szansę na ukierunkowanie skojarzeń i skupienie ich wokół treści budowli przeznaczonej do sprawowania kultu. Tymczasem dzieło najbardziej przypomina ruinę zamkową, bunkier lub obudowę urządzenia do przekazywania energii elektrycznej. „Budowla pozostaje zagadkowa”¹⁷. Symboliczne składniki nie sumują się w całość. Przykładem może być domniemana „nautyczność” dzieła, jego podobieństwo do arki. Fuchs charakteryzuje to w sposób następujący: „Ściana południowa z lekkim odchyleniem rozwija się w kierunku południowo-wschodnim, gdzie zarazem wznosi się ku szpicowatemu, pionowemu kantowi, który oglądany od południa przypomina dziób statku. Prowadzi to do rozpoznania w całym budynku elementów symboliki statku, ale

the way Le Corbusier used the commission entrusted to him in Ronchamp.¹⁵

Another issue concerning the functioning of an art work in the environment is the recognition of its purpose. This raises the question to what extent such a specific type of object as a chapel can be a sign so very illegible for the receivers? Modernist architects ignored the issue of clarity of forms, leading to the paradoxes of the type of situation described by Charles Jencks where a boiler house (which had a chimney-like tower) was more like a church than the chapel designed by Ludwig Mies van der Rohe and standing on the same site.¹⁶ The users of Le Corbusier’s work did not belong to progressive social groups and had particular expectations concerning places of worship; the chapel, which did not meet their expectations, was not a functional building. Fuchs wrote: on seeing that object, “even still far away, they would like to joyfully welcome in their longed-for pilgrimage destination a clearly recognizable and obvious House of God. In Ronchamp this understandable desire is not fulfilled in any way”. The work of Le Corbusier remains enigmatic, although its shape is not limited to a simple geometric shape and allows multiple comparisons. The appearance of the building brings countless associations, the number of which in the most important authors who have commented on Ronchamp reaches thirty. They include the

¹⁶ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 16–17.

¹⁷ Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 11.

lution in Architecture, New York 2000, p. 263. Cf. also: A.M. Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archeology of Modernism*, Cambridge (Mass.) 1998, pp. 17–18.

¹⁵ Jencks 2000 (ft. 14), p. 263.

¹⁶ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, pp. 16–17.

shape of a boat, a big sail, a rock which is broken off, etc. Therefore the architect had a chance to direct and concentrate their associations around the content of the building intended for worship. Yet the work most closely resembles a castle ruin, a bunker or the casing of a machine for electricity transmission. "The building remains enigmatic".¹⁷ Its symbolic components do not add up to form a whole. An example is the alleged "nautical character" of the work, its similarity to the ark. Fuchs describes this as follows: "The southern wall with a slight deviation develops towards the south-east, where it also rises towards a pointed, vertical edge, which, when viewed from the south, resembles the bow of a ship. This leads to the identification of elements of symbolism related to a ship throughout the building, but the similarity of the south-east corner – and only this – to the bow of a ship does not make the entire chapel a ship".¹⁸ Fuchs' observations regarding deficiencies related to the symbolism of the building cannot, therefore, be considered inaccurate.

Extensive analyses of that ecclesiastical author are not always as convincing as in the case of criticism of the chapel's intelligibility. When he writes that the object "already in its plan deviates from all that has been created in the sphere of the Catholic church building", it should be noted that the use of an L-shaped plan is not a sign of extraordinary extravagance. We are actually dealing with a rectangle or, after more accurate observation, with a trapezium expanding towards the altar [Fig. 1]. The north-eastern corner of the chapel is extended because of the entrance to the sacristy and the stairs leading to the stand for the singers are hidden there. In this way the letter L is created but it cannot be denied that a similar, though much smaller extension of the south-eastern corner creates a kind of transept, and the whole refers to the sign of the Tau cross. Raising the interior in the south-east part also resembles high aisles in Catholic churches. Although the shape of the chapel "softens" the simplicity of the cuboid, this basic form of a block is retained. One can talk about some loosening of the forms, but the radicalism of modification of the plan and the form and was not exceedingly large.

Similarly, Fuchs' criticism of the common recognition that the whole building was made of concrete, whereas in fact concrete is the material only of the internal structure of the south wall, the roof (built of two concrete membranes) and the covering of the towers [Fig. 2], did not

podobieństwo południowo-wschodniego narożnika – i tylko jego – do dziobu okrętu nie czyni jeszcze statku z całej kaplicy"¹⁸. Spostrzeżeń Fuchsa dotyczących niedoskonałości związanych z symboliką budowli trudno wobec tego nie uznać za trafne.

Rozbudowane analizy kościelnego autora nie zawsze są równie przekonujące jak w przypadku krytyki inteligibilności kaplicy. Kiedy pisze on, że obiekt „już w zakresie planu odstępuje od wszystkiego, co dotąd zostało stworzone w obszarze katolickiego budownictwa kościelnego”, to należy zauważyć, że zastosowanie kształtu litery L w planie nie jest przejawem nadzwyczajnej ekstrawagancji. Mamy tu właściwie do czynienia z prostokątem, a przy dokładniejszej obserwacji – z trapezem rozszerzającym się w kierunku ołtarza [il. 1]. Północno-wschodni narożnik kaplicy jest przedłużony, ponieważ skrywa wejście do zakrystii oraz schody prowadzące na trybunę dla śpiewaków. Powstaje w ten sposób litera L, ale nie można zaprzeczyć, że podobne, chociaż dużo mniejsze przedłużenie narożnika południowo-wschodniego tworzy coś na kształt nawy poprzecznej, a całość nawiązuje do znaku krzyża tau. Wyciągnięcie wnętrza w części południowo-wschodniej w górę również przypomina wysokie nawy katolickich kościołów. Choć kształt kaplicy „zmiękcza” prostotę prostopadłościanu, to ta zasadnicza forma bryły pozostaje zachowana. Można tu mówić o pewnym rozchwianiu form, ale radykalizm modyfikacji planu i bryły nie był przesadnie duży.

Podobnie mija celu podjęta przez Fuchsa krytyka powszechnego uznawania budowli w całości za betonową, podczas gdy w rzeczywistości betonowe są tylko wewnętrzna struktura ściany południowej oraz dach (zbudowany z dwóch betonowych membran) i przekrycia wież [il. 2]. Należy dodać, że sam architekt sugerował użycie betonu w całej budowlu, wskazywały na to również zdjęcia wykończonych elewacji¹⁹. Autor z Paderborn trafnie skorygował to powszechne mniemanie i podał, że poza częścią południową ściany zostały wybudowane z ceglanych i kamiennych pozostałości po poprzedniej budowlu, a całość pokryto naszprycowaną gruboziarnistą powłoką betonową. Le Corbusier zastosował beton tam, gdzie było to konieczne, mając zaś do wykorzystania materiał rozbiórkowy, użył go do wzniesienia pozostałych ścian²⁰. Upozorował zatem coś, cze-

¹⁸ Ibidem, s. 18–19.

¹⁹ Podobną budowlą silnie sugerującą żelbetową konstrukcję był dom dr Truus Schröder-Schröder w Utrechcie projektu Gerrita Rietvelde, który dopiero podczas renowacji ujawnił swoją ceglana strukturę. Zależność domu od jego wyglądu, nie zaś rzeczywistej struktury, dokumentują liczne fotografie zamieszczone w pracy P. Overiego (et. al.), *The Rietveld Schröder House* (Wiesbaden 1988), w tym zwłaszcza dwie serie zdjęć wykonane przez F. den Oudstena przed i po remoncie domu.

²⁰ Zniszczenia materiału dokonane przez pożar spowodowały, że w większości nadawał się on jedynie jako materiał do wypełnienia przestrzeni wewnątrz ściany południowej.

¹⁷ Fuchs 1956 (ft. 5), p. 11.

¹⁸ Ibidem, pp. 18–19.



4. Le Corbusier, *Ściana południowa kaplicy, widok zewnętrzny*, fot. J.K. Kos
 4. Le Corbusier, *The southern wall of the chapel, view from the outside*, photo by J.K. Kos

go nie było, ale dużej pomysłowości nie sposób tu mu odmówić. Kilka stron dalej Fuchs sam przyznał: „Dziwny dach kaplicy można nazwać cudem techniki. I nie jest to przesadą. Można go [Le Corbusiera] nazwać technicznym geniuszem”. Utyskiwania na pozór w świecie sztuki, nawet gdy twórcy werbalnie głoszą potrzebę szczerości, nie są przekonujące. Sztuka stwarza pozory i niemiecki znawca tematu zapewne znał wypowiedzi Kanta, Schillera czy Hegla na ten temat²¹. Nie ma w tym miejscu rozważań Fuchsa także pełnej konsekwencji logicznej, ponieważ autor dowodzi braku zastosowania betonu z pełnym rozmachem, by nieco dalej uznać mistrzostwo w jego użyciu. Pewien nieistotny niedomiar w posłużeniu się tym materiałem jest tu przecież z naddatkiem kompensowany przez wirtuozerię.

W decydującej części swych wywodów autor reprezentuje całkowicie pozakonfesyjny zmysł trzeźwości i rozsądku. Wychodzi od wybranych, ale wpływowych i szybko upowszechniających się poglądów na temat kaplicy pielgrzymkowej w Ronchamp, by następnie główne składniki zawartej w nich argumentacji przetestować prostymi kontrargumentami. Podobnie jak omawiany wcześniej Anton Henze podąża w tym

achieve its aim. It should be added that the architect himself had suggested the use of concrete in the whole building, as was also demonstrated in the photos of the finished elevation.¹⁹ The author of Paderborn accurately corrected that common opinion and stated that, except the southern part, the walls were built of the brick and stone remains of the previous building, and the whole was covered with thick-grained concrete coating. Le Corbusier applied concrete where necessary but as he had the demolition material at his disposal, he used it to erect the remaining walls.²⁰ Therefore he faked something that was not there, but he cannot be denied much creativity. A few pages later, Fuchs himself admitted: “The strange roof of the chapel can be called a miracle of technology. And it is not an exaggeration. He [Le

¹⁹ Another building, strongly suggesting a similar structure of reinforced concrete, was the house of dr Truus Schröder-Schräder in Utrecht, designed by Gerrit Rietveld, which revealed its brick structure only during the renovation. The dependence of the house on its appearance, rather than its actual structure, is documented by numerous photographs included in the work of P. Overly (et al.), *The Rietveld Schröder House* (Wiesbaden 1988), in particular two series of photos taken by F. den Oudsten before and after the restoration of the house.

²⁰ Damage of the material caused by the fire made it mostly suitable only as the filling of the space inside the south wall.

²¹ Por. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. I, Warszawa 1964, s. 186.

Corbusier] can be called a technological genius". Complaining about illusion in the art world, even when authors verbally proclaim the need for honesty, is not convincing. Art creates illusion and the German expert on the subject must have known statements made by Kant, Schiller and Hegel on this topic.²¹ At this point Fuchs lacks full logical consistence in his considerations as he argues for the lack of generous use of concrete while a little further he acknowledges its masterly use. It should be noted that a certain deficiency in the use of this material here is generously compensated for by virtuosity.

In the crucial part of his argumentation, the author shows totally impersonal common sense. Starting from some selected but influential and quickly spreading ideas about the pilgrimage chapel at Ronchamp, he then tests the main components contained in them by means of simple counterarguments. Similarly to Anton Henze, discussed above, he follows in this respect the order of the classical description used in the history of art. Having mentioned the history of the chapel's creation, he analyzes its plan, building material and exterior facades and the appearance of the walls inside the building. Coming to the description of the external features of the building he notes that while none of the four elevations has the character of a facade, the southern side is privileged in a way as it is seen first by pilgrims and tourists approaching along the path. It contains the main, decorative entrance but its appearance is determined primarily by irregularly spaced window openings of different sizes. It is these openings that inspired the author's wider reflection.

According to Fuchs, "Description of the external shape of the south wall as unacceptable simply imposes itself. Instead of windows being regularly shaped and arranged in some order, it has 27 holes which are mostly rectangular, but apart from that, formed quite differently in size and proportions, similar to shooting holes, which are scattered along the wall in an extremely disorganized way. In the entire history of the building trade one could not find a similar example of the application of disorder in the arrangement of windows" [Figs. 3–4].²² The situation would be perhaps less annoying if not for the fact that many commentators saw in the arrangement of the south wall windows a highly rational ordering principle. Support for this thesis was provided by

względnie za porządkiem klasycznego opisu stosowanego w historii sztuki. Po wzmiankowaniu dziejów powstania analizuje plan, materiał budowlany, a następnie elewacje zewnętrzne i wygląd ścian wewnątrz obiektu. Dochodząc do opisu zewnętrznych cech budowli, zauważa, że chociaż żadna z czterech elewacji nie ma charakteru fasady, to jednak w pewien sposób uprzywilejowana została strona południowa, oglądana jako pierwsza przez nadchodzących ścieżką pielgrzymów czy turystów. Zawiera ona główne, dekoracyjnie potraktowane wejście, jednak o jej wyglądzie decydują przede wszystkim nieregularnie rozmieszczone otwory okienne różnej wielkości. Właśnie owe otwory pobudziły autora do szerszej refleksji.

W opinii Fuchsa: „Wręcz narzuca się określenie zewnętrznego ukształtowania ściany południowej jako nie do zniesienia. Zamiast jakkolwiek regularnie ukształtowanych i rozmieszczonych w jakimś porządku okien, ma ona 27 na ogół prostokątnych, ale poza tym – w wielkości i proporcjach – zupełnie różnie uformowanych otworów, podobnych do otworów strzelniczych, które w skrajnie niezorganizowany sposób są rozsypane po ścianie. W całej historii budownictwa nie można by znaleźć podobnego przykładu zastosowania nieporządku w rozłożeniu okien” [il. 3–4]²². Sytuacja byłaby może mniej irytująca, gdyby nie okoliczność, że wielu komentatorów doszukiwało się w układzie okien ściany południowej wysoce racjonalnej zasady porządkującej. Wsparciem dla tej tezy były trzy drogi dowodzenia: niektórzy autorzy sugerowali związek układu otworów okiennych z malarstwem Pieta Mondriana, inni dostrzegali tu system proporcji „Modulora” stworzonego przez Le Corbusiera, czasami też wskazywano na wysoce specyficzną dla architekta kaplicy wiedzę o „akustycznych komponentach w dziedzinie formy”. Pierwszą z wymienionych metod argumentacji posłużył się Anton Henze, który w opracowaniu Fuchsa jest jedną z częściej przywoływanych osób, niejako głównym bohaterem negatywnym. Przeciwwstawiając się poglądom Henzego, autor z Paderborn wskazuje, że malarstwo Mondriana oparte było o „pionowe i poziome linie utrzymane we wzajemnie powiązanej strukturze i nie może być porównywane z totalną samowolą, z jaką rozsypane zostały prostokąty ściany południowej”²³. Nie jest także możliwe znalezienie dowodów na zastosowanie „Modulora”, przynajmniej jeżeli chodzi o stosunki odległości między otworami²⁴. Podobnie rzecz się ma z „akustycznymi komponentami w dziedzinie formy”. Metafora ta jest bowiem wyjątkowo niejasna, a sytuacji nie zmieniają wywody Henzego i Boesingera. Argumenty zwolenników kaplicy oscylowały wokół poglądów charakterystycznych dla nauk

²¹ Cf. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, transl. J. Grabowski, A. Landman, vol. I, Warszawa 1964, p. 186.

²² Fuchs 1956 (ft. 5), p. 13.

²² Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 13.

²³ Ibidem, s. 13–14.

²⁴ Ibidem, s. 15.

pitagorejczyków, jednak twierdzenia o związku piękna i proporcji liczbowych, choć pociągające dla rozumu, nie są w jednoznaczny sposób przekładalne na praktykę artystyczną²⁵.

Nieporządek kompozycji elewacji południowej jest – zdaniem Fuchsa – jeszcze bardziej dokuczliwy wewnątrz, gdzie potęguje go uwidocznienie głębokich rozglifień otworów okiennych²⁶. Nie do zniesienia okazuje się także ukośne ukształtowanie ściany, które narusza – stwierdza niemiecki teolog – wszelkie dotychczasowe reguły budownictwa. Nieharmonijna kompozycja jest może nawet mniejszym błędem od poważnych naruszeń sztuki budowlanej. Do owych niezgodności z zasadami budownictwa należą: ściana wschodnia, niemal równie spaczona (wygięta) jak południowa²⁷, ponadto całkowite wyrzeczenie się symetrii oraz wygięcie w dół stropu, który zawieszony jest na klockowatych impostach porozmieszczanych między ścianami a sklepieniem. Admiratorzy budowli zwykle z zachwytem przyjmowali to rozwiązanie, które tworzyło podsklepienną fugę świetlną i wywoływało wrażenie unoszenia się sklepienia [il. 5]. W odróżnieniu od nich Fuchs uznał: „Pozwolić przekryciu wisieć jest sprzeczne z istotą architektury, ponieważ architektura nie może się unosić, ona musi stać. Wywoływanie pozoru unoszenia się klóci się ze stanowczo dziś formułowanym żądaniem prawdziwości w sztuce”²⁸ [il. 6]. W innej części swojego wywodu Fuchs szeroko przytoczył podobne oskarżenia sformułowane przez Linusa Birchlera (1893–1967) ze znakomitej Eidgenössische Technische Hochschule w Zurychu²⁹. Szwajcarski profesor za podstawę architektury uznał umiejętność równoważenia wartości perpendykularnych z horyzontalnymi. Ukośne ściany Ronchamp odbierały natomiast poczucie spokoju i bezpieczeństwa, wykrzywione w dół sklepienie przytłaczało użytkowników. „Wycucie statycznego bezpieczeństwa jeszcze nigdy w budownictwie nie zostało tak podane w wątpliwość, jak zrobiono to w kaplicy w Ronchamp” – napisał Birchler³⁰. Potwierdza to tylko wcześniejszą opinię Fuchsa, że architekt „wobec reguł, których naruszać nie można, wykazał zupełnie bezmyślną dezynwolturę”³¹. Odejście od prostego geometryzmu brył budowli, równowagi i symetrii jest u obu autorów traktowane jako zamach na nienaruszalne wartości architektury. Takie postawienie sprawy wydaje się z dzisiejszego punktu wi-

three separate lines of reasoning: some authors suggested the relationship of the arrangement of the windows with Piet Mondrian's painting, others saw the "Modulor" system of proportions created by Le Corbusier, still others pointed to the chapel architect's highly specific knowledge of "acoustic components in the domain of form". The first of the above methods of argumentation was used by Anton Henze, who in the pamphlet by Fuchs is one of the most frequently cited persons, a kind of the main villain. Opposing Henze's views, the author of Paderborn indicates that Mondrian's painting was based on "vertical and horizontal lines maintained in an interconnected structure and cannot be compared with the total arbitrariness with which the rectangles were scattered around the south wall".²³ It is also impossible to find evidence for the use of the "Modulor", at least when it comes to the ratios of the distances between the holes.²⁴ The same is true of "acoustic components in the domain of form". This metaphor is exceptionally vague, and Henze's and Boesinger's arguments do not change the situation. The arguments of the chapel's supporters oscillated around views specific to the teachings of the Pythagoreans, but claims about the relationship between beauty and numerical proportions, while appealing to reason, are not unequivocally translatable into artistic practice.²⁵

The disorder in the composition of the southern wall is – according to Fuchs – even more annoying inside, where it is enhanced by the exposition of deep glyphs of the windows.²⁶ The angled wall configuration also turns out to be unacceptable as, according to the German theologian, it violates all previous rules of construction. Disharmonious composition is perhaps a smaller error than serious breaches of the building trade. Those cases of non-compliance with the principles of construction are: the eastern wall, almost as corrupted (bent) as the southern one;²⁷ moreover, the total renunciation of symmetry and bending down of the ceiling, which is hung on the blocky impostes located between the walls and the ceiling. Admirers of the building were usually delighted at that solution, which consisted of a sub-ceiling fugue of light and which produced an impression that the ceiling floated [Fig. 5]. Unlike them, Fuchs stated: "Allowing the ceiling to float is contrary to the essence of architecture,

²⁵ Ibidem, s. 16–17.

²⁶ Ibidem, s. 23–24.

²⁷ Ibidem, s. 24–25.

²⁸ Ibidem, s. 28.

²⁹ Ibidem, s. 37. Nie kwestionując wywodów Birchlera, należy jednak przypomnieć, że był on przede wszystkim wybitnym konserwatorem zabytków, którego specjalizacją naukową dotyczyła wczesnego średniowiecza i baroku w Szwajcarii.

³⁰ Ibidem, s. 37.

³¹ Ibidem, s. 33.

²³ Ibidem, pp. 13–14.

²⁴ Ibidem, p. 15.

²⁵ Ibidem, pp. 16–17.

²⁶ Ibidem, pp. 23–24.

²⁷ Ibidem, pp. 24–25.

because architecture cannot float, it has to stand. Creating the appearance of floating is in conflict with today's strong demand for the truth in art"²⁸ [Fig. 6]. In another part of his argument Fuchs widely cited similar accusations made by Linus Birchler (1893–1967) from the excellent Eidgenössische Technische Hochschule in Zurich.²⁹ The Swiss professor of architecture regarded the ability to balance the horizontal perpendicular values to as fundamental in architecture. The diagonal walls in Ronchamp destroyed one's sense of peace and security while the ceiling, curved downwards, overwhelming the users. "The sense of static security has never been so questioned in the building trade as it was done in the chapel at Ronchamp", wrote Birchler.³⁰ This only confirms Fuchs' earlier opinion that the architect "in view of the rules that one cannot violate, showed a completely mindless liberty".³¹ A departure from the simple geometrism of building shapes as well as from balance and symmetry is treated by both authors as an attack on the inviolable values of architecture. Such an approach to the problem seems to be an exaggeration from today's point of view, but Le Corbusier's proposals, when compared to the traditional paradigm of architecture, could be treated as its complete breach rather than just another modification. Although with time the ovals or slants used in the composition of the walls gained acceptance within brutalist architecture, at the time when Le Corbusier's building appeared they were a novelty that were only beginning to give rise to a new current of architecture. However, the case is not unequivocal: it is to be noted that the scope of application of curved lines was so limited here that to this day authors such as Stuart and Hurtt situate the architecture of Ronchamp within orthogonal model transformations.³²

The themes present in Fuchs' brochure, presented so far, are so representative of the whole, that they allow for omitting his further analyses and for focusing on the question that the author implicitly raises: was the work of the French architect also a breach of the tradition of Catholic church buildings, and perhaps even a generally anti-Catholic work? Concerns in this regard are scattered throughout Fuchs' text; they begin as

dzenia przesadą, jednak w stosunku do tradycyjnego paradygmatu architektury propozycje Le Corbusiera mogły uchodzić nie tyle za kolejną jego modyfikację, ile za zupełne z nim zerwanie. Wprawdzie obłości czy skosy zastosowane w kompozycji ścian uzyskały z czasem akceptację w ramach architektury brutalistycznej, lecz w okresie, kiedy powstawała budowla Le Corbusiera, były nowością, która dopiero dawała początek nowemu nurtowi w architekturze. Sprawa nie jest jednak jednoznaczna – należy bowiem zauważyć, że zakres zastosowania linii krzywych miał tu tak ograniczone rozmiary, że do dziś autorzy tacy jak Stuart i Hurtt sytuują architekturę Ronchamp w ramach przekształceń modelu ortogonalnego³².

Przedstawione dotąd wątki broszury Fuchsa są na tyle reprezentatywne dla całości, że pozwalają pominąć szereg jego dalszych analiz i skupić się na pytaniu, które autor pośrednio stawia: czy dzieło francuskiego architekta było także zerwaniem z tradycją katolickich budowli kościelnych, a być może nawet dziełem ogólnie antykatolickim? Wątpliwości w tej kwestii rozsiane są po całym tekście Fuchsa i ujawniają się już podczas rozważań na temat relacji kaplicy do krajobrazu. Bliski związek budowli z naturą nie może uzyskać akceptacji wówczas, kiedy przeznaczeniem budowli jest powiązanie jej z bytem ponadnaturalnym³³. Gmach tego rodzaju musi się także różnić od budowli świeckich, a odmiennosc ta jest podstawą jego sakralnego charakteru. Sakralność budowli katolickiej to przede wszystkim jej zakorzenienie w tradycji zakładającej podtrzymywanie specyfiki budynku kościelnego. Nie chodzi przy tym o użycie stylów historycznych, lecz o ogólne cechy charakterystyczne, w tym zwłaszcza pewną podniosłość form, która odróżnia kościół od budowli świeckich. Można tu mówić chociażby o zastosowaniu wież czy rozbudowanej strefy wejścia, ale jednak decydująca jest „uroczysto-święteczna nuta, która czyniła z niego coś więcej, niż przestrzeń użytkową”³⁴. W toku długiego rozwoju – argumentuje Fuchs – ustalili się określony „kształt, który został zarezerwowany tylko dla kultu”³⁵. Na straż takiego poglądu stanęły po drugiej wojnie światowej urzędy kościelne, co niemiecki autor starannie omawia. Pojęcie sakralności oparte na przeciwstawieniu wartości sakralnych wartościom świeckim zostało wyraźnie zdefiniowane w przepisach kościelnoprawnych i – jego zdaniem – musi być brane pod uwagę przy ocenie dzieła przeznaczonego na potrzeby kultu³⁶. „Jeżeli Kościół w swym kodeksie prawnym wymaga przestrzegania norm sztuki sakralnej (*serventur artis sacre leges*) i jeżeli

²⁸ Ibidem, p. 28.

²⁹ Ibidem, p. 37. Not questioning the reasoning of Birchler, it should be noted that he was above all a distinguished art conservator, whose scientific specialty concerned the early Middle Ages and the Baroque in Switzerland.

³⁰ Ibidem, p. 37.

³¹ Ibidem, p. 33.

³² Cohen, Hurtt 1980 (ft. 1), p. 143.

³² Cohen, Hurtt 1980, jak przyp. 1, s. 143.

³³ Fuchs 1956, jak przyp. 5, s. 10.

³⁴ Ibidem, s. 35.

³⁵ Ibidem, s. 36.

³⁶ Ibidem, s. 34.

wydana 30 czerwca 1952 roku przez Święte Oficjum, a skierowana do wszystkich biskupów świata *Instructio de arte sacra* wyraźnie żąda, aby budynki kościelne nie były upodabniane do architektury świeckiej, co oznacza, że muszą się od niej różnić, dlatego też nie może być wątpliwości, że sakralność jest rozumiana jako przeciwstawna świeckości³⁷. Wobec tego stanowiska należy przypomnieć, że niemal od samego początku budowy kaplicy istniała powszechna zgoda, że Le Corbusier „całkowicie zerwał z dotychczasową tradycją”. Fuchs wyciąga z tego już tylko ostateczne wnioski i z mocą stwierdza, że architekt „w żaden sposób nie usiłował w swej budowlu zachować ogólnych cech charakteru katolickiego kościoła. Zamiast tego – zarówno w całości, jak i w szczegółach – dążył do wynalezienia czegoś zupełnie nowego, niezwykłego, niesłychanego, wprawiającego w zakłopotanie czy zamieszanie, a nawet odrzucającego. Jego kaplicy nie może być przypisana sakralność”³⁸.

Dopiero porównanie wywodów Fuchsa z poglądami Henzego ujawnia przewagę konsekwentnej logiki u pierwszego z autorów. Jego argumenty wprawdzie nie budziły entuzjazmu w czasach, kiedy Kościół wkraczał na drogę określoną w encyklice *Ad Petri cathedram* (1959) jako *aggiornamento*, lecz nie zawierały nieprzezwycięzalnych sprzeczności właściwych pozycji Henzego. W ujęciu Fuchsa misja Kościoła wykraczała poza czas aktualny i nie mieszała się z łatwą akceptacją wymogów współczesności. Można też zauważyć, że – w odróżnieniu od Le Corbusiera czy Henzego – specyfika religii chrześcijańskiej i tradycje katolicyzmu nie ulegały u tegoż autora zatarciu przez wpływy innych doktryn religijnych, parareligijnych czy religioznawczych. *Sacrum* nie podlegało uniwersalizacji ani synkretyzmowi. Fuchs – idąc za słowami Birchlera – miał zatem prawo stwierdzić, że wnętrze kaplicy może dobrze odpowiadać potrzebom buddystów czy antropozofów, lecz nie jest zgodne z doktryną Kościoła katolickiego³⁹. W swej długiej historii Kościół „chrystianizował” różne tradycje, ale w przypadku kaplicy Ronchamp to jego własna tradycja uległa rozmyciu i osłabieniu.

Czy jednak pozytywna ocena spostrzeżeń autora z Paderborn oznacza, że wypowiedział się on z należytą dokładnością o Ronchamp? Wydaje się, że reprezentowany przez niego opór wobec akceptacji dla formy kaplicy nie złączył się z dążeniem do poznania intencji architekta, lecz zmierza w stronę opowieści o własnym świecie wartości. Stawiając katolickiej architekturze sakralnej określone wymagania, Fuchs stworzył wizję budynku, który nie posługiwałby się wprawdzie formami historycznymi, ale dziedziczyłby główne wypracowane

early as in the discussion of the relationship of the chapel to the landscape. A close relationship of a building with nature cannot gain acceptance when the building's purpose is to link it with the supernatural.³³ A building of this kind must also differ from those of a secular nature, and this difference is essential to its sacred character. The sacred character of a Catholic building consists mainly in being rooted in tradition, which involves maintaining the specificity of a church building. What is essential is not the use of historical styles but the general characteristics, in particular a certain solemnity of form that distinguishes a church from a secular building. Among such elements are the use of towers or an extended entry area but the crucial aspect is “a solemn, celebratory tone, which made it something more than a utility space”.³⁴ In the course of a long development, argues Fuchs, there has been established a specific “shape reserved only for worship”.³⁵ After World War II, this view became guarded by the church offices, which is thoroughly supported by the German author. The concept of sacrality based on the opposition of sacred values to secular ones was clearly defined in the legal and church regulations and, in his opinion, must be taken into account when evaluating a work created for the needs of worship.³⁶ “If the Church in its legal code requires compliance with the standards of sacred art (*serventur artis sacre leges*) and if *Instructio de Arte Sacra*, issued on 30 June 1952 by the Holy Office, and addressed to all the bishops of the world, clearly demands that church buildings are not made similar to secular architecture, which means that they must differ from it, therefore there can be no doubt that the sacred is understood as the opposite of the secular”.³⁷ In view of this opinion, it should be noted that almost from the very beginning of the construction of the chapel there was a general agreement that Le Corbusier “completely broke with the previous tradition”. What Fuchs draws from that is the final conclusions in which he forcefully states that the architect “in no way tried to preserve in the building the general character of a Catholic church. Instead – both in the whole and in details – he sought to invent something absolutely new, unusual, unprecedented, perplexing or confusing, and even repulsive. His chapel cannot be described as sacred”.³⁸

³³ Fuchs 1956 (ft. 5), p. 10.

³⁴ Ibidem, p. 35.

³⁵ Ibidem, p. 36.

³⁶ Ibidem, p. 34.

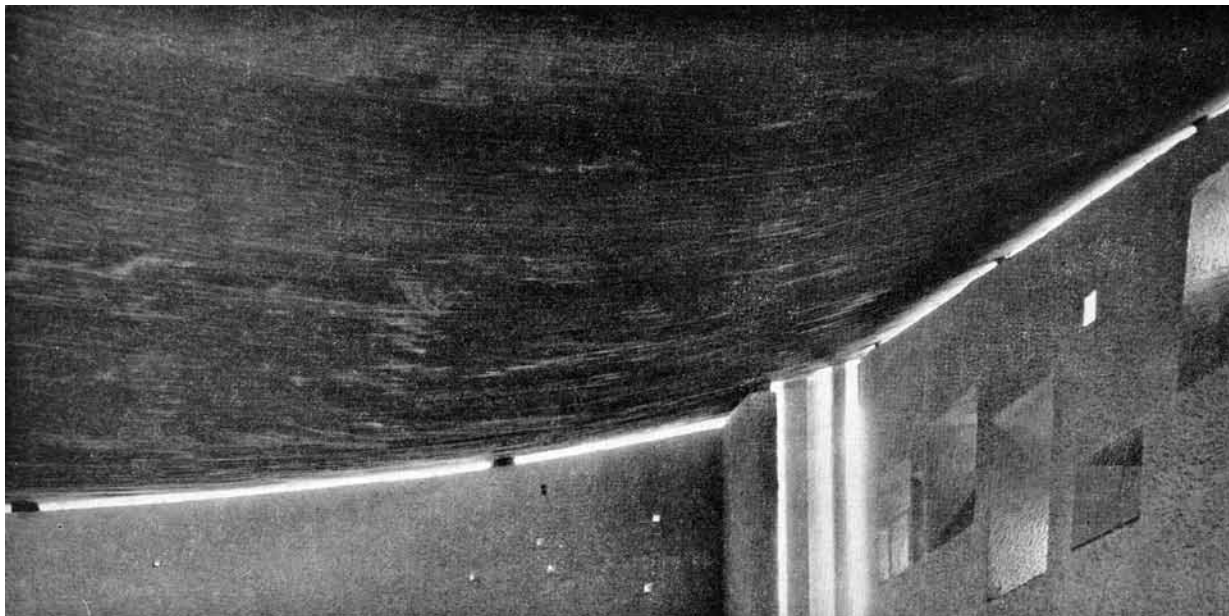
³⁷ Ibidem, p. 35.

³⁸ Ibidem, p. 36.

³⁷ Ibidem, s. 35.

³⁸ Ibidem, s. 36.

³⁹ Ibidem, s. 37.



5. Le Corbusier, *Szczelina podsklepienna w kaplicy w Ronchamp*, za: *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, red. J. Petit, Paris 1956, s. 44

5. Le Corbusier, *The sub-ceiling gap in the chapel at Ronchamp*, photo after: *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, ed. J. Petit, Paris 1956, p. 44

Only the comparison of Fuchs' arguments with the views of Henze reveals the advantage of consistent logic in the former. His arguments, while not arousing enthusiasm at a time when the Church was entering the way set out in the encyclical *Ad Petri Cathedra* (1959) as an *aggiornamento*, did not contain the insurmountable contradictions which characterised Henze's opinion. According to Fuchs, the mission of the Church went beyond the current time and did not overlap with an easy acceptance of the requirements of modern times. One may also note that – in contrast to Le Corbusier and Henze – the specificity of the Christian religion and the traditions of Catholicism did not become blurred in that author by the influence of other religious, para-religious or religious-scientific doctrines. The *sacrum* was not subject to syncretism or universalisation. Following Birchler's words, Fuchs was therefore right to conclude that the interior of the chapel might well meet the needs of Buddhists and anthroposophy, but it was not compatible with the doctrine of the Catholic Church.³⁹ In its long history, the Church "christianized" different traditions, but in the case of the Ronchamp chapel it is its own tradition that became diluted and weakened.

But does the positive evaluation of the Paderborn author's remarks mean that he spoke about

w tradycji cechy: rozpoznawalny kształt bryły (zaopatrzonej w wieże i dekoracyjne wejście) oraz podniosłą i uroczystą atmosferę wnętrza. Tak sformułowane oczekiwania były bardzo ambitne i niełatwo wskazać obiekty, które je spełniają. Wykład Fuchsa miał wiele z właściwości urzędowego oświadczenia, był uściśleniem i aktualizacją określonej estetyki normatywnej, ale mimo obszernych rozmiarów nie posiadał walorów poznawczych właściwych działalności naukowej.

Analiza z doświadczenia – eksperyment Johna Alforda

Sposób, w jaki John Alford podjął próbę wyjaśnienia osobliwości kaplicy w Ronchamp, reprezentuje tradycję poznawczą charakterystyczną zwłaszcza dla humanistyki amerykańskiej. Martin Jay taką odmianę postawy badawczej – nie bez głębokiego uzasadnienia – określił jako „pieśń doświadczenia”⁴⁰. Podejście tego rodzaju, mimo pozornej prostoty, nacechowane jest wewnętrznymi napięciami, sprzecznościami i w zastosowaniu przyjmuje różnorodne postacie, które uniemożliwiają jego jednoznaczne zdefiniowanie. Doświadczenie zakłada bowiem posłużenie się indywidualnym, osobistym przeżyciem, które z samego założenia wykracza poza wartości ogólne. Metoda ta zakłada ponadto specyficzną otwartość, swego rodzaju

³⁹ Ibidem, p. 37.

⁴⁰ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 381–409.

ju brak założeń, które wraz z elementem subiektywnym sprawiają, że efekt końcowy badań ma pewien szczególny rys indywidualizmu i charakter naukowej, ale jednak „opowieści”, „sagi” czy „pieśni”. W odległy sposób przypomina to propozycje wiedzy narracyjnej (wysuwane niegdyś m.in. w filozofii Schellinga), której odrębność miała na celu ocalenie wartości pojedynczości i opór wobec ogólności⁴¹. Z innej strony – co w paradoksalny sposób zaprzecza irracjonalnym aspektom metod ustanawiających doświadczenie (czy – jak u Diltheya – przeżycie) jako podstawę badań – postawa reprezentowana przez Alforda wykazuje podobieństwa do ujęcia fenomenologicznego, które można uznać za skrajnie racjonalne. Ograniczanie roli dotychczasowej wiedzy, zawieszenie założeń (określane przez Husserla jako *epoché*, ale występujące już u starożytnych sceptyków czasowe powstrzymanie wcześniej uznanych przekonań) ma wyraźne zastosowanie w postępowaniu amerykańskiego autora.

Artykuł Alforda o kaplicy w Ronchamp⁴² był swego rodzaju kontynuacją spostrzeżeń poczynionych kilka lat wcześniej w artykule *Modern architecture and the symbolism of creative process*⁴³. W pracy o kaplicy Alford przyciąga uwagę czytelnika, ujawniając, jak w reportażu, kolejne etapy swego postępowania: przedstawia oczywisty punkt wyjścia (zdziwienie „rozmyślnym dziwactwem”), opisuje główne wrażenia, których poprawność sprawdza niemal „na oczach” czytelnika, bierze pod rozwagę przyczyny sprawcze konkretnych wrażeń, a w końcu tworzy własne wyjaśnienie, które jest przekonujące, ale głównie mocą pięknych porównań, śmiałej koncepcji interpretacyjnej i zastosowanych metafor. Chociaż w efekcie czytelnik otrzymuje wyjaśnienie, że kaplica to „statek życia lub duszy (...) płynący przez czas i wieczność”, to ocena takiego wyjaśnienia nasuwa się następująca: „może to nie w pełni naukowe, ale na pewno lepsze niż naukowe”. Czy jednak na pewno „nienaukowe”?

Zespół cech charakteryzujących typowe podejście naukowe i przebieg postępowania Alforda wcale nie wykazują poważnych rozbieżności, a pomniejsze różnice pozwalają zrozumieć rolę swoistej aury, którą otaczana jest retoryka obiektywności. W zwykłych procedurach naukowych w humanistyce osobną funkcję spełniają rozliczne pozory uzyskiwania wyników

Ronchamp with reasonable accuracy? It seems that his resistance against the acceptance of the chapel's form is not connected with a desire to know the intentions of the architect, but aims at revealing his own world of values. By imposing specific requirements on the Catholic church architecture, Fuchs created a vision of a building that would not make use of historical forms, but would inherit the main features developed in the tradition: a recognizable shape of the building (equipped with towers and a decorative entrance) as well as the solemn and festive atmosphere of the interior. Expectations so formulated were very ambitious and it is difficult to indicate objects that meet them. Fuchs' argumentation had many of the characteristics of an official statement, was a refinement and an updating of certain normative aesthetics but still, despite its extensive size, it did not have the cognitive values typical of scientific activity.

Empirical analysis – an experiment by John Alford

The method with which John Alford attempted to explain the peculiarities of the chapel at Ronchamp represents the cognitive tradition characteristic especially of the humanities in America. Martin Jay described this kind of research attitude – not without profound reasons – as “a song of experience”.⁴⁰ An approach of this kind, in spite of its apparent simplicity, is characterized by internal tensions, contradictions, and the use of various forms that make it impossible to define clearly. An experience presupposes recourse to an individual, personal impression that inherently goes beyond the general values. This method also requires a specific openness, a kind of lack of assumptions, which, together with the subjective element gives the end result of the research a special character of individualism and, while being scientific, makes it a “story”, “saga” or “song”. In a distant way, this resembles the proposals of narrative knowledge (once proposed in the philosophy of Schelling), whose distinction was intended to save the values of individuality and resistance to what is general.⁴¹ On the other hand – which paradoxically denies the irrational aspects of the methods for establishing the experience (as in Dilthey) as the basis for research

⁴¹ Por. K. Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F.W.J. Schellinga w latach 1800–1811*, Wrocław 2007, s. 254–306.

⁴² Alford był historykiem sztuki współczesnej (i malarzem) związanym z uczelniami w Kanadzie (Toronto) i Stanach Zjednoczonych (m.in. Indiana University i Middlebury College), zmarł w 1961 roku. J. Alford, *Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1958, nr 3, s. 293–305.

⁴³ Idem, *Modern architecture and the symbolism of creative process*, „College Art Journal”, 1955, nr 2, s. 102–123.

⁴⁰ M. Jay, *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley 2006, pp. 361–400.

⁴¹ Cf. K. Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F.W.J. Schellinga w latach 1800–1811*, Wrocław 2007, pp. 254–306.

– the attitude represented by Alford is similar to the phenomenological approach, which can be regarded as extremely rational. Limiting the role of prior knowledge, the suspension of assumptions (described by Husserl as *epoché* but occurring already in the ancient sceptics as the temporary suspension of previously accepted beliefs) are clearly applicable in the argumentation of the American author.

Alford's article on the chapel in Ronchamp⁴² was a kind of continuation of the observations made several years earlier in the article *Modern architecture and the symbolism of creative Process*.⁴³ In his work on the chapel, Alford draws the reader's attention by revealing, like in a report, consecutive stages of his research: he presents an obvious starting point (his surprise at the "wilful oddity"), describes the main impressions, the correctness of which he verifies almost "in front of" the reader, considers the causes of specific impressions, and finally creates his own explanation that is persuasive, but mostly by virtue of beautiful comparisons, and the bold interpretation of metaphors used. Although in effect the reader receives an explanation that the chapel is "the Ship of Life or of the Soul [...] riding time and eternity", the assessment of this explanation begs the following: "maybe it is not completely scientific, but certainly better than scientific". But is it really "unscientific"?

The set of characteristics typical of a scientific approach and that of Alford's procedure do not show significant differences, and minor differences allow us to understand the role of a kind of aura that surrounded a rhetoric of objectivity. In normal scientific procedures in the humanities, a separate function belongs to numerous appearances of obtaining results which have universal validity, while the sources of the formulated claims rooted in individual tendencies inherent in a particular person are suppressed. Elements of reasoning in the standard analytical and hermeneutical procedures (though for the most part non-definable) and in the rules adopted by Alford differ mainly in unusually explicit emphasis on the subjective components of the study in the process of explaining a given work. At the beginning, Alford emphasizes his lack of knowl-

o powszechnej ważności przy jednoczesnym tłumieniu źródeł formułowanych twierdzeń tkwiących w jednostkowych skłonnościach konkretnej osoby. Elementy drogi dowodzenia w standardowych czynnościach analityczno-hermeneutycznych (zresztą w większej części niedefiniowalne) i zasady przyjęte przez Alforda różnią się głównie niespotykaniem jawnym akcentowaniem w procesie wyjaśniania dzieła subiektywnych składowych badania. Alford podkreśla na wstępie swój brak wiedzy o obiekcie i podejście do niego z „całkowicie otwartym umysłem”⁴⁴. Nie oznacza to jednak rozpoczęcia wywodu od czynności o czysto intelektualnym charakterze, lecz otwarcie się na wrażenia. Wyjaśnianie zaczyna się zatem od przeżywania. „Rzeczywisty kontakt z budowlą głęboko mnie poruszył i sprawił olbrzymie wrażenie, szczególnie przez obezwładniający efekt połączenia w tym monumencie porządku i żywotności, zaś niniejsze stronicie wynikają z usiłowań wyjaśnienia samemu sobie, czym spowodowane zostało to poczucie autorytatywnej siły, porządku i witalności”⁴⁵. Zdaniem amerykańskiego pisarza istnieje znikoma liczba przesłanek pozwalających zidentyfikować budowlę jako kościół, ale nie ma także innych formalnych czy treściowych wzorców, które uczyniłyby kaplicę wprost zrozumiałą. W niecodziennej sytuacji, która dotyczy dzieła radykalnie nowatorskiego, należy zacząć od przemyślenia warunków, które zrodziły pierwotne wrażenia siły, harmonii i spokoju. Wrażenie siły oparte jest na sugerowanej grubości ścian, które dają poczucie masywności całej budowli. Natomiast „źródło poczucia harmonii i spokoju jest znacznie trudniejsze do wyjaśnienia”⁴⁶. Poza samym tylko horyzontalnym podłożem nigdzie nie dostrzega się poprawnych płaszczyzn czy prostych kątów i linii. W rozchwieanym wnętrzu doznaje się jednak wyciszenia i odczucia harmonii przestrzeni. Powodem jest prawdopodobnie operowanie sugestią ogromu, wielkiej kubatury, która przyczynia się do powstania wrażenia kontaktu ze „strefą mocy”. Wielkość przestrzeni w przypadkach budowli kultowych może być odbierana jako tajemnicza i wzbudzająca respekt – podaje Alford za ustaleniami Herberta Reda z pracy *Icon and Idea*⁴⁷. Jako dowód może służyć zachowanie osób przebywających w kaplicy, które – niezależnie od tego, czy przybyły do niej w celach religijnych, czy tylko, by zaspokoić ciekawość estetyczną – zachowują się w sposób sugerujący wyciszenie i zarazem poddanie się nastrojowi spokoju.

Badacz ma świadomość, że budowla w rzeczywistości nie jest tak olbrzymia jak np. Hagia Sophia, dlatego poszukuje innych wyjaśnień dla stanów kontemplacyj-

⁴² Alford was a historian of modern art (and a painter) associated with universities in Canada (Toronto) and the United States (including Indiana University and Middlebury College); he died in 1961. J. Alford, *Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1958, no. 3, pp. 293–305.

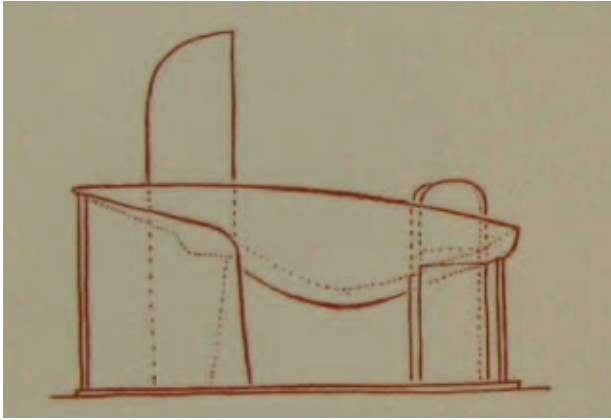
⁴³ Idem, *Modern architecture and the symbolism of creative process*, "College Art Journal", 1955, no. 2, pp. 102–123.

⁴⁴ Alford 1958, jak przyp. 42, s. 293.

⁴⁵ Ibidem, s. 293.

⁴⁶ Ibidem, s. 294.

⁴⁷ H. Read, *Icon and idea: the function of art in the development of human consciousness*, London 1955.



6. Przekrój kaplicy z widokiem sklepienia zwisającego do wnętrza, za: A. Henze, *Ronchamp. Le Corbusiers erster Kirchenbau*, Recklinghausen 1956, s. 22

6. A cross-section of the chapel with the view of the sagging ceiling, photo after: A. Henze, *Ronchamp. Le Corbusiers erster Kirchenbau*, Recklinghausen 1956, p. 22

nich często pojawiających się u nawiedzających kaplicę. Dostrzega okno ponad wejściem wschodnim, które – jak okna kościołów gotyckich – uwydatnia wertykalizm wnętrza, ale jednocześnie daje wrażenie jednoznacznej stabilności [il. 7]. „To wydłużone okno posiada bardzo złożoną funkcję estetyczną”, do wykrzywionych przestrzeni wprowadza bowiem element oparcia dla odczuwania równowagi pionów i poziomów⁴⁸. Złożony sposób, w jaki wartości formalne kaplicy przyczyniają się do wykreowania nastroju wyciszenia, ma swoją analogię w oddziaływaniu na widza stropu „opadającego jak kawał zawieszanej tkaniny”. Efekt wypukłego stropu wydaje się autorowi niejasny, ale – jego zdaniem – nie zakłóca dominującego nastroju. Brak naruszenia atmosfery skłaniającej do wyhamowania zwykłych dążeń i popędów wynika z takiego kształtowania przestrzeni, który wytyczające ją płaszczyzny czyni raz sztywnymi, a raz giętkimi, raz masywnymi, a w innym przypadku pozbawionymi wagi, lub jednocześnie takimi i takimi. Nieuchwytność czy nieoczywistość cech wprowadza impresję nierzeczywistości, która zawieszka potrzebę ustalania jednoznacznych reakcji.

Poważna trudność dotyczy także wyjaśnienia formalnych podstaw „głębokiego poczucia stabilnej i permanentnej harmonii we wnętrzu” kaplicy⁴⁹. W budowlu nie ma łatwo identyfikowalnych symetrii ani silnych linii prostych bądź horyzontalnych, które to właściwości najczęściej przyczyniają się do powstania sugestii regularności w uporządkowaniu budowli. Podczas wyjaśniania tego problemu Alford odwołuje się do twierdzeń Le Corbusiera głoszących, że przy projektowaniu kaplicy architekt oparł się

edge about the object and his approach to it with “an entirely open mind”.⁴⁴ However, it does not mean starting the argumentation with actions of a purely intellectual nature, but being open to impressions. Explanation, therefore, starts from an experience. “Actual contact with the building left me deeply moved and enormously impressed, particularly by the overpowering effect of fused order and vitality in the monument, and this paper results from attempts to explain to myself what this sense of authoritative power, order, and vitality are due to”.⁴⁵ According to the American author there is minimal evidence allowing us to identify the building as a church, but there are also no other formal or substantial patterns that would make the chapel directly understandable. In that unusual situation concerning a radically innovative work, one needs to begin by considering the conditions that gave rise to the initial impressions of strength, harmony and peace. The impression of power is based on the suggested thickness of the walls, which give a sense of solidity to the whole building. However, “[t]he source of the sense of order and repose is much more difficult to identify”.⁴⁶ Except for the horizontal floor, one cannot see any correct planes or right angles and straight lines. In that unstable interior, however, one experiences tranquillity and a sense of harmony of space. The reason is probably the use of a suggestion of enormity, great volume, which contributes to the impression of contact with the “a precinct of power”. Enormity of space in sacred buildings may be seen as mysterious and demanding respect, as stated by Alford following Herbert Read’s work *Icon and Idea*.⁴⁷ What may serve as evidence is the behaviour of people in the chapel: regardless of whether they have come there for religious purposes, or just to satisfy their aesthetic curiosity, they behave in a way that suggests silence and submission to the mood of repose. The researcher is aware that, in fact, the building is not as huge as e.g. Hagia Sophia, so he looks for other explanations of the contemplative states which are often experienced when visiting the chapel. He notices the window over the eastern entrance, which – like the windows of Gothic churches – enhances the verticality of the interior, but also produces a clear impression of stability [Fig. 7]. “This long vertical window has very complex aesthetic functions”, because

⁴⁴ Alford 1958 (ft. 42), p. 293.

⁴⁵ Ibidem, p. 293.

⁴⁶ Ibidem, p. 294.

⁴⁷ Herbert Read, *Icon and idea: the function of art in the development of human consciousness*, London 1955.

⁴⁸ Alford 1958, jak przyp. 42, s. 295.

⁴⁹ Ibidem, s. 296.

it introduces in the distorted spaces an element of support allowing for the sense of balance of verticals and horizontals.⁴⁸ The complex way in which the formal values of the chapel contribute to creating the mood of repose has its analogy in the effect exerted on the viewer by the ceiling which “sags, one might say, like a piece of hung canvas”. The effect of the convex ceiling seems to be unclear to the author, but – in his opinion – does not interfere with the dominant mood. There is nothing that would violate the atmosphere which checks ordinary aspirations and drives, and this results from such development of the space which makes the delimiting at once both rigid and flexible, sometimes massive and sometimes devoid of weight, or both. Elusiveness and non-obviousness of features introduces an impression of unreality that suspends the need to set unequivocal responses.

A major difficulty also concerns the explanation of the formal basis of the “profound sense of stable and permanent order in the interior” of the chapel.⁴⁹ The building has no readily identifiable symmetries or strong straight and horizontal lines, which are the features that usually contribute to an implication of regularity in the order of a structure. While explaining the problem, Alford refers to the claims of Le Corbusier, who asserts that he based his design of the chapel on an “acoustic component in the domain of form” and suggests that this component is as subtle, precise and inexorable as the laws of mathematics. As mentioned in the analysis of Alois Fuchs’ argument, this type of statement generated a great deal of concern. However, Alford shows pragmatism here and comes to the conclusion that the matter was considered using a hardly profound analogy. He takes it for granted that Le Corbusier “does not assert (and the assertion would hardly have been credible) that he surveyed the surrounding hills and valleys with instruments and somehow worked out a set of basic topographical proportions, which he then applied to his design” but, unlike many other authors, he tries to reflect on the current value of the scientific statement of Le Corbusier. He is aware of the fact that the treatment of the shape of the chapel as a result of research on the acoustics would be a mistake, and the statement made by the architect is primarily a metaphor “as little descriptive as were the ancient theories of the music of the cosmic spheres”, but he is attracted by the issue of the similarity of certain psychological and physiological experi-

o „akustyczny komponent w dziedzinie formy”, i sugerujących przy tym, że ów komponent ma charakter subtelny, dokładny i nieubłagany jak prawa matematyczne. Jak wspomniano w analizach wykładu Aloisa Fuchsa, tego typu stwierdzenia budziły duże zastrzeżenia. Alford wykazuje tu natomiast pragmatyzm i dochodzi do wniosku, że w rozpatrywanej kwestii posłużono się niezbyt głęboką analogią. Jako oczywistość przyjmuje, że Le Corbusier „nie twierdził (co byłoby wszak mało wiarygodne), że zbadał otaczające wzgórza i doliny za pomocą instrumentów i w jakiś sposób opracował zestaw podstawowych proporcji topograficznych, które następnie zastosował w projekcie”, jednak w odróżnieniu od wielu innych autorów próbuje zastanowić się nad aktualną wartością naukową stwierdzenia Le Corbusiera. Ma świadomość, że traktowanie kształtu kaplicy jako wyniku badań nad akustyką byłoby błędem, a wypowiedź architekta to głównie metafora „równie mało opisowa jak starożytne teorie muzyki sfer kosmicznych”, ale pociąga go zagadnienie podobieństwa pewnych doznań psychicznych i fizjologicznych u artystów i przedstawicieli nauk ścisłych. Odwołał się w tym względzie do książki Jacquesa Hadamarda *The psychology of invention in the mathematical field*, której autor zwrócił uwagę na zjawiska wizualnej imaginacji w procesach poznawczych wielu matematyków, w tym także na – u Henriego Poincaré – emocję matematycznego piękna, harmonii liczb i form oraz geometrycznej elegancji⁵⁰. Le Corbusier nie był matematykiem, lecz architektem, a jego budowla ma wartości architektoniczne, nie zaś matematyczne; nie można jednak wykluczyć, by w sytuacjach brzegowych nie istniały podobieństwa między obiema dziedzinami. Skoro sam architekt pisał, że nie wymogi religii, lecz wartości psychiczne i fizjologiczne były podstawą kształtowania formy, to może wyjaśnienie budowli należałoby szukać w pismach badaczy struktury mózgu czy systemu nerwowego. To kolejne zadanie, które postawił sobie Alford. Po raz kolejny mając za podstawę stwierdzenie, które sam uznaje za nadmiernie swobodną metaforę, zastanawia się nad możliwością jego weryfikacji. W tym przypadku wskazuje na pracę d’Arcy’ego Thompsona, w której autor próbował zbadać wybrane formy organiczne (w rodzaju regularnych spirali, kształtów rogów itp.) jako porównywalne z prawami mate-

⁴⁸ Alford 1958 (ft. 42), p. 295.

⁴⁹ Ibidem, p. 296.

⁵⁰ J. Hadamard, *The psychology of invention in the mathematical field*, Princeton 1945. Kierując się ku tej pozycji, Alford dokonał trafego wyboru, ponieważ Hadamard był nie tylko wybitnym matematykiem (por. macierze Hadamarda, iloczyn Hadamarda), ale także badaczem zagadnień teorii poznania. Wymienione dzieło było znane w roku 1975 i 1996, a w 1964 wydane zostało również w Polsce. Hadamard opisał w nim procesy twórcze stu znanych matematyków, w tym m.in. Carla Friedricha Gaussa, Hermana von Helmholtza i Henriego Poincaré.

matyki, fizyki czy mechaniki⁵¹. Alford, pozostawiając sprawę bez rozstrzygnięcia, stwierdza, że chociaż przytoczone wyrażenie architekta o „akustycznym komponencie formy” nie ma ścisłego charakteru, to sama kwestia jest naukowa i tworzy zagadnienie, które może być racjonalnie rozpatrywane. Sprowokowany tezą Le Corbusiera Alford przyjął możliwość badania zjawiska pokrewieństwa między odległymi dziedzinami ludzkiej aktywności, chociaż rozważania nad sytuacjami granicznymi nie mogły prowadzić do żadnych zadowalających rezultatów. Autor odsłania możliwości interpretowania zjawisk, przytacza bądź wysuwa własne argumenty na rzecz pojawiających się opinii, ale nie angażuje się we włączanie przedmiotu swego namysłu w ramy zjawisk już poznanych. Podczas gdy Fuchs sprawdzał zgodność cech kaplicy z określonym systemem wartości, Alford traktuje ją jako przejaw kreatywności wybiegającej poza możliwości poznania. Dla Fuchsa taki charakter obiektu stwarzał zagrożenia dla integralności doktryny katolickiej, dla Alforda był włączaniem się w procesy, których badaniem zajmuje się nauka. Czym są właściwie te procesy? Czy można je analizować, pozostając wyłącznie w obrębie badań nad sztuką?

W połowie swoich rozważań Alford porzuca próbę uczynienia kaplicy zrozumiałą w oparciu o sugestię czerpane z twierdzeń Le Corbusiera, prowadzące – bądź co bądź – do mało zadowalających efektów, i podejmuje się samemu stworzenia porównań „być może niższego rzędu”, ale sytuujących dzieło w obrębie powszechnie przeżywanego zjawiska egzystencjalnego. Podąża za skojarzeniami, jakie budzi porównywanie kaplicy do wybranych dzieł rzeźby i architektury. Po pierwsze zauważa podobieństwo kaplicy do rzeźb Brâncușiego z roku 1908, w których rzeźbiarz upraszczał postać ludzką do kształtów geometrycznych, a jednocześnie wprowadzał pewien szczególny rys archaizacji zbliżony do charakteru prac artystów ludowych. Alford wymienia w dalszej kolejności Trethevy Quoit, megalityczny grobowiec z Kornwalii [il. 8], dzieło równie proste i uniwersalne. Autor wyraźnie zaznacza, że podobieństwo może być w dużym stopniu lub całkowicie przypadkowe, jednak struktury kaplicy i brytyjskiego dolmenu są analogiczne. W obu przypadkach mamy do czynienia z kilkoma pionowo ustawionymi wspornikami dachu, który spoczywa na nich silnie pochylony w jedną stronę

⁵¹ d'A. W. Thompson, *On growth and form*, Cambridge 1951 (t. 1), 1952 (t. 2). Ta – jak by się wydawało – przebrzmiała pozycja (wydana po raz pierwszy w roku 1917) była kilkakrotnie wznawiana (m.in. w 2010 roku) i to także w tłumaczeniach na inne języki. Alford nie pisze wiele na ten temat, ale ponownie – jak było to wcześniej w przypadku Hadamarda – wskazuje na dzieło niezwykle w pisarstwie naukowym. Jego autor przejawiał w swej pracy nadzwyczajną fascynację pięknem świata organicznego i jego zawiłych regularności, sam stwarzając jednocześnie dzieło literatury pięknej w obszarze relacjonowania badań naukowych.

ences in artists and scientists. In this regard he referred to the book *The psychology of invention in the mathematical field* by Jacques Hadamard, who noticed the phenomena of visual imagination in the cognitive processes of many mathematicians, including the emotion of mathematical beauty, harmony of numbers and forms and geometric elegance in Henri Poincaré.⁵⁰ Le Corbusier was not a mathematician but an architect and his building has architectural values rather than mathematical ones; however, it cannot be ruled out that in some border cases there are similarities between the two fields. Since it is the architect himself who wrote that it is not the requirements of religion but psychological and physiological values that were the basis of developing that form, perhaps explanation of the building should be sought in the writings of scientists of the brain or the nervous system. This is another task that Alford set himself. Once again, considering a statement which he regards as an excessively casual metaphor, he wonders about the possibility of its verification. In this case he points to the work by d'Arcy Thompson, who attempted examination of selected organic forms (such as regular spirals, shapes of horns, etc.) as comparable to the laws of mathematics, physics and mechanics.⁵¹ Leaving the matter undecided, Alford says that although the architect's notion of an “acoustic component in the domain of form”, quoted by him, has no strict character, the issue itself is scientific and constitutes a problem that can be rationally considered. Provoked by Le Corbusier's thesis, Alford accepted the possibility of studying the phenomenon of kinship between distant areas of human activity, although a debate on border situations could not lead to any satisfactory results. The author reveals the possibility of interpreting events, quotes or proposes his own arguments in favour

⁵⁰ J. Hadamard, *The Psychology of invention in the mathematical field*, Princeton 1945. By referring to this book, Alford made the right choice because Hadamard was not only an outstanding mathematician (see Hadamard matrices, Hadamard product) but also a researcher of issues of epistemology. The above-mentioned work was reprinted in 1975 and 1996. Hadamard described the creative processes of one hundred famous mathematicians, including Carl Friedrich Gauss, Hermann von Helmholtz and Henri Poincaré.

⁵¹ d'A. W. Thompson, *On growth and form*, Cambridge 1951 (vol. 1), 1952 (vol. 2). This – as one might think – faded book (first published in 1917) has been reprinted several times (including in 2010), also in translations into other languages. Alford does not write much about it, but again – as earlier in the case of Hadamard – he indicates that it is a remarkable work in scientific writing. Its author exhibited an extraordinary fascination with the beauty of the organic world and its intricate regularity, at the same time creating a work of literature in the area of research reporting.

of the emerging opinions, but does not commit himself to the integration of the object of his reflection in the framework of phenomena that are already known. While Fuchs verifies the compliance of the specific features of the chapel with a particular system of values, Alford treats it as an expression of creativity that goes beyond the possibility of knowledge. For Fuchs, such a nature of the object posed threat to the integrity of the Catholic doctrine; for Alford it meant an involvement in the processes subjected to scientific research. What are these processes? Is it possible to analyze them exclusively within the study of art?

In the middle of his discussion, Alford abandons attempts to make the chapel understood on the basis of suggestions derived from the claims of Le Corbusier, leading – at any rate – to barely satisfactory results; he undertakes to create his own comparisons which are “of perhaps a lower order” but which locate the work within the generally experienced existential phenomena. He follows associations aroused by comparing the chapel to selected works of sculpture and architecture. First of all, he notes the similarity of the chapel to Brâncuși’s sculptures of 1908, in which the sculptor simplified the human figure into geometric shapes, and at the same time introduced a special feature of archaisation similar to the nature of works by folk artists. Alford then mentions Trethevy Quoit, a megalithic tomb in Cornwall [Fig. 8], a work which is equally simple and universal. The author explicitly points out that the similarity may be largely or entirely coincidental but the structures of the chapel and the British dolmen are analogous. In both cases we are dealing with a number of vertically set supports of the roof, which rests on them heavily tilted to one side and recessed into the interior. An equally suggestive similarity seems to be found, according to the author, between the windows deeply embedded in their glyphed niches and burial recesses in the catacombs. The French building resembles a symbolic stronghold due to the thickness of its walls. The combination of these features makes the prayer chapel as not just an ordinary place of spiritual refuge but also a kind of fortress against death.

According to Alford, the human culture has developed various concepts relating to human existence after death.⁵² One was associated with the preservation of the body, another assumed the existence of a component which is independent of the body, i.e. immortal, or – as St Thomas

i zagłębiony do wnętrza. Podobnie sugestywnie zbliżone do siebie wydają się naszemu autorowi okna głęboko osadzone w rozglifionych otworach i wnęki grobowe w katakumbach. Francuska budowla przez grubość swych ścian przypomina symboliczną warownię. Połączenie tych cech czyni z modlitewnej kaplicy nie tylko zwyczajowe miejsce duchowego schronienia, lecz także swoistą twierdzę przeciwko śmierci.

Zdaniem Alforda w kulturze ludzkiej wykształciły się różne koncepcje odnoszące się do trwania człowieka po śmierci⁵². Pierwsza związana była z dążeniem do zachowania ciała, druga zakładała istnienie składnika niezależnego od ciała, który jest nieśmiertelny, czy – jak pisał św. Tomasz z Akwinu – ma pragnienie wiecznego istnienia. Oprócz dwóch wymienionych kultywowano ponadto przekonanie, że przetrwanie jest możliwe przez uczestnictwo w procesach kosmosu (postrzeganego jako organiczny i posiadający atrybuty istot żyjących). Alford skłania się ku mniemaniu, że w wyobraźni Le Corbusiera dokonało się po roku 1928 stopniowe odejście od symbolizmu mechanistycznego do koncepcji łączenia kształtów artefaktów z formami ciała ludzkiego (jako odzwierciedlenia ogólnych praw natury i kosmosu). Kaplica byłaby dalszą konsekwencją tych przemian w poglądach artysty i – według Alforda – doszło w niej do wyrażenia fuzji form racjonalnie zorganizowanych (a więc opartych o ukryte zasady kosmosu, ale także odwołujących się do kształtów mechanizmów wymyślonych przez człowieka – jak np. oceaniczny statek, „jedno z największych osiągnięć nowoczesnej inżynierii”), form organicznych i ożywionych (jak np. ciało ludzkie z jego duchowością) i symboli kosmosu (których śladem są otwory w ścianie wschodniej, naśladujące konstelacje gwiazdne). Kaplica to zatem „Statek Życia lub Duszy, zgodnie z pewnym szczególnym wierzeniem, płynący przez czas i wieczność”⁵³. Żmudne badania Alforda, który wychodzi od wstępnych wrażeń, by następnie przeanalizować poglądy artysty i – w jeszcze kolejnym kroku – prześledzić serie analogii formalnych i treściowych, kończą się literacką przenośnią, niemal „aktem strzelistym” w dziedzinie interpretacji sztuki.

Obok negocjacji – tezy Richarda Biedrzyńskiego

W książce *Kirchen unserer Zeit* z roku 1958 (rozdział *Am hohen Ort von Ronchamp*) Richard Biedrzyński ujawnia znajomość głównych opozycyjnych poglądów dotyczących kaplicy na wzgórzu, jakie zarysowały się w ciągu trzech lat dzielących jego publikację od poświęcenia kaplicy⁵⁴. Autorzy wie-

⁵² Alford 1958 (ft. 42), pp. 303–304.

⁵² Alford 1958, jak przyp. 42, s. 303–304.

⁵³ Ibidem, s. 304.

⁵⁴ R. Biedrzyński, *Am Hohen Ort von Ronchamp*, w: idem, *Kir-*



7. Le Corbusier, *Wnętrze kaplicy z widokiem pionowego okna nad wejściem wschodnim*, fot. P. Morlion
 7. Le Corbusier, *The chapel interior with a vertical window above the eastern entrance*, photo by P. Morlion

lu z dotychczasowych sądów na temat tej budowli, o których poprawności nie sposób rozstrzygać nawet obecnie, zajęli pozycje skrajne, właściwie wykluczając jakiegokolwiek negocjacje. Niebezpieczeństwo, przed jakim stanęli kolejni badacze, polegało na przesunięciu dyskusji w stronę obiektywizmu, zubożniającego gorączkę adwersarzy, ale również ku swoistej odmianie opisaną przez Nietzschego „historii antykwarycznej”⁵⁵. Biedrzyński uniknął tej pułapki, przyjmując za punkt wyjścia swojej oceny dzieła na wzniesieniu taką doktrynę sztuki, w której rozwój jest rozumiany jako wprowadzanie do zasobu możliwości artystycznych nieustannie nowych rozwiązań. Przyjął jednocześnie w swym badaniu zasady postkantowskich teoretyków humanistyki, w rodzaju Wilhelma Windelbanda i Heinricha Rickerta, którzy optowali za opisem

Aquinas said – which has the desire for eternal existence. In addition to these two, the belief has also been cultivated the belief that survival is possible through participation in the processes of the universe (perceived as having the attributes of organic and living beings). Alford is inclined to the notion that, after 1928, the imagination of Le Corbusier gradually departed from the concept of mechanistic symbolism and turned towards the concept of combining the shapes of artefacts with forms of the human body (as a reflection of the general laws of nature and the cosmos). The chapel would be a further consequence of these changes in the views of the artist, and – according to Alford – it expressed a fusion of rationally organized forms (i.e. ones based on the hidden rules of the cosmos but also referring to the shape of mechanisms devised by man, such as an ocean-going ship, “one of the greatest achievements of modern engineering”), animate organic forms (such as the human body with its spirituality) and the symbols of the cosmos (traces of which are the openings in the eastern wall, mimicking the constellations). The chapel is therefore “the Ship of Life or of the Soul, according to one’s particular beliefs, riding time and eternity”.⁵³ The elaborate analysis performed by Alford, who begins with initial impressions to analyze first the views of the artist and, in yet another step, a series of formal and substantial analogies, ends with a

chen unserer Zeit, München 1958, s. 106–116; por. także: T.O. Brandt, *Kirchen unserer Zeit by Richard Biedrzyński*, „College Art Journal”, 1959, nr. 4, s. 375–376. Richard Biedrzyński (1901–1969), używający także pseudonimu Richard Bie, był autorem opublikowanej w 1923 roku pracy doktorskiej poświęconej wpływowi etyki kantowskiej na brytyjski krytyczny idealizm, ponadto zaś krytykiem i publicystą (związany ze „Stuttgarter Zeitung”), autorem licznych książek dotyczących teatru, filmu i sztuki. Biedrzyński napisał książki o Marksie, sztuce rosyjskiej, witrażach, Winckelmanie, malarstwie pompejańskim i dziesiątkach malarzy od średniowiecza do współczesności.

⁵⁵ „Historia antykwaryczna” w dokładniejszym rozumieniu, zgodnym z intencjami Nietzschego, jest skierowana przeciwko wybitnym jednostkom, ale w tym konkretnym przypadku diagnozowane zagrożenie polegało na odniesieniu się do działań awangardowego artysty jako zestawu faktów dających się jasno określić i zrozumieć, por. F. Nietzsche, *O pożyteczności i szkodliwości historii dla życia* [1874], w: idem, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, postłowie D. Misztal, Kraków 2003, s. 78.

⁵³ Ibidem, p. 304.

literary metaphor, almost “an ardent act” in the interpretation of art.

Besides negotiations – the theses by Richard Biedrzyński

In his book *Kirchen unserer Zeit* of 1958 (Chapter *Am hohen Ort von Ronchamp*), Richard Biedrzyński shows his knowledge of the main opposing views on the chapel on the hill, which emerged within the three years between his publication and the chapel’s consecration.⁵⁴ The authors of many of the previous judgements concerning the building, the correctness of which cannot be resolved even today, had taken extreme positions, virtually ruling out any form of compromise. The danger faced by successive researchers consisted in shifting the discussion towards objectivity, neutralizing the adversaries’ fever, but also to a specific method described by Nietzsche as “antiquarian history”.⁵⁵ Biedrzyński avoided this trap by adopting, as a starting point for his assessment of the work on the hill, an art doctrine in which development is understood as introduction to the resource of artistic possibilities of constantly new solutions. At the same time, he adopted in his study the rules of post-Kantian theorists of the humanities, such as Wilhelm Windelband and Heinrich Rickert, who opted for such a description of artistic phenomena that accented unique and unrepeatable features. It is not a coincidence that the motto of Biedrzyński’s book was an aphorism by Goethe stating that “There are few things of the past which one should miss, there only are ever new phenomena formed from elements of the past”.

Biedrzyński began his research with three extensive citations from the speech of Le Corbusier at the consecration of the chapel, the sermon by Archbishop Dubois and parts of the speech

⁵⁴ R. Biedrzyński, *Am Hohen Ort von Ronchamp*, in: idem, *Kirchen unserer Zeit*, München 1958, pp. 106–116; cf. also: T.O. Brandt, *Kirchen unserer Zeit by Richard Biedrzyński*, “College Art Journal”, 1959, no. 4, pp. 375–376. Richard Biedrzyński (1901–1969), who also used the pseudonym Richard Bie, was the author of a doctoral dissertation, published in 1923, dedicated to the influence of Kantian ethics on British critical idealism. He was also a critic and journalist (related to the “Stuttgarter Zeitung”), the author of numerous books on theater, film and art. Biedrzyński wrote books on Marx, Russian art, stained glass, Winckelman, Pompeian painting and dozens of artists from the Middle Ages to the present.

⁵⁵ “Antiquarian history”, in a more precise meaning which is in line with the intentions of Nietzsche, is directed against the outstanding individuals, but in this particular case the diagnosed threat was regarding the actions of an avant-garde artist as a set of facts which can be clearly defined and understood; see: F. Nietzsche, *The use and abuse of history for life*, transl. A. Collins, New York 1985.

zjawisk artystycznych akcentującym cechy wyjątkowe i niepowtarzalne. Nieprzypadkowo mottem książki Biedrzyńskiego był aforyzm Goethego głoszący, że: „Nie ma takich minionych rzeczy, za którymi należałoby tęsknić, są tylko wiecznie nowe zjawiska kształtowane z elementów przeszłości”.

Biedrzyński rozpoczął postępowanie badawcze od trzech obszernych cytatów: z mowy Le Corbusiera podczas uroczystości poświęcenia kaplicy, kazania arcybiskupa Dubois oraz fragmentów wypowiedzi Aloisa Fuchsa. W pierwszym francuski architekt wyjaśniał swoje intencje, nie ukrywając osobliwych poglądów na temat totalności matematyki i jej udziału w kreacji „niewyraźalnych przestrzeni”, poczucia sakralności odrębnej od świata religii i upodobania do śmiałych kreacji dzieł w betonie. Dubois porównywał z kolei entuzjazm Le Corbusiera, jego zuchwałość, ale także mistrzowskie umiejętności z budowniczymi gotyckich katedr, przekazywał swoją aprobatę dla budowli i włączał ją w religijne tradycje. Cytat z Fuchsa ukazywał natomiast dzieło jako nieprześcigły przejaw pogoni za nowością, samowolą i nieporządkiem, jako pracę zrywającą nie tylko z chrześcijańską tradycją, ale także z regułami sztuki budowlanej. Komentując te trzy deklaracje, Biedrzyński zauważył, że między tak odmiennymi stanowiskami kompromis staje się niemożliwy, a wszelkie kolejne wypowiedzi muszą zawierać odpowiedzi na pytania podstawowe, jak chociażby o pozostawianie lub niepozostawianie dzieła w obrębie tradycji chrześcijańskiej. Rozsuniecie sprzeczności na pozycje głęboko przeciwstawne jest – w dużej mierze – zabiegiem retorycznym, który ma na celu uzasadnienie stanowiska przyjętego przez Biedrzyńskiego. Jednak niewyłącznie retorycznym, lecz także stawiającym opór tradycjom filozoficznym. Prezentując własny pogląd, Biedrzyński stawia się na pozycji autora, który jest w stanie ocenić dzieło bez opowiadania się po którejkolwiek ze stron sporu. Należy zauważyć, że jakkolwiek dotychczasowa dyskusja skupiła się na rozważaniach o chrześcijańskim lub niechrześcijańskim charakterze dzieła, to korzenie sporu tkwią głębiej, bo w ogólniejszej, wspartej przez całą zachodnią metafizykę skłonności intelektualnej do rozdzielania racji wzdłuż opozycyjnych osi. Czy jednak „kantowski” punkt widzenia, jaki przyjął niemiecki autor, chroni przed wikłaniem się w dwubiegunowe tryby myślowe?

Biedrzyński zakłada, że Le Corbusier, budując kościół w szczególnych warunkach i na szczególnych zasadach, nie w pełni był zobowiązany do przestrzegania tradycjonalistycznych czy konserwatywnych reguł. Stwierdza ponadto, że w swej budowli francuski mistrz w żadnej mierze nie naruszył ogólniejszych zobowiązań wobec zasad architektury czy przeznaczenia gmachu. Zarysowuje w ten sposób różnicę między podstawo-

wymi (jakby nienaruszalnymi) a szczególnymi (zmiennymi) warunkami każdej budowli. Z tak zarysowanej różnicy bierze początek kolejny punkt argumentacji autora głoszący, że twórca znalazł się w sytuacji, która skłaniała do przekroczenia najczęściej spodziewanych rozwiązań – zarówno w odniesieniu do budowli kościelnej, jak i do tworu zwykłej architektury – oraz do przełamania tradycji architektury modernistycznej. Konsekwencją wyjątkowych okoliczności było dzieło, o którym Biedrzyński mógł z uzasadnieniem napisać: „Stoimy przed tajemnicą niepowtarzalności”⁵⁶. To stwierdzenie należy uznać za decydujące dla określenia postawy komentatora. Swobodnie odnosząc się do typologii stylów pisarstwa historycznego Haydena White’a, można także powiedzieć, że w procesie dowodzenia swoich tez Biedrzyński dramatyzował narrację, wzmacniając w opisach siłę występujących sprzeczności, a artystę i jego dzieło lokował jakby obok tych napięć, co było swoistym sposobem pojednania i harmonizacji odległych stanowisk. Opisując charakter wzgórza, zwracał uwagę, że w swej długiej historii (sięgającej czasów Celtyków i Rzymian) było ono na przemian miejscem kultu i militarnym bastionem, co oznacza, że raz było celem pielgrzymek i wyrzekania się własnej woli, a innym razem punktem dowodzenia czy obrony, a więc przestrzenią utwierdzenia ludzkiej woli. „Była to święta góra i militarny bastion. Miejsce sakralne i zarazem strategiczne”⁵⁷. Chrystianizacja wzgórza, sięgająca VI wieku, nie zmieniła owego przeplatania się modlitewnego skupienia i zgiełku bitwy, a wznoszone tu budowle sakralne były burzone podczas kolejnych wojen. Taki też los spotkał neogotycki kościół, który w 1944 roku został zbombardowany przez Francuzów, po tym jak wojska niemieckie uczyniły wzgórze miejscem oporu.

Zdaniem analizowanego autora ścieranie się przeciwieństw dotyczyło też prawnego statusu miejsca, które w ostatnim roku rewolucji francuskiej zostało przez część rodzin z Besançon wykupione od państwa. Z pewnością nie można tego przedsięwzięcia porównać z buntem w Wandei z 1793 roku, ale wydarzenie miało jednak znamiona kontrrewolucyjne. Paradoksalnie, kapliczne wzgórze nie było jednak własnością Kościoła i kiedy urodzeni w Ronchamp François Mathey (wówczas wpływowi urzędnik) i Lucien Ledeur (sekretarz komisji sztuki w diecezji, związany z dominikańskimi awangardzistami z czasopisma „L’Art Sacré”) podjęli się negocjacji z Le Corbusierem w sprawie stworzenia projektu kaplicy, nie mieli przeszkód w przeprowadzeniu swojego pomysłu, z wyjątkiem początkowego oporu stawianego przez architekta⁵⁸. Splot przeciwieństw przyczynił się

by Alois Fuchs. In the first, the French architect explained his intentions, not hiding his peculiar views on the totality of mathematics and its participation in the creation of “inexpressible spaces”, a sense of sacredness separate from the world of religion and an inclination for bold creative works made of concrete. Dubois, in turn, compared Le Corbusier’s enthusiasm, his audacity, but also his masterly skills with the builders of Gothic cathedrals, expressed his approval of the building and included it in religious traditions. The quotation from Fuchs showed the work as an unmatched manifestation of the pursuit of novelty, lawlessness and disorder, as a breach of not only the Christian tradition but also of the rules of the building trade. Commenting on these three statements, Biedrzyński noted that a compromise between positions so different is impossible and any subsequent statements must entail answers to basic questions, such as whether the work remains within the Christian tradition or not. Making these discrepancies deeply contradictory is, to a large degree, a rhetorical measure aimed to justify the position taken by Biedrzyński. However, it is not just rhetorical; it also resists philosophical traditions. Presenting his own view, Biedrzyński puts himself in the position of an author who is able to assess the work without taking any side in the dispute. It should be noted that although the discussion has so far focused on the discussion of the Christian or non-Christian nature of the work, the roots of the dispute lie deeper, namely in a more general intellectual tendency to split arguments along two opposing axes, present in the whole Western metaphysics. But does the “Kantian” point of view, assumed by the German author, provide protection against involvement in bipolar modes of thought?

Biedrzyński assumes that, building the church in special circumstances and under special terms, Le Corbusier was not fully obliged to comply with the traditionalist and conservative principles. He further notes that in his building the French master in no way violated any broader commitments to the principles of architecture and the use of the building. In this way, he outlines the difference between the basic (in a way, inviolable) and specific (variable) conditions of every building. The difference so outlined rise to the next point in the author’s argument stating that the architect found himself in a situation that made him depart from the most anticipated solutions, both in reference to a church building and an ordinary work of architecture, and to breach the tradition of modernist architecture. The consequence of

⁵⁶ Biedrzyński 1958, jak przyp. 54, s. 107.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Por. przypis 4 i 6.

the exceptional circumstances was a work about which Biedrzyński was justified in saying: “We are faced with a mystery of uniqueness”.⁵⁶ This statement should be considered decisive in determining the attitude of the commentator. Freely referring to the typology of historical writing styles of Hayden White, one can also say that in the process of proving his theses Biedrzyński dramatized his narrative, reinforcing the strength of the existing contradictions in his descriptions while he situated the artist and his work as if beside these tensions, which was a way of reconciliation and harmonization of these remote positions. Describing the nature of the hill, he pointed out that in its long history (dating back to the time of the Celts and Romans) it was alternately a place of worship and military bastion, which means that sometimes it was a place of pilgrimage and surrender of one’s will while in other situations a post of command or defence, thus a space of affirmation of the human will. “It was a holy mountain and a military bastion. A place both sacred and strategic”.⁵⁷ The christianization of the hill, dating back to the sixth century, has not changed in this intertwining of concentrated prayer and battle noise, and the sacred buildings erected there were demolished during subsequent wars. Such was also the fate of the neo-Gothic church, which in 1944 was bombed by the French after the German army made the hill their place of resistance.

According to the analyzed author, the clash of opposites was also related to the legal status of the place, which in the last year of the French Revolution had been bought from the state by some of the families of Besançon. Certainly, that enterprise cannot be compared with the rebellion in the Vendée in 1793, but the event had signs of a counter-revolution. Paradoxically, the chapel hill was not owned by the Church and in a situation where François Mathey (an influential official at that time) and Lucien Ledeur (Secretary of the Committee of Art in the diocese, associated with the Dominican avant-gardists of the “L’Art Sacré” journal), both born in Ronchamp, undertook negotiations with Le Corbusier concerning the creation of the chapel’s design, there were obstacles in carrying out their idea in addition to the initial resistance of the architect.⁵⁸ Coincidences contributed to a number of bizarre actions taken by people involved in the project: the “church” party made a proposal to the architect, encourag-

do wielu osobliwych zachowań osób biorących udział w przedsięwzięciu: strona „kościelna” występowała z propozycjami do architekta, zachęcając go do „pofolgowania” swoim fantazjom. Rezygnowała już wstępnie z narzucania rygorystycznych tradycyjnych wymogów. Architekt także musiał poczynić ustępstwa w swej niechęci do katolicyzmu i odnaleźć argumenty usprawiedliwiające przyjęcie zlecenia. Chociaż w wielu aspektach projektu pozostał wierny osobistym, złożonym przekonaniom religijnym, stworzył jednak dzieło, które należycie spełnia funkcje katolickiej kaplicy: sylwetka z wieżami wyróżnia obiekt jako kościół, dekoracyjne wejście od strony południowej ma cechy portalu, wewnętrzną przestrzeń obdarzono charakterem kościelnej nawy, ołtarz główny, ołtarze boczne i ołtarz zewnętrzny zostały dobrze zintegrowane z planem kaplicy. Jakkolwiek zatem dzieło zaprojektowano według miary wyjątkowego artysty, to „jednocześnie z wielkim posłuszeństwem wobec liturgicznych warunkowań tego wzniesłego miejsca”⁵⁹. W określeniu „wielkim posłuszeństwem” dostrzec można przesadę, ale wypada zgodzić się ze zdaniem następnym: „W tym przypadku z pełnym przekonaniem mówimy o rzadkiej harmonii między artystyczną wolnością i kościelnym przeznaczeniem”⁶⁰.

Biedrzyński, który już na początku wywodów ujawnił znajomość zróżnicowanych poglądów na temat kaplicy, koncentruje swoje analizy wokół najbardziej kontrowersyjnych kwestii. Należał do nich problem związku budowlany z krajobrazem. Zwłaszcza Fuchs powątpiewał w sensowność deklaracji Le Corbusiera o matematycznej naturze tego związku i działaniu „wizualnej akustyki w królestwie form” przestrzennych. Biedrzyński przyznaje, że dzieło w pierwszym kontakcie z nim wydaje się raczej obce krajobrazowi, „niemal afrykańskie”, ale w trakcie obserwacji nabiera stopniowo charakteru „swojskiego i koniecznego”. Czy jednak poza niejasną metaforą zastosowaną przez Le Corbusiera można znaleźć wytłumaczenie charakteru powiązania formy naturalnej i sztucznej? Dla autora *Am hohen Ort* sposób nastrojenia ma charakter tajemniczy i intuicyjny, ale nie wyklucza on istnienia w nim składników głęboko zakodowanego i trudnego do pojęcia porządku. Uzupełniając Biedrzyńskiego, można dodać – za Heraklitem – „Harmonia niejawną od jawnej mocniejsza”⁶¹. Oparta o tajemniczą podstawę wszelkich harmonii zgodność między nietypowym kształtem dzieła i jego

⁵⁶ Biedrzyński 1958 (ft. 54), p. 107.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Cf. fns. 4 and 6.

⁵⁹ Ibidem, s. 10–11.

⁶⁰ Ibidem, s. 111.

⁶¹ *Harmoniē aphanēs phanerēs kreittōn* (ἄφανις ἀφανῆς φανερῆς κρείττων), Hippolytos, *Refutatio omnium haeresium*, w: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, red. H. Diels, W. Kranz, Berlin 1903, 54, rozdz. IX, 9, par. 5, s. 48. Tak pojęta harmonia jest tożsama z Logosem, por. H.-D. Voigtländer, *Sprachphilosophie bei Heraklit*, „Hermes” 2, 1995, s. 153.

otoczeniem jest postrzegalna, ale poza metaforą niewytłumaczalna. Autor podnosi w tej części wypowiedzi także szersze zjawisko posługiwania się metaforą w języku i sztukach plastycznych. Liczne skojarzenia, jakie budziło dzieło – w rodzaju „żagiel, statek, jaskinia” – wskazują na zdolności człowieka do opisywania świata odrębne od racjonalnej dyskursywności. Fantazja i poezja w języku oraz w sztukach wizualnych są osobną, sytuującą się poza poznaniem i wyznaniem, częścią ludzkiej aktywności poznawczej. „Nasz język żywi się nie wyłącznie czystymi pojęciami, lecz również wizualnymi przenośniami. W metaforze próbuje się wyrazić doświadczenie za pomocą poufnego porównania, rekwizytu siły wyobraźni”⁶². Docenić zwłaszcza należy określenie przez architekta niewielkiego kościoła jako „arki”. Zdaniem Biedrzyńskiego w czasie nieodległym od zakończenia II wojny światowej kaplica w uprawniony sposób mogła jawić się jako „rozbity okręt ludzkości” na wzgórzu nadziei⁶³.

Dalszymi kwestiami podniesionymi przez Fuchsa były: problem sakralności dzieła, zakorzenienie w tradycji architektury kościelnej i jego zgodność z regułami sztuki budowlanej. Skierowanie się Biedrzyńskiego ku tym trzem zagadnieniom nastąpiło wyraźnie jako reakcja na zarzuty wysunięte przez Fuchsa. Po raz pierwszy w dyskusji o kaplicy na wzgórzu sam przedmiot badań został w tak dużym stopniu zastąpiony polemiką z poglądami innych komentatorów. Odnosząc się do tez Fuchsa o sakralności jako pozostawaniu w zgodzie z tradycją i przepisami kościelnymi, Biedrzyński przypomniał, że punktem wyjścia do zaproszenia Le Corbusiera do pracy nad kaplicą były poglądy ojca Couturiera, który głosił: „Powszechnie już można zauważyć, że instynkt ku temu, co sakralne, czystszy i doskonalszy jest u »osób spoza« niż u wielu wierzących artystów, a nawet u wielu członków kleru. To twierdzenie może oburzać, ale jest faktem, któremu w naszych czasach trudno zaprzeczyć. Duch tchnie kędy chce...”⁶⁴. W tej prowokacyjnej opinii zbliżono chrześcijańską świętość do uniwersalnie pojmowanej sakralności właściwej formom religii o pierwotnym charakterze. Można w tej kwestii sformułować dwa istotnie różniące się poglądy. Pierwszy zakładałby, że koncepcja sakralności pochodzi z badań nad historią wszelakich wierzeń religijnych i jest próbą naukowego wypracowania z nich głównego, powtarzającego się czynnika. Wówczas największą skłonność do *sacrum* można by odnaleźć u świeckich badaczy religii. Le Corbusier – jak wielu jego współczesnych – wykazywał taki typ zainteresowań religijnych i duże wyczucie dla sakralności skrytej w zasadach rzeczywistości. Można jednak

ing him to “indulge” his fantasies. Even at that initial stage they resigned from the imposition of strict traditional requirements. The architect also had to make concessions in his aversion to Catholicism, and find arguments to justify his acceptance of the commission. Although in many aspects of the project he remained true to his personal, complex religious beliefs, he created a work that adequately fulfils the functions of a Catholic chapel: the silhouette with its towers makes the building stand out as a church, the decorative entrance on the south side has the features of the portal, the inner space has the character of the nave, the main altar, the side altars and the outside altar are well integrated into the plan of the chapel. Therefore, the work was designed by a unique artist but “at the same time with great obedience to the liturgical implications of this exalted place”.⁵⁹ The term “great obedience” may be seen as exaggerated but one must agree with the following opinion: “In this case we speak with conviction about a rare harmony between artistic freedom and church use”.⁶⁰

Biedrzyński, who at the beginning of his argumentation revealed knowledge of different views on the chapel, focuses his analysis on the most controversial issues. Among them was a problem of the relationship of the building to the landscape. Fuchs especially doubted the wisdom of Le Corbusier’s statement about the mathematical nature of this relationship and about the action of “visual acoustics in the realm of forms” of space. Biedrzyński admits that at first the work seems rather alien to the landscape, “almost African”, but during observation it progressively gains character which is “familiar and necessary”. However, beyond that vague metaphor used by Le Corbusier, is there an explanation of the nature of the link between the natural and the artificial form? For the author of *Am hohen Ort* the ambience is mysterious and intuitive, but it does not exclude the existence of an order that is deeply encoded and hardly conceivable. Complementing Biedrzyński, it may be added, following Heraclitus, that “a hidden harmony is better than a visible”.⁶¹ Based on the mysterious ground of

⁵⁹ Ibidem, pp. 10–11.

⁶⁰ Ibidem, p. 111.

⁶¹ *Harmoniê aphanês phanerês kreittôn* (ἀρμονιῆ ἀφανῆς φανερῆς κρείττων), Hippolytos, *Refutatio omnium haeresium*, in: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. H. Diels, W. Kranz, Berlin 1903, 54, ch. IX, 9, par. 5, p. 48. Harmony so understood is identical with Logos; cf. H.-D. Voigtländer, *Sprachphilosophie bei Heraklit*, “Hermes” 2, 1995, p. 153. The English version of the quotation after: www.classicpersuasion.org [accessed: 21 October 2012].

⁶² Biedrzyński 1958, jak przyp. 54, s. 109.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, s. 108.

all harmony, the correspondence between the unusual shape of the work and its surroundings is noticeable but beyond metaphor – inexplicable. In this part of his text, the author also discusses a broader phenomenon of the use of metaphor in language and fine arts. Numerous associations which the work gave rise to, such as “sail, ship, cave”, indicate the human ability to describe the world different from rational discourse. Fantasy and poetry in language and visual arts are a separate part of human cognitive activity, which lies outside knowledge and belief. “Our language feeds not only on pure concepts, but also on visual metaphors. In a metaphor one tries to express an experience by using a confidential comparison, a prop of the power of imagination”.⁶² What should be particularly appreciated is the architect's description of the small church as “the ark”. According to Biedrzyński, at the time not too distant from the end of World War II, the chapel could legitimately appear to be a “wrecked ship of humanity” on the “hill of hope”.⁶³

Further issues raised by Fuchs were: the problem of the sacrality of the work, being rooted in the tradition of religious architecture and its compliance with the rules of the building trade. The fact that Biedrzyński focussed on these three issues was clearly a reaction to the claims made by Fuchs. For the first time in the discussion of the chapel on the hill, the very object of analysis became largely replaced by a polemic with the views of other commentators. Referring to Fuchs' theses on sacrality viewed as remaining consistent with the tradition and the church law, Biedrzyński pointed out that the starting point for inviting Le Corbusier to work on the chapel were the views of Father Couturier, who said: “Everyone can already see that the instinct directed towards the sacred is more pure and perfect in ‘outsiders’ than in many believing artists, and even in many members of the clergy. This statement may seem outrageous but it is a fact which in our times is hard to deny. The Spirit breathes where he wills...”⁶⁴ This provocative opinion brought Christian holiness close to a universally understood sacredness, proper to forms of religion of an original character. This issue allows for the Formulation of two diametrically opposed views. One would assume that the concept of sacredness comes from the study of the history of all kinds of religious beliefs and it is an attempt to scientifically extract from them the main, recurring factor. Then the greatest tendency towards the

⁶² Biedrzyński 1958 (ft. 54), p. 109.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, p. 108.



FIG. 5. TREVEITHY QUIT, CORNISH NEOLITHIC TOMB (Courtesy Ministry of Works, London)

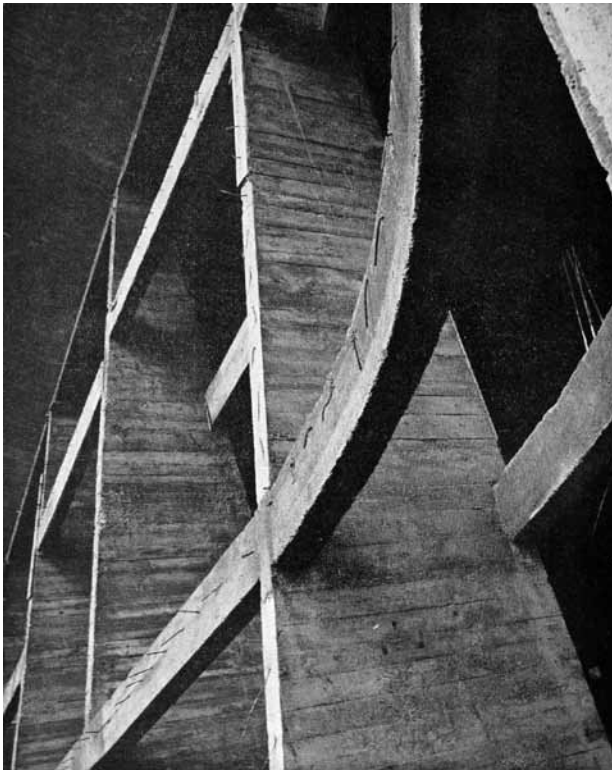


FIG. 6. RONCHAMP, EXTERIOR FROM THE SOUTH-EAST (Courtesy Lucien Hervé, Neuilly.)

8. Strona ilustracji z artykułu Johna Alforda, za: J. Alford, *Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 3, 1958, s. 300

8. The illustration page from an article by John Alford, photo after: J. Alford, *Creativity and intelligibility in Le Corbusier's chapel at Ronchamp*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 3, 1958, p. 300

podejrzewać, że Couturier miał na myśli coś innego, a jego opinia – jeżeli podejść do niej w sposób wyrozumiały – miała charakter niejako „propedeutyczny”. Zakonnik dostrzegał brak wiary u współczesnych i zakładał, że do jej wzbudzenia przydatna jest zdolność odczuwania niezwykłości w świecie. Zdolność ta w swym rozwinięciu może kierować ku Bogu. Świeckie zrozumienie dla tajemnicy świata i religijny kult świętości miałyby zatem punkty stykowe. Uznanie *sacrum* stanowiłoby warunek wstępny dla wiary. Pewnie nie było to całkiem odległe od tradycji chrześcijańskiej, już wcześniej wykorzystującej wartości świata stworzonego dla kultu Boga. Ojcu Couturier można przypisać próbę chrystianizacji właściwego jego czasom sposobu pojmowania *sacrum*, próbę zbliżoną do chrystianizacji pięknem czy głębokiej adaptacji filozofii platońskiej. Nie sposób do końca dziwić się podejściu Couturiera i jego namowom do zatrudniania wybitnych artystów przy realizacji dzieł kościelnych, kiedy refleksja nad



9. Le Corbusier, *Żelbetowa struktura ściany południowej*, za: *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, red. J. Petit, Paris 1956, s. 64

9. Le Corbusier, *The reinforced concrete structure of the south wall*, photo after: *Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, ed. J. Petit, Paris 1956, p. 64

pięknem zawsze ujawnia jego tajemniczy i „nie ludzki” charakter. Kult piękna zastąpił w pewnym czasie kult Boga. Couturier – jak się wydaje – próbował odwrócić ten trend. Ważną rolę w jego koncepcji miało połączenie wartości artystycznych z budowlą kościelną. Jak napisał: „Rzeczywiście sakralna budowla nie jest budowlą laicką, która przez ryt poświęcenia albo późniejszy sposób użytkowania zostaje uświęcona. Budowla jest sakralną przez jakość swych form”⁶⁵. Biedrzyński uzupełnił tę wypowiedź twierdzeniem, że na przejściu od tego, co użytkowe, do tego, co sakralne (*numinosum*), które z domu człowieka uczyni dom Boga, może się dokonać – właśnie mocą sztuki – wypełniony tajemniczością, niemożliwy do przewidzenia i prawie nie-definiowalny skok jakościowy. „Jeżeli to przejście nie zachodzi, wówczas nawet najbogatszy kościół stanie się jedynie świadkiem własnego ubóstwa”⁶⁶.

Szereg poważnych zarzutów Fuchs skierował w stronę wartości architektonicznych kaplicy. Brak symetrii i harmonii, opadający strop, głoszenie fałszywych informacji o betonowym charakterze dzieła – wprost nie sposób wyliczyć wszystkich zastrze-

sacrum could be found in the secular scholars of religion. Like many of his contemporaries, Le Corbusier had this type of religious interests and had a great sense of the sacred hidden in the rules of reality. However, one might suspect that Couturier had something else in mind and his opinion, if approached in an understanding way, was of somewhat “propaedeutic” nature. The monk saw the lack of faith in his contemporaries and assumed that the ability to feel the uniqueness in the world would be useful for its awakening. This ability may, in its development, direct one to God. The secular understanding of the mystery of the world and the religious cult of holiness would therefore have points of contact. The recognition of the *sacrum* would be a prerequisite for faith. This might not have been very far from the Christian tradition, which had previously used the values of the created world for the worship of God. Father Couturier can be attributed an attempt to Christianize the way of understanding the *sacrum* that was characteristic of his time, an attempt similar to Christianization by beauty or profound adaptation of Platonic philosophy. One cannot be entirely surprised by Couturier’s approach and his insistence on employing outstanding artists to create works of the church, when a reflection on beauty always reveals its mysterious and “non-human” nature. At some point, the cult of beauty replaced the worship of God. It seems that Couturier tried to reverse that trend. An important role in his conception of art was played by the combination of artistic values with church building. He wrote: “Indeed, a sacred building is not a secular building which becomes sacred through an act of consecration or its later use. A building is sacred by the quality of its forms”.⁶⁵ Biedrzyński supplemented that statement with his claim that at the point of transition from what is useful to what is sacred (*numinosum*), which transforms the house of man into the house of God, there may occur – by the power of art – a leap that is full of mystery, unpredictable and almost undefined. “If this transition does not occur, then even the richest church becomes merely a witness to its own poverty”.⁶⁶

Fuchs directed a number of serious allegations against the architecture of the chapel. The lack of symmetry and harmony, the sloping ceiling, the preaching of false information about the concrete nature of the work – it is simply impossible to list all the reservations... “Everything is against the rules, hence the accusation of architectural heresy, arbitrary declination of all the principles of the

⁶⁵ Ibidem, s. 109.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem, p. 109.

⁶⁶ Ibidem.

past”.⁶⁷ According not only to Fuchs, the building is “an expression of the lack of basic architectural principles” (*grundsätzlicher Ausdruck einer architektonischen Grundsatzlosigkeit*).⁶⁸ On the contrary, according to Biedrzyński, the building emanates internal consistency and correctness. It forms a logical and consistent whole according to its own laws. “It is right! [...] It is of a single casting. [...] it is a space necessary for itself and defining itself”.⁶⁹ But can one also justify the fact that the south wall is only seemingly solid, when in fact it is empty in the middle [Fig. 9] and its shell was formed from sprayed-on concrete? Is it possible to speak of dishonesty? The author replies to these questions with a long series of similar questions, “are the ceilings of the Gothic cross, net or stellar vaults massive? How about Gothic walls, which would preferably not like to exist? They also live on religious fiction, which also uses a risky technological design. This medieval engineering of God borrows an appearance of non-reality from coloured light and in this way disembodies stone [...]. It wants to provide visionary, enchanted, celestial aspects, that dreamed-of other world which is revealed in the mystical flames of colours of high choirs. [...] No one sees this as unfair, but only as the audacity of means which serve a higher, sacred purpose”.⁷⁰ Baroque is characterized in a similar way in order to reach the following conclusion: “Compared to those tricks of the technological forces of imagination and inventiveness of structure, the solutions that Le Corbusier applied within his walls and hid from the eyes are to the highest degree modest and entirely legitimate”.⁷¹ One can discover even more elements of the great traditions of church architecture in the building: the entrance to the interior is through a side portal (as the main door is closed on weekdays). Yet, “if anyone knows the old Romanesque churches, they are aware that such a quiet, almost secret access to the interior can touch the heart more powerfully than the grand entrance through the portal with carved figures, as in western Gothic façades”.⁷² The southern wall as seen from the inside resembles a big stained-glass window, and the flood of colours flowing through it supplements supplicatory Marian prayers hand-written letter on coloured panes [Figs. 10–11]. The gestures made by hands shown on the main door have their counterparts in the gestures of God on the bronze doors of Hildesheim, in the signs of the oath made by angels in the old Gospel Books or the gestures of the figures of the Isenheim altar. The altar was placed in the middle of the east wall altar while the statue of the Virgin, famous for its miracles, was moved to the right side. This set-

zeń... „Wszystko jest wbrew regułom, stąd zarzut architektonicznej herezji, samowolnej deklinacji wszelkich pryncypiów przeszłości”⁶⁷. Budowla – zdaniem nie tylko Fuchsa – jest „zasadniczym wyrazem braku zasad architektonicznych” (*grundsätzlicher Ausdruck einer architektonischen Grundsatzlosigkeit*)⁶⁸. Wbrew temu – zdaniem Biedrzyńskiego – budowla emanuje wewnętrzną zgodnością i poprawnością. Tworzy logiczną i konsekwentną całość według własnych praw. „Ona się zgadza! (...) Jest z jednego odlewu. (...) jest przestrzenią konieczną dla siebie samej i samo się określającą”⁶⁹. Czy jednak można usprawiedliwić również to, że ściana południowa jest jedynie pozornie masywna, podczas gdy w rzeczywistości jest pusta w środku [il. 9], a jej powłoka utworzona została z betonu naniesionego metodą natryskową? Czy można tu mówić o nieuczciwości? Na te pytania autor odpowiada długą serią podobnych pytań: „czy przekrycia gotyckich sklepień krzyżowych, sieciowych czy gwiazdzystych są masywne? Jak to jest z gotyckimi murami, które najchętniej nie chciałyby istnieć? Również one żyją z religijnej fikcji, która zarazem posługuje się ryzykowną konstrukcją techniczną. Ta średniowieczna inżynieria Boga pożyczka pozór niereczywistości od kolorowego światła i odcieleśnia przez to kamień (...). Pragnie ona przedstawić wizyjne, zaczarowane, niebiańskie aspekty, wymarzony tamten świat, który objawia się w mistycznych płomieniach kolorów wysokich chórów. (...) Żaden człowiek nie widzi w tym nieuczciwości, lecz jedynie zuchwałość środków, które służą wyższemu celowi sakralnemu”⁷⁰. W podobny sposób scharakteryzowany zostaje także barok, by mogła paść następująca konkluzja: „W porównaniu do tych trików technicznej siły wyobraźni i wynalazczości struktury, rozwiązania, które Le Corbusier zastosował w swych murach i ukrył przed oczami, są w najwyższej mierze skromne i zupełnie uprawnione”⁷¹. Elementów wielkich tradycji architektury kościelnej odkryć można w budowli jeszcze więcej: wejście do wnętrza prowadzi przez boczny portal (główne drzwi są bowiem w dni powszednie zamknięte). A przecież, „jeżeli ktoś zna stare romańskie kościoły, to wie, że taki cichy, niemal potajemny dostęp do środka może mocniej poruszyć serce niż uroczyste wejście przez portal z rzeźbionymi figurami, jak w gotyckich fasadach zachodnich”⁷². Ściana południowa widziana od wewnątrz przypomina wielki witraż, a płynący przezeń potop kolorów wypełnia błagalne modlitwy maryjne wypisane ręcznym pismem na barwnych szybach [il. 10–11]. Gesty czynione przez dłonie ukazane

⁶⁷ Ibidem, p. 110

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, pp. 111–112.

⁷¹ Ibidem, p. 112.

⁷² Ibidem, p. 114.

⁶⁷ Ibidem, s. 110.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, s. 111–112.

⁷¹ Ibidem, s. 112.

⁷² Ibidem, s. 114.



10. Le Corbusier, *Widok ściany południowej od strony wewnętrznej*, fot. J.K. Kos
 10. Le Corbusier, *View of the south wall from the inside*, photo by J.K. Kos

na drzwiach głównych mają swoje odpowiedniki w gestach Boga na brązowych drzwiach w Hildesheim, w znakach przysięgi czynionych przez anioły w starych ewangeliarzach czy gestach postaci z ołtarza w Isenheim. Pośrodku ściany wschodniej ustawiono ołtarz, zaś słynącą łaskami figurę Marii przesunięto na prawą stronę. Takie ustawienie ma zrozumiałe teologiczne uzasadnienie: „Zbawienie leży w ofercie Pana, orędownictwo czynione jest za sprawą Madonny”⁷³. „Nie może być mowy o zerwaniu z chrześcijańską tradycją”⁷⁴. Pod koniec dramatycznego utworu Biedrzyńskiego opadają emocje, a kaplica jawi się jak przeciętny kościół parafialny: mury i wieże jak w porządnym Bożym zamku, wewnątrz wysoka nawa, ołtarz, cudowny wizerunek, ławki... Głębokie przeciwieństwa znalazły swoje pojednanie. Dzięki kościelnemu zamówieniu architekt bardziej zdecydowanie mógł zwrócić się ku zaspokajaniu specyficznych potrzeb ludzkich i postrzec człowieka jako igrającego ducha. Kościół tymczasem wprzął w służbę Boga i domu Bożego niepokorne jednostki i nieświęcone cząstki nowoczesności. Niepohamowana modernistyczna kreatywność, chętniej zstępująca w głąb niż kierująca się ku górze, przejściowo – za spr-

ting has a clear theological justification: “Salvation lies in the Lord’s sacrifice, intercession is made by Madonna”.⁷³ “There can be no question of a breach of the Christian tradition”.⁷⁴ At the end of Biedrzyński’s dramatic text, emotions wear off and the chapel is seen as an average parish church: the walls and towers like those in a solid God’s castle, inside a high nave, altar, miraculous image, benches... Deep oppositions have found their reconciliation. Thanks to a contract with the church, the architect was able to turn, in a more determined way, to specific human needs and to perceive man as a spirit at play. The Church involved in the service of God and in the house of God unruly individuals and unconsecrated particles of modernity. Unrestrained modernist creativity, more willing to descend into the depth than to rise upwards, temporarily – through art – found itself suspended between heaven and earth.

Conclusions

Three other interpretations of Le Corbusier’s work (following the two presented in the previous “Sacrum et Decorum” yearly) contain almost extreme differences.

Fuchs’ extensive commentary refers the object to the

⁷³ Ibidem, s. 115.

⁷⁴ Ibidem.

⁷³ Ibidem, p. 115.

⁷⁴ Ibidem.



11. Le Corbusier, *Okno ściany południowej*, fot. A. Jarosz

11. Le Corbusier, *The window of the south wall*, photo by A. Jarosz

value which the author would like to be considered permanent and inviolable. One can see the author of Paderborn as a religious activist who believes in the power of well-established standards and practices, is opposed to the contemporary trends, but also feels lonely among his fellows.⁷⁵ His negative assessment of the projection of modernist fantasy, openly abandoning tradition, seems to be in this situation at least initially understandable.

Alford, in turn – apparently – does not take any preliminary assumptions, but his openness is also a dogmatically assumed axiom and he evaluates the creativity of the architect as unequivocally positive. This allows the scholar to follow the intentions of the artist, to understand complex changes in his work and ultimately to produce a bold interpretation. However, there occurs a significant “affinity of souls” here, hiding values as strong as in Fuchs. In his set of beliefs Alford implicitly assumes that the freedom of the artist’s actions and beliefs does not affect the rights of other people and, therefore, is not only acceptable but also has positive social value. This gives rise to a suspicion that both authors did not just explain the work but used it for reflective preservation of their own prejudices.

Can this statement also be applied to the conciliatory interpretation of Richard Biedrzyński, carried out from the perspective of an art historian? It seems that it can! This expert on Kant had found all previous disputes and conflicts satisfying as they allowed him the discovery of dimensions that had so far been neglected by the mind. “[...] the antinomies force us against our will to look beyond the sensible and to seek in the supersensible the point of union for all our *a priori* faculties; because no other expedient is left to make our Reason harmonious with itself”.⁷⁶ Where there is no agreement, we may suspect the existence of a separate reality, functioning

wą sztuki – znalazła się w stanie zawieszenia między ziemią a niebem.

Zakończenie

W trzech kolejnych (po dwóch omówionych w poprzednim roczniku „Sacrum et Decorum”) wykładniach dzieła Le Corbusiera zawarte są niemal skrajne odmienności.

Obszerny komentarz Fuchsa odnosi obiekt do wartości, które autor chciałby uznać za trwałe i nienaruszalne. Dostrzec można w autorze z Paderborn religijnego działacza, który wierzy w siłę utrwalałych norm i wzorców, przeciwstawia się trendom współczesności, ale też czuje osamotnienie wśród swoich towarzyszy⁷⁵. Jego negatywna ocena projekcji modernistycznej fantazji, otwarcie porzucającej tradycję, wydaje się w tej sytuacji – przynajmniej początkowo – zrozumiała.

Alford natomiast – pozornie – nie przyjmuje żadnych wstępnych założeń, jednak jego otwartość także jest dogmatycznie założonym aksjomatem, a kreatywność architekta ocenia jednoznacznie pozytywnie. Pozwala to badaczowi na śledzenie intencji artysty, zrozumienie złożonych przemian w jego twórczości i ostatecznie – wysnuć śmiałej interpretacji. Zachodzi tu jednak znamienne „powinowactwo dusz” ukrywające równie zdecydowany jak u Fuchsa system wartości. W zespole przekonań Alforda zawarte jest niejawnie założenie, że swoboda poczynań i wierzeń artysty nie narusza praw innych osób i dlatego jest nie tylko dopuszczalna, ale ma także pozytywną wartość społeczną. Budzi się tu zatem podejrzenie, że obaj autorzy nie tyle objaśniali dzieło, ile wykorzystywali je do refleksyjnego utrwalania własnych przesądów.

Czy stwierdzenie to można także odnieść do pojedynczej w tonie interpretacji Richarda Biedrzyńskiego przeprowadzonej z punktu widzenia historyka sztuki?

⁷⁵ Cf. Nietzsche 1985 (ft. 55).

⁷⁶ I. Kant, *Critique of judgement*, the English version after: oll.libertyfund.org [accessed: 21 October 2012].

⁷⁵ Por. Nietzsche 2003, jak przyp. 55, s. 72.

Wydaje się, że tak! Temu znawcy Kanta wszelkie dotychczasowe spory i sprzeczności sprawiały satysfakcję, bo umożliwiały odkrycie wymiarów, które dotąd były przez umysł niedostrzeżone. „Antynomie wbrew woli zmuszają do wyrznięcia poza to, co zmysłowe, i do szukania w tym, co nadzmysłowe, punktu zespolenia wszystkich naszych władz [orzekających] *a priori*: żadne bowiem inne nie pozostaje wyjście, by doprowadzić rozum do zgody z samym sobą”⁷⁶. Tam, gdzie nie ma zgody, można podejrzewać istnienie odrębnej rzeczywistości funkcjonującej według własnych praw. W obszarze sztuki decydujące znaczenie ma gra wyobraźni i umysłu niezależna od innych dziedzin. I chociaż Kant kładł nacisk na brak nakierowania piękna na zewnętrzny cel – z czym zresztą polemizowali liczni jego komentatorzy od Herdera do Gadamera – to nic nie stoi na przeszkodzie, by uzyskane w dziele piękno zaprząć w służbę praktyki (moralności). Z lekka udratyzowana opowieść Biedrzyńskiego kończy się pojednaniem sztuki i potrzeb religii. Jest to jednak opowieść, która przede wszystkim dowodzi użyteczności systemu Kantowskiego. Opowieść, w której potwierdzone zostają stojące u jej początku poglądy autora.

Le Corbusier najśmielej i najbardziej bezpośrednio wypowiadał się w swoim imieniu. Anton Henze mówił już jako *porte parole* architekta. John Alford próbował opisać dzieło z oczyszczonymi zmysłami i umysłem, jednak nie był w stanie wykroczyć poza język i jego reguły. Dopiero porównania z innymi dziełami i literackie metafory umożliwiły mu stworzenie interesującej interpretacji. Alois Fuchs dostrzegał w kaplicy przede wszystkim przejawy herezji, przed którymi pragnął ustrzec świat swoich wartości religijnych. Jego interpretacja kaplicy na wzgórzu rozwinęła się przez to w stronę urzędowego sprawozdania dotyczącego zasad sztuki kościelnej. Richard Biedrzyński pragnął uniknąć uwikłania się w nierozwiązywalne kwestie, ale wysnuł jedynie opowieść ukazującą sprawność systemu, który sytuował wartości estetyczne obok poznawczych i moralnych. Problem polegał na tym, że ten sam system wytworzył nierozwiązywalne napięcia i przyniósł brak zgody na pełne oddzielenie sztuki od poznania i zagadnień etycznych. Narracja autora minęła się jednak z ewentualną próbą naruszenia spójności doktryny i zamieniła w proste zabiegi na rzecz uwiarygodnienia wcześniej przyjętych założeń.

Sytuację, w jakiej znajduje się współczesny badacz kaplicy w Ronchamp, znamionuje rosnące zainteresowanie zależnościami wszystkich dotychczasowych interpretacji od nieujawnionych uprzedzeń, uwikłań w język i metafizykę. W pracy nad zrozumieniem obiektu coraz większą rolę odgrywa poznawanie ukrytych zasad rządzących sposobem

according to its own laws. In the field of art, the play of imagination and mind, independent of the other domains, is of decisive importance. And although Kant emphasized the lack of directing beauty to an external goal – which many of his commentators, from Herder to Gadamer, argued with – there is no obstacle against beauty achieved in a work of art being put into practice (morality). The slightly dramatized text by Biedrzyński ends with the reconciliation of art and religious needs. However, this is a story that above all proves the usefulness of the Kantian system: a story which confirms the initial views of the author.

Le Corbusier was the one who spoke for himself most boldly and directly. Anton Henze spoke just as a *porte-parole* of the architect. John Alford attempted to describe the work with purified senses and mind but was not able to go beyond language and its rules. It was only the comparison with other works and literary metaphors that enabled him to create an interesting interpretation. Alois Fuchs saw in the chapel, above all, some forms of heresy, against which he wanted to protect the world of his religious values. For that reason his interpretation of the chapel on the hill developed in the direction of an official report on the rules of church art. In turn Richard Biedrzyński wanted to avoid entanglement in the unsolvable issues but only created a story showing the efficiency of the system which situated aesthetic values alongside cognitive and moral ones. The problem was that the same system had created tensions and brought an insoluble lack of consent to the full separation of art from cognition and ethical issues. The author's narrative, however, did not develop into a possible attempt to breach the coherence of the doctrine and turned into simple procedures for validating the earlier assumptions.

The situation of a modern researcher of the chapel at Ronchamp is marked by a growing interest in the dependence of all previous interpretations on undisclosed bias, entanglements in language and metaphysics. In the work on the understanding of the building an increasing role is played by exploration of the hidden rules that govern the way it is described while it is itself dispersed into a moving horizon of endless possibilities of description. However, is emphasizing the unknowability not just another illusion and the appropriation of the heritage of Nietzsche, according to whom there are no facts, only interpretations?⁷⁷

Translated by Agnieszka Gicala

⁷⁷ „Nein, gerade Tatsachen gibt es nicht, nur Interpretationen” – F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, 1885–1887, Nachlaß VIII, 7 (60)*, in: idem, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, eds. G. Colli, M. Montinari, München–New York 1980, vol. 12, p. 315.

⁷⁶ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 283, fragment 239.

jego opisywania, podczas gdy ono samo rozprasza się w ruchomy horyzont nieskończonych możliwości opisu. Czy jednak akcentowanie niepoznawalności nie jest kolejnym złudzeniem i przyswojeniem sobie dziedzictwa Nietzschego, w myśl którego nie ma faktów, a tylko interpretacje?⁷⁷

⁷⁷ „Nein, gerade Tatsachen gibt es nicht, nur Interpretationen” – F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, 1885–1887, Nachlaß VIII, 7 (60)*, w: idem, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, red. G. Colli, M. Montinari, München – New York 1980, t. 12, s. 315.

Odbudowa i rewaloryzacja architektury i wyposażenia klasztoru Karmelitów Bosych w Poznaniu w latach 1945–1990

Dzieje konwentu poznańskiego do II wojny światowej

Karmelici bosci przybyli do Poznania w 1618 roku. Po uzyskaniu zezwolenia władz miejskich i biskupa poznańskiego Andrzeja Opalińskiego założyli klasztor na Wzgórzu św. Wojciecha¹. W ogrodzie nabytym od Elżbiety Michanówny wzniesli początkowo drewniane zabudowania konwentu pod wezwaniem św. Józefa, poświęcone przez biskupa pomocniczego Gaspara Hapa 2 lipca 1618 roku², zaś w latach 1635–1687 na gruntach należących do dworu, zapisanego im przez Barbarę Orzelską, powstał murowany barokowy klasztor i kościół św. Józefa³ [il. 1]. Architektami i budowniczymi świątyni byli: Jerzy Catenaci oraz Krzysztof Bonadura Starszy i jego syn⁴. W głównym ołtarzu kościoła znajdował się łaskami słynący obraz św. Józefa, patrona świątyni. Po ukończeniu prac budowlanych i wyposażeniu wnętrza kościół został konsekrowany 13 lipca 1687 roku przez biskupa Hieronima Wierzbowskiego⁵. W oddanym do użytku klasztorze mieściło się także studium teologii dla kleryków.

Po utracie niepodległości przez Polskę, na mocy decyzji króla pruskiego Fryderyka Wilhelma wydanej 5 lipca 1801 roku, klasztor uległ kasacji⁶, a zabudowania konwentu przeznaczono na cele wojskowe. Mieściły się w nich administracja i biura garnizo-

Reconstruction and restoration of the architecture and furnishings of the Monastery of Discalced Carmelites in Poznań in the years 1945–1990

History of the Poznań Convent up until World War II

The discalced Carmelites arrived in Poznań in the year 1618. After obtaining permission from the city authorities and the bishop of Poznań Andrzej Opaliński, they founded the convent on the Hill of St Adalbert.¹ In a garden purchased from Elżbieta Michanówna, they initially erected a wooden structure of a convent dedicated to St Joseph, which was subsequently consecrated by suffragan bishop Gaspar Hap on 2 July 1618,² whereas in the years 1635–1687, within the grounds belonging to the manor which had been bequeathed to them by Barbara Orzelska, they built a stone Baroque monastery and church of St Joseph [Fig. 1].³ The temple was designed and built by: Jerzy Catenaci and Krzysztof Bonadura the Elder together with his son.⁴ In the main altar of the church one could find a painting of St Joseph, patron of the temple, renowned for its numerous graces. After the completion of the construction work and furnishing the church interior, the temple was consecrated on the 13 July 1687 by bishop Hieronim Wierzbowski.⁵ In the completed convent building one could also find a theological college for young clerics.

¹ Dokument wydano 17 V 1618 roku – Archiwum Prowincjalne Karmelitów Bosych w Czernej (dalej: APKB), sygn. AKP 1, *Historia conventualis*, s. 4–5.

² Ibidem, s. 5; B.J. Wanat, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*, Kraków 1979, s. 204.

³ *Historia conventualis*, jak przyp. 1, s. 61; Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, *Metryka Koronna 186, Regestrum secundum privilegiorum et inscriptionum Cancellariae Maioris S.R.M. annorum 1639–1641*, k. 138–139.

⁴ S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 33, 44.

⁵ *Historia conventualis*, jak przyp. 1, s. 172 c.

⁶ Wanat 1979, jak przyp. 2, s. 240.

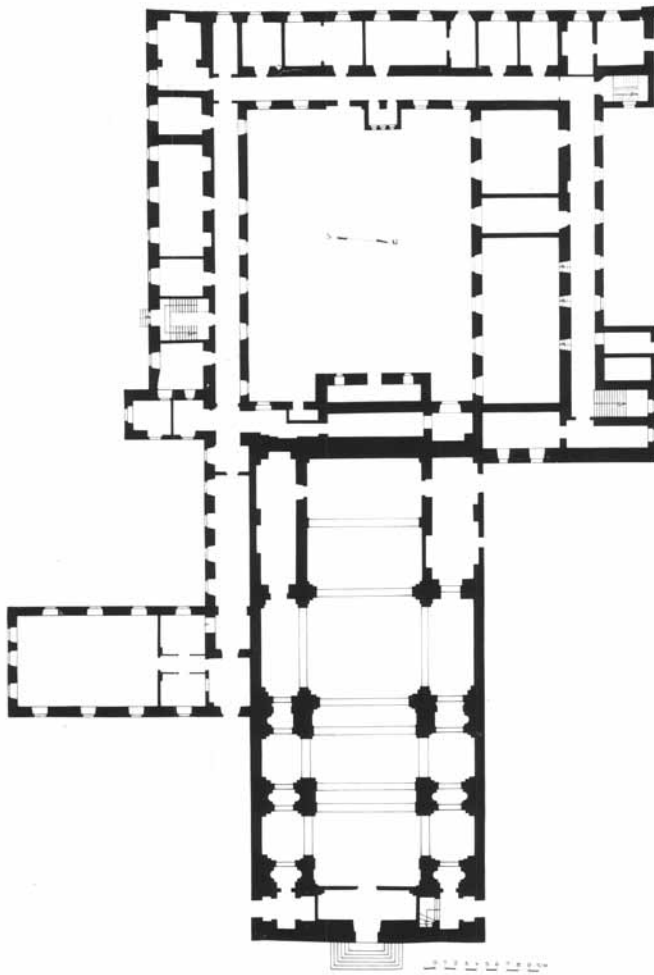
¹ The document was issued on 17 May 1618 – Province Archive of Discalced Carmelites in Czerna (hereinafter: APKB), inv. no. AKP 1, *Historia conventualis*, pp. 4–5.

² Ibidem, p. 5; B. J. Wanat, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*, Kraków 1979, p. 204.

³ *Historia conventualis* (fn. 1), s. 61; Main Old Documents Archive in Warsaw, *Metryka Koronna 186, Regestrum secundum privilegiorum et inscriptionum Cancellariae Maioris S.R.M. annorum 1639–1641*, pp. 138–139.

⁴ S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, pp. 33, 44.

⁵ *Historia conventualis* (fn. 1), p. 172 c.



1. Kościół i klasztor pw. św. Józefa w Poznaniu, rzut poziomy
 1. Church and convent of St Joseph in Poznań, building plan

After the loss of Poland's sovereignty, on the strength of a decision made by the Prussian king Fredrick Wilhelm, issued on 5 July 1801, the convent became dissolved⁶ and its buildings were taken over for military purposes. They housed the administration and offices of the Prussian garrison. Initially the former Carmelite temple served as a warehouse and since the year 1831 it was used as an evangelical garrison church [Fig. 2]. It was during this period that the interior of the church became altered. After the removal of the Baroque altars a classicist altar with the painting of St Joseph executed by a Berlin painter August Teodor Karelowski,⁷ was erected in its place.

After World War I, since the 24th July 1919, the temple of St Joseph has fulfilled the function of the garrison church of the Polish army which took over the convent buildings abandoned by the Prussians. During this time, the interior of the temple received new furnishings. After the signing of a concordat agreement between the

nu pruskiego. Dawna karmelitańska świątynia służyła początkowo za magazyn, a od 1831 roku była użytkowana jako ewangelicki kościół garnizonowy [il. 2]. W tym czasie doszło do przebudowy wnętrza. Po usunięciu barokowych ołtarzy w prezbiterium postawiono klasycystyczny ołtarz z obrazem św. Józefa namalowanym przez berlińskiego malarza Augusta Teodora Karelowskiego⁷.

Po I wojnie światowej świątynia św. Józefa była od 24 lipca 1919 roku garnizonowym kościołem wojska polskiego, które zajęło opuszczone przez Prusaków budynki klasztorne. W tym okresie wnętrze świątyni otrzymało nowe wyposażenie. W roku 1925, po zawarciu konkordatu między rządem polskim i Stolicą Apostolską, karmelici boszi rozpoczęli starania o rewindykację poznańskiego klasztoru odebranego im przez władze pruskie w roku 1801. Proces odzyskiwania własności trwał wiele lat ze względu na uwarunkowania polityczno-prawne zaistniałe po zakończeniu I wojny światowej. Na mocy traktatu wersalskiego rząd polski przejął majątek państw

⁶ Wanat 1979 (fn. 2), p. 240.

⁷ M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Poznańskim*, Warszawa 1920, p. 42.

⁷ M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Poznańskim*, Warszawa 1920, s. 42.



2. Widok kościoła i klasztoru pw. św. Józefa w Poznaniu, rysunek piórkiem lawowany, ok. poł. XIX w., ze zbiorów APKB w Czernej, sygn. AKP 24

2. View of the church and convent of St Joseph in Poznań, drawing washed with a paint brush, around the middle of the 19th century, APKB, inv. no. AKP 24

zaborczych pozostający w obrębie granic II Rzeczypospolitej. W związku z tym 27 czerwca 1921 roku hipotekę klasztoru św. Józefa przepisano na skarb państwa. W 1934 roku Zakon oo. Karmelitów Bosych wytoczył Prokuratorii Rzeczypospolitej Polskiej proces o sprostowanie hipoteki i przepisanie jej z powrotem na własność zgromadzenia. Do rozprawy merytorycznej nie doszło, gdyż Prokuratoria państwa dążyła do oddalenia sprawy i przekazania jej do rozpatrzenia Komisji Mieszanej⁸. W chwili wybuchu II wojny światowej proces utknął w Sądzie Najwyższym.

W okresie okupacji hitlerowskiej Niemcy zniszczyli lub wywieźli całe wyposażenie kościoła, zamieniając go na magazyn. W czasie walk o cytadelę poznańską w 1945 roku świątynia uległa poważnemu uszkodzeniu, a klasztor został w 50% zrujnowany i wypalony.

⁸ APKB, AKP 7, *akta rewindykacji klasztoru oo. Karmelitów Bosych w Poznaniu*, k. 143 i n.

Holy See and the Polish government in the year 1925, the discalced Carmelites initiated an action aimed at repossession of the Poznań convent which had been taken away from them by the Prussian authorities in 1801. Due to the political conditionings which accompanied the end of the First World War, the process of recovery of the Carmelite property took up many years. On the strength of the Treaty of Versailles the Polish government took over the property of the partitioning powers which remained on the territory of the Second Polish Republic. Consequently, on the 27 June 1921, the mortgage of the convent of St Joseph had been transferred to the state treasury. In 1934 the Order of the Discalced Carmelites sued the Attorney General of the Treasury of the Second Polish Republic requesting a correction of the mortgage entry and reinstating the property to the congregation. Yet the actual trial did not take place as the Attorney General of the

State strove to dismiss the case and transfer it to the Mixed Commission.⁸ At the time of the outbreak of World War II, the trial got stalled in the Supreme Court.

During the occupation the Germans destroyed and then shipped the entire furnishing of the church to Germany, turning the church itself into a warehouse. At the time of the battle for the Poznań citadel in 1945, the temple became seriously damaged and as much as 50% of the convent itself was ruined and razed to the ground.

Shortly after the liberation of the city, on 23 February 1945, on the order of father provincial Józef Prus, brother Cyril of Our Lady (Kowalewski) paid a visit to the ruined convent. In April, father provincial himself came to Poznań and obtained a conditional permission from bishop Walenty Dymek for the monks to take over the convent, provided the army agree to give it back.⁹ Through the agency of general dean of the Polish Army, Rev. Stanisław Warchałowski, the provincial turned to marshal Michał Rola Żymierski with the request to return the convent to the Order. After obtaining his permission, on 1 June 1945, Rev. Warchałowski wrote an official letter to the commander of the Military District in Poznań, lieutenant-colonel Adam Nieniewski, requesting him to return the ruins of the convent of St Joseph to its original owners.¹⁰ The ruined convent was ultimately returned to the Carmelites on 1 August 1945.¹¹ An acceptance protocol was drawn up on 8 August of the same year in the office of the District Council Housing and Building Board in Poznań.¹² Among the property which was returned to the Order at that time were: the church, the convent, the ruins of the buildings (in the garden) and the garden itself [Fig. 3]. The total surface area of the property recovered by the Order was 46 313 m². In this way, after 144 years the Carmelites recovered the Poznań convent which was in a state of ruin [Fig. 4]. The reconstruction and restoration of the monument required many intensive conservation efforts.

In June 1945 the Poznań convent consisted of four persons. Among them, there were: father Antoni of Infant Jesus (Foszczyński) who was the

Bezpośrednio po wyzwoleniu miasta, 23 lutego 1945 roku, z polecenia prowincjała o. Józefa Prusa przybył do zrujnowanego klasztoru brat Cyryl od Matki Bożej (Kowalewski). W kwietniu podążył do Poznania sam ojciec prowincjał i uzyskał od biskupa Walentego Dymka warunkowe zezwolenie na objęcie przez zakonników klasztoru, o ile wojsko zgodzi się na jego oddanie⁹. Za pośrednictwem gen. dziekana Wojska Polskiego ks. Stanisława Warchałowskiego prowincjał zwrócił się więc do marszałka Michała Roli-Żymierskiego z prośbą o oddanie klasztoru zakonowi. Po uzyskaniu jego zgody, 1 czerwca 1945 roku, ks. Warchałowski wystosował pismo do dowódcy Okręgu Wojskowego w Poznaniu ppłk Adama Nieniewskiego, zlecając mu oddanie ruin klasztoru św. Józefa pierwotnym właścicielom¹⁰. Zniszczony konwent został przekazany karmelitom 1 sierpnia 1945 roku¹¹. Protokół zdawczo-odbiorczy spisano 8 sierpnia tegoż roku w kancelarii Rejonowego Zarządu Kwaterunkowo-Budowlanego w Poznaniu¹². Zakonowi przekazano wówczas: kościół, klasztor, zniszczone zabudowania (w ogrodzie) oraz sam ogród [il. 3]. Ogólna powierzchnia nieruchomości odzyskanej przez zakon wynosiła 46 313 m². W ten sposób karmelici po 144 latach ponownie objęli w posiadanie poznański konwent, znajdujący się w stanie ruiny [il. 4]. Odbudowa i rewaloryzacja zabytku wymagała wielu lat intensywnych prac konserwatorskich.

W czerwcu 1945 roku poznański konwent liczył cztery osoby. W jego skład wchodził: o. Antoni od Dzieciątka Jezus (Foszczyński), który był przełożonym zgromadzenia, o. Albin od Jezusa Hostii (Dziuba), br. Serafin od św. Teresy od Dzieciątka Jezus (Chucherko), br. Cyryl od Matki Bożej (Kowalewski).

Odbudowa klasztoru w pierwszych dziesięcioleciach po II wojnie światowej

Natychmiast po odzyskaniu kościoła i klasztoru zakonnicy przystąpili do odbudowy. Na miejscu obecnego chóru zakonnego urządzona została prowizoryczna kaplica do nabożeństw. Do końca roku 1945 przeprowadzono kapitalny remont wiązań dachowych nad kościołem, co pochłonęło 34 m³ drewna oraz około 60 000 nowych dachówek. Naprawiono także wylomy w murach, uzupełniono zwalone gzymsy, obramienia i nadproża okienne. Do końca roku roboty zamknęły się kwotą 586 000 zł. Z Urzędu Konserwatora Zabyt-

⁸ APKB, AKP 7, *Acta rewindykacji klasztoru oo. Karmelitów Bosych w Poznaniu*, p. 143 i and subsequent.

⁹ Archive of the Carmelite Convent in Poznań (hereinafter: AKKBP), *Kronika klasztoru św. Józefa OO. Karmelitów Bosych w Poznaniu*, vol. I (since 1945), p. 121.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ APKB, AKP 24, *Prośba o. Józefa Prusa, prowincjała, do Dowództwa Okręgu Korpusu w Poznaniu o pozwolenie na przepisanie hipoteki klasztoru św. Józefa wraz z przyległym ogrodem na rzecz Zakonu Karmelitów Bosych*, p. 27.

¹² Ibidem, p. 28.

⁹ Archiwum Klasztoru Karmelitów Bosych w Poznaniu (dalej: AKKBP), *Kronika klasztoru św. Józefa OO. Karmelitów Bosych w Poznaniu*, t. I (od 1945 roku), s. 121.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ APKB, AKP 24, *Prośba o. Józefa Prusa, prowincjała, do Dowództwa Okręgu Korpusu w Poznaniu o pozwolenie na przepisanie hipoteki klasztoru św. Józefa wraz z przyległym ogrodem na rzecz Zakonu Karmelitów Bosych*, k. 27.

¹² Ibidem, k. 28.

ków klasztor otrzymał na remont 209 000 zł, z Biura Odbudowy Miasta przekazano: 200 worków wapna, 60 worków cementu, 45 m² szkła okiennego, 3 kubi-ki drewna, 8 000 dachówek i 50 000 zł na wypłaty robotnikom. W roku 1956 wprawiono 19 okien me-talowych, które według projektu architekta Stefana Sawickiego wykonał zakład ślusarski Józefa Tomaszow-skiego w Zabikowie za cenę 60 000 zł. Prace szklarskie zlecono zakładowi Józefa Mantyka w Poznaniu (ich koszt wyniósł 15 940 zł).

W latach 1946–1948 prace remontowo-budow-lane prowadzono głównie w budynku klasztornym. Prawie od fundamentów wyciągnięto mury w połu-dniowym skrzydle, a następnie w miejsce zniszczo-nych sklepień położono płyty żelbetowe, wykona-no również nowy dach. Przedsięwzięciem kierował z upoważnienia Miejskiego Konserwatora Zabytków architekt Stefan Sawicki. Instalacje elektryczne w ko-ściele i klasztorze kosztowały 400 000 zł¹³. Ostatnim etapem remontu były prace blacharsko-kanalizacyjne wykonane przez zakład Stanisława Pieczyńskiego za 112 110 zł.

W 1947 roku rozpoczęto przygotowania do re-konstrukcji pierwotnej fasady kościoła. Na ten cel Ministerstwo Kultury i Sztuki udzieliło subwencji w kwocie 300 000 zł. Po zbieciu tynku odkryto zamuro-wane nisze i pierwotne podziały architektoniczne. Do-konano nieznacznej modyfikacji barokowej koncepcji fasady, gdyż w miejsce rozebranej glorietyki wybudowa-no w zwieńczeniu tympanon. Plan rekonstrukcji fasa-dy opracował architekt Aleksander Holas¹⁴, zaś praca-mi murarskimi kierował Mikołaj Duszak z Zabikowa. Fasadę i tynkowanie kościoła ukończono w 1950 roku [il. 5].

W następnych trzech latach koncentrowano się na wystroju wnętrza i wyposażeniu południowego i zachodniego skrzydła konwentu. Ogrody klasztorne otoczono w roku 1948 murowanym parkanem zapro-jektowanym przez Stefana Sawickiego¹⁵.

O. Antoni Foszczyński, o. Paweł Gut, br. Cyryl Kowalewski, a także inni zakonnicy przebywający w poznańskim konwencie włożyli wiele pracy i troski w jego odbudowę. O. Antoni i o. Paweł jako przeło-żeni kierowali całokształtem prac, organizowali ekipy budowlane, załatwiali sprawy urzędowe, najmowa-li rzemieślników, zawierali umowy z wykonawca-mi, podejmowali starania o materiały budowlane, a zwłaszcza o potrzebne fundusze. Koszty odbudowy, poza dotacjami państwowymi, pokrywał zarząd pro-wincji oraz wierni. W tym celu zawiązał się (w paź-

¹³ Całość prac przy odbudowie klasztoru do 1953 roku kosztowała ok. 10 milionów zł (*Kronika klasztoru...*, jak przyp. 9, t. I, s. 173).

¹⁴ APKB, AKP 6, *Kartografia*.

¹⁵ APKB, AKP 10–20, *akta klasztoru oo. Karmelitów Bosych w Poznaniu*.

Superior of the Congregation, father Albin of the Host of Jesus (Dziuba), brother Serafin of St Te-resa of Infant Jesus (Chucherko), brother Cyril of Our Lady (Kowalewski).

Restoration of the convent in the first decades after World War II

As soon as they had recovered the church and the convent, the monks embarked on the task of restoration. In place of the present-day convent choir they erected a temporary, makeshift chapel to celebrate Mass in. By the end of 1945, a major renovation of the church roof construction had been completed; the renovation consumed 34 cubic meters of wood and 60 thousand new roof tiles. The monks also repaired holes in the walls, filled in the crumbling cornices and repaired win-dow frames and lintels. By the end of the year, the total costs of repair work amounted to the sum of 586 thousand zloties. For the restoration the con-vent obtained the sum of 209 thousand zloties from the Monument Restoration Office, whereas from the Office of City Restoration, the convent obtained: 200 bags of lime, 60 bags of cement, 45 m² of sheet glass, 3 cubic meters of wood, 8 thou-sand roof tiles and the sum of 50 thousand zlo-ties for worker wages. In the year 1956, 19 metal window frames were put in which had been exe-cuted according to the design project of architect Stefan Sawicki in the locksmithing workshop of Józef Tomaszewski in Zabików for the price of 60 thousand zloties. The glazing work was commis-sioned to the glazier workshop of Józef Mantyka in Poznań (the total cost amounted to 15 940 zloties).

In the years 1946–1948 the restoration and building work was conducted chiefly in the con-vent building. The walls in the southern wing of the convent had to be erected almost from the foundations and then in place of the destroyed ceilings, reinforced concrete slabs had been put in; a new roof had also been made. From the au-thorization of the Municipal Relics Conservator the entire renovation project was supervised by architect Stefan Sawicki. The electrical installa-tion in the church and convent cost 400 thousand zloties.¹³ Tin-smithing jobs and sewage installa-tions constituted the last stage of the restoration. It was carried out by the workshop of Stanisław Pieczyński for the sum of 112 110 zloties.

¹³ Up until the year 1953, the entire restoration work car-ried out in the convent cost around 10 million zlotys (*Kronika klasztoru...* (fn. 9), vol. I, p. 173).



3. Plan sytuacyjny nieruchomości klasztoru z 1945 roku, ze zbiorów APKB w Czernej, sygn. AKP 24

3. Situational plan of convent building of 1945, APKB, AKP 24

In 1947 preparations to the reconstruction of the original church façade had been initiated. The Ministry of Culture and Art granted a subsidy for this purpose in the amount of 300 thousand zloties. After taking off the plaster, the workers discovered underneath a number of walled up recesses and original architectural divisions. A slight modification of the Baroque conception of the façade had been carried out as in place of the disassembled gloriette, a tympanum was built in the coping. The plans of reconstruction were drafted by architect Aleksander Holas,¹⁴ whereas construction work itself was supervised by Mikołaj Duszak of Zabików. The façade and the plastering of the church had been completed in the year 1950 [Fig. 5].

In the course of the three subsequent years restoration efforts focused on interior decoration and the furnishing of the southern and western wings of the convent. In 1948, the convent gardens were surrounded with a brick fence, designed by Stefan Sawicki.¹⁵

Father Antoni Foszczyński, father Paweł Gut, brother Cyril Kowalewski as well as many other monks residing in the Poznań convent contributed a lot of their own work and care in its restoration. As superiors of the Order, Father Antoni and father Paweł supervised the entirety of the work; they organized construction teams, dealt with administrative issues, hired craftsmen, negotiated contracts with contractors, arranged building materials and especially the needed funds. Apart from state subsidies, the costs of the restoration were covered by the governing board of the province and the faithful. For this purpose (in October 1945) a Committee for the Restoration

dzienniku 1945 roku) Komitet Odbudowy Kościoła św. Józefa. Poza prowadzeniem zbiórki organizował imprezy kulturalne, z których dochód przeznaczano na odbudowę klasztoru¹⁶.

25 czerwca 1952 roku Definitorium Prowincjalne podniosło dom zakonny w Poznaniu do rangi przeoratu, przeznaczając go na Kolegium Filozoficzne prowincji, które już we wrześniu rozpoczęło działalność dydaktyczno-naukową. Stan budynku klasztornego, pomimo prowadzonych sukcesywnie prac, nie był w tym czasie najlepszy. Na jego elewacjach widoczne były zmurszałe tynki i ślady działań wojennych, a całe północne skrzydło (z wyjątkiem refektarza) czekało na odbudowę i straszło pustką zwalonych stropów i otworów okiennych zabitych deskami. Oddane do użytku skrzydła południowe i zachodnie stanowiły część mieszkalną klasztoru. Brakowało natomiast sal wykładowych, rekreacyjnych, magazynu bibliotecznego i czytelnicy oraz odpowiednich urządzeń sanitarnych, a zwłaszcza łazienek. Chór zakonny wymagał całkowitej przebudowy i modernizacji.

Po dokładnym zapoznaniu się ze stanem kolegium i z planami przebudowy Definitorium Prowincjalne 5 lipca 1962 roku podjęło decyzję budowy nowego chóru zakonnego, łazienek i urządzeń sanitarnych oraz przebudowy całego skrzydła północnego i pełnego zagospodarowania go na potrzeby Kolegium Filozoficznego. Kierownikiem budowy i nadzoru ze strony zarządu prowincji został mianowany o. Apoloniusz od Niepokalanego Poczęcia NMP (Hipolit Godyń), defnitor prowincjalny i dyrektor Wydawnictwa oo. Karmelitów Bosych w Krakowie¹⁷. Plany i dokumentację techniczną opracował architekt Franciszek Morawski. Prace rozpoczęto 7 lipca 1962 roku, a zakończono w czerwcu następnego roku uro-

¹⁴ APKB, AKP 6, *Kartografia*.

¹⁵ APKB, AKP 10–20, *Acta klasztoru OO. Karmelitów Bosych w Poznaniu*.

¹⁶ W tym celu wydano plakat z widokiem zniszczonego kościoła i odezwą do mieszkańców Poznania z prośbą o pomoc w odbudowie świątyni.

¹⁷ W każdym tygodniu na parę dni dojeżdżał z Krakowa do Poznania.



4. Kościół i klasztor pw. św. Józefa w Poznaniu, stan w 1945 roku, fotografia archiwalna ze zbiorów APKB w Czernej
 4. Church and convent of St. Joseph in Poznań, state as of 1945, archival photo from the APKB collection in Czerna

czystym poświęceniem nowego chóru zakonnego. W tym okresie przebudowano kilka cel na parterze i na pierwszym piętrze oraz urządzono salę rekreacyjną dla ojców i teatralną dla kleryków w północno-zachodnim narożu klasztoru. W północnym skrzydle nad refektarzem wybudowano duży magazyn biblioteczny z metalowymi regałami na książki. Korytarz na pierwszym piętrze przyozdobiono pilastrami z kapitelami tokańskimi, a sklepienia – gurtami. Od strony ogrodu urządzono salę wykładową. Na drugim piętrze po obu stronach skrzydła wybudowano pokoje mieszkalne i salę rekreacyjną z korytarzem pośrodku kondygnacji. W północno-wschodnim narożu zlokalizowano szeroką klatkę schodową łączącą wszystkie kondygnacje z przejściami do chóru zakonnego, zakrystii, refektarza i piwnic. Za ścianą prezbiterium kościoła wybudowano od fundamentów okazały nowy chór zakonny nakryty kolebkowym sklepieniem, a pod nim salę do ekspozycji lub zebrań brackich, arkadowy westybul przed zakrystią, mały magazyn i toalety. Naprzeciw chóru zakonnego, na elewacji zachodniej, wzniesiono pośrodku skrzydła trzykondygnacyjny ryzalit, zwieńczony tympanonem, z łazienkami i urządzeniami sanitarnymi na wszystkich kondygnacjach. Po jego obu stronach wybudowano arkadowe werandy z tarasami na poziomie pierwszego piętra. Wszystkie elewacje w prostokątnym podwórzu zostały otynkowane.

of the Church of St Joseph was set up. Apart from collecting the necessary funds, it organized cultural events and in this way raised money for the restoration of the convent.¹⁶

On 25 June 1952, the Provincial Definitory had elevated the convent house in Poznań to the rank of priory, designating it to act as a Philosophical College of the province; already in September of the same year, the convent began its didactic and research activity. In spite of the continuing restoration work, the condition of the convent building was not the best. On its elevations, there still remained crumbling plaster and traces of war activities, whereas the entire northern wing (with the exception of the refectory) awaited restoration and haunted visitors with the emptiness of fallen in ceilings and missing boarded up windows. The restored southern and western wings constituted the convent's living quarters. Whereas what was missing were: lecture rooms, recreational areas, a library storage room and a reading room as well as suitable sanitation including, above all, bathrooms. The convent choir called for a total reconstruction and modernization.

¹⁶ For this end a poster with the view of the destroyed church and an appeal addressed to the inhabitants of the city of Poznań, requesting their assistance in the restoration of the church of St Joseph had been released.

After getting acquainted with the actual condition of the college as well as with the plans of its reconstruction, on 5 July 1962 the Provincial Definitory resolved to construct a new convent choir, bathrooms and sanitation devices and to reconstruct the entire northern wing with the aim of adapting it to the needs of the Philosophical College. Father Apoloniusz of the Immaculate Conception of Virgin Mary (Hipolit Godyń), provincial defnitor and director of the Publishing House of the Discalced Carmelites in Cracow,¹⁷ was nominated by the board of the province to supervise the entire construction process. The plans and technical documentation were drafted by architect Franciszek Morawski. The construction work began on 7 July 1962 and ended in June of the following year with a ceremonial consecration of the new convent choir. During this time, a few cells on the ground and first floors were renovated and a recreation hall for the monks as well as theatre room for the clerics were constructed in the north-western wing of the convent. A big library storage room with metal book shelves had been built in the northern wing, above the refectory. The corridor on the first floor was decorated with pillars crowned with Tuscan capitals, whereas the ceilings were adorned with vaults. A lecture room was built on the side going out onto the garden. Living quarters and a recreational room with a corridor in the middle had been built on the second floor. A wide staircase joining all floors with passages to the convent choir, sacristy, refectory and the basement, had been constructed in the north-eastern corner. Behind the wall of the church presbytery, a grand new convent choir, covered with a barrel vault were constructed and underneath it: an exhibition or monastic gathering room, an arcade vestibule before the sacristy, a small storage room and toilets were built. Opposite the convent choir, on the western elevation, a three-tier projection, crowned with a tympanum with bathrooms and sanitation amenities on all levels was constructed. On both sides of the projection, arcaded verandas with terraces on the level of the first floor were built. All elevations in the rectangular courtyard were plastered. The windows were adorned with stylized frames and windowsills supported on consoles. The bay window on the first floor, covering the staircase leading up to the convent choir, supported by trusses from reinforced concrete and crowned with an arcade, adds a special charm to the entire complex. A cross with a torso and in the corner

¹⁷ Every week he commuted from Cracow to Poznań where he stayed for a few days.

Otworki okienne ozdobiono stylowymi obramieniami i parapetami na konsolkach. Szczególnego uroku dodaje zespołowi wykusz na pierwszym piętrze mieszczący klatkę schodową do chóru zakonnego, osadzony na żelbetowych wspornikach zwieńczonych arkadowo. Na ścianie wykusza zawieszono krzyż z korpusem, a w narożu kutą latarnię. Fundamenty elewacji wewnętrznych zostały osuszone przez wykonanie nowej kanalizacji ze studzienkami. W 1975 roku pośrodku kwadratowego dziedzińca klasztornego postawiono postument z rzeźbą św. Józefa (marzec 1975) [il. 6]. Rzeźbę wykonała artystka Zofia Trzcńska-Kamińska z Warszawy (1890–1977)¹⁸.

Umiejętne wkomponowanie nowych struktur i rozwiązań architektonicznych w barokowe założenie klasztoru stworzyło dzieło piękne i trwałe oraz podniosło walory artystyczne zabytku, w czym nie małą zasługę miał kierownik budowy o. Apoloniusz Godyń.

Uwieńczeniem renowacji i konserwacji zabytkowego zespołu klasztornego było otynkowanie zewnętrznych elewacji budynku w roku 1974 staraniem o. przeora Dionizego Ludowicha, a z polecenia Urzędu Miasta Poznania i Urzędu Konserwatora Zabytków Sztuki¹⁹. 19 stycznia 1983 roku przeniesiono doczesne szczątki śp. o. Antoniego Foszczyńskiego z krypty pod kościołem na cmentarz miejski na Sołczu²⁰.

Opis chóru zakonnego

Oratorium usytuowane na pierwszym piętrze za centralną elewacją prezbiterium kościoła ma wymiary 6 × 17,33 m. Sklepienia kolebkowe na stalowej konstrukcji zostały wykonane systemem Rabitza i przyozdobione sztukaterią w kształcie figur geometrycznych. W ścianie prezbiterialnej znajdują się dwie nisze konchowe z rozetą pośrodku. Elementy dekoracyjne architektury sklepienia i nisz są złoczone. Wnętrze oświetlono pięcioma dużymi oknami od strony zachodniej z witrażowym złocistym szkłem w oprawie ołowianej. Podłoga jest parkietowa. W części prezbiterialnej położonej o trzy stopnie wyżej niż parkiet podłogi usytuowano ołtarz (drewniany stół), wielki krzyż z rzeźbionym korpusem na centralnej ścianie i pancerne tabernakulum z *Sanc-tissimum* z boku ołtarza. Pod ścianami umieszczono dębowe stalle dla zakonników. Na ścianie prebiter-

¹⁸ W tym też czasie przeprowadzono instalację centralnego ogrzewania w skrzydle zachodnim i północnym, kotłownia znajdowała się pod prezbiterium kościoła. W skrzydle południowym dopiero w 1969 roku wykonano centralne ogrzewanie wraz z umywalkami i bieżącą wodą w celach mieszkalnych (*Kronika klasztoru...*, jak przyp. 9, t. I, s. 320).

¹⁹ AKKBP, *Liber memorabilium Conventus Ordinis Carmelitarum Discalceatorum Posnaniae*, t. II: *ab Anno Domini 1964*, s. 274.

²⁰ *Ibidem*, s. 582.



5. Kościół pw. św. Józefa w Poznaniu – widok fasady po odnowieniu, stan w 2008 r., fot. K. Pawłowski OCD

5. Church of St Joseph in Poznań – view of the façade after renovation, 2008, photo by K. Pawłowski OCD

rium zawieszono siedemnastowieczny obraz Matki Boskiej Szkaplerznej w typie *Salus Populi Romani* z bazyliki Santa Maria Maggiore (wymiary 87 × 120 cm) oprawiony w złożoną ramę. Obraz ten pochodzi z dawnego klasztoru Karmelitów Bosych w Przemyślu.

Zakrystia oratorium mieści się nad kaplicą Matki Boskiej Ostrobramskiej, a jej dwa okna otwierają się do prezbiterium kościoła. Przed chórem znajduje się sklepiony krzyżowo hol wejściowy, z którego dwie klatki schodowe prowadzą do kaplicy studentackiej (nad zakrystią), do studentatu (drugie piętro), na korytarz ojców (pierwsze piętro) i do samej zakrystii.

Remonty w klasztorze i nowe wyposażenie wnętrza kościoła (lata 1984–1990)

Powodem zmiany wystroju świątyni była konieczność zwrotu po trzydziestu latach użytkowania głównego ołtarza ojcom franciszkanom do odzyskanego przez nich kościoła w Woźnikach. 7 lutego 1983 roku

a wrought-iron lantern were placed on the wall of the bay window. The foundations of the inner elevations had been drained through putting in a new sewage system with gullies. In 1975 a plinth with the sculpture of St Joseph had been erected in the center of the square convent courtyard (in March) [Fig. 6]. The sculpture was executed by Zofia Trzcińska-Kamińska, a woman artist from Warsaw (1890–1977).¹⁸

A skillful integration of new structures and architectural solutions into the Baroque tissue of the convent, produced an end product which was both beautiful and lasting and it raised the artistic value of the monument; a considerable merit for this goes to the construction supervisor, father Apoloniusz Godyń.

The crowning element of the renovation and conservation process of the historical convent complex was the plastering of the external elevations of the building, which was completed in 1974, thanks to the efforts of the convent's prior, father Dionizy Ludowich, and recommended by the Poznań City Council and the Office of the Relics Conservator.¹⁹ On 19 January 1983, the remains of the later father Antoni Foszczyński were transferred from the crypt underneath the church to the municipal cemetery in Sołacz.²⁰

Description of the convent choir

The oratory which is situated on the first floor, behind the central elevation of the church presbytery measures 6 × 17.33 m. The barrel vaulting supported by a steel construction was executed by means of the Rabitz system and was decorated with stucco in the shape of geometrical figures. In the presbytery wall, one finds two shell-shaped recesses with a rosette in the center. The decorative elements of the architecture of the vault and the recesses are gilded. The interior is illuminated by means of five big windows on the western side, with a stained glass glazing framed in lead. The floor is made of parquet. In the presbytery section which is situated three steps higher than the parquet floor, one finds: an altar (wooden table), a huge crucifix with a carved torso on the central

¹⁸ It was also at that time that a central heating system was installed in the western and northern wings; the boiler-room was situated underneath the church presbytery. In the southern wing, central heating was installed only in 1969, together with wash basins and running water in the monastic cells (*Kronika klasztoru...* (fn. 9), vol. I, p. 320).

¹⁹ AKKBP, *Liber memorabilium Conventus Ordinis Carmelitarum Discalceatorum Posnaniae, t. II, ab Anno Domini 1964*, p. 274.

²⁰ *Ibidem*, p. 582.

wall and a solid, armored tabernacle from *Sanctissimum* on the side of the altar. Next to the walls one finds oak stalls for the monks. On the wall of the presbytery a 17th-century painting of Our Lady of the Scapular of the *Salus Populi Romani* type from the Santa Maria Maggiore basilica (dimensions 87 × 120 cm), in a gilded frame. The above painting comes from the former convent of discalced Carmelites in Przemyśl.

The sacristy of the oratory is situated under the chapel of Our Lady of Ostra Brama and its two windows go out onto the church presbytery. In front of the choir one finds an entrance hall with a cross vault, from where two staircases lead to the students' chapel (above the sacristy), to the students' quarters (on the second floor), to the corridor of the fathers (first floor) and to the sacristy itself.

Renovations in the convent and the new furnishings of the interior of the church of St Joseph (1984–1990)

The reason of the change of the interior decoration of the church was the necessity of returning the church's main altar (after thirty years of use) to the Franciscan fathers who had recovered their church in Woźniki. On 7 February 1983, the Franciscans came with their workers to the convent in Poznań in order to disassemble the altar of St Joseph's church and transport it to their newly recovered temple [Fig. 7].²¹ The straight wall of the presbytery next to which the altar used to stand, was covered temporarily with simple canvas, on which a painting of Our Lady of Częstochowa had been hung against the background of the national flag and the Marian emblems. In the center of the presbytery a wooden post-Vatican Council II altar was placed to celebrate Mass. The Holy Sacrament was temporarily placed in the chapel of Our Lady of Ostra Brama.²² The convent Chapter was forced to make a decision concerning the construction of a new altar for the presbytery. For this end, the convent prior, father Anastazy of St Elijah (Gęgotek) consulted architects and visual artists. Ultimately at least two projects were submitted to the convent Chapter. Due to the fact that the three-year term of office of the current superior was coming to an end, it was decided that the realization of the



6. *Św. Józef*, statua na wewnętrznym dziedzińcu klasztoru Karmelitów w Poznaniu, fot. J. Górka i B. Kocik OCD

6. *St Joseph*, statue in the inner courtyard of the Carmelite convent in Poznań, photo by J. Górka and B. Kocik OCD

przybyli oni wraz z pracownikami w celu dokonania rozbiórki i przewiezienia ołtarza św. Józefa do swojej świątyni²¹ [il. 7]. Prostą ścianę prezbiterium, przy której znajdował się ołtarz, przykryto na okres przejściowy żaglowym płótnem, na którym powieszono obraz Matki Bożej Częstochowskiej na tle flagi narodowej i emblematów maryjnych. Pośrodku prezbiterium ustawiono drewniany ołtarz soborowy do odprawiania nabożeństw. Najświętszy Sakrament umieszczono tymczasowo w kaplicy Matki Bożej Ostrobramskiej²². Kapituła klasztoru zmuszona została do podjęcia decyzji budowy nowego ołtarza do prezbiterium. W tym celu przeor klasztoru o. Anastazy od św. Eliasza (Gęgotek) podejmował konsultacje z architektami i plastykami. Ostatecznie kapitule przedstawiono przynajmniej dwa projekty. Z powodu kończącej się trzyletniej kadencji dotychczasowego przełożonego postanowiono poczekać z realizacją ołtarza do wyboru nowego przeora. Kapituła Prowincjalna obradująca od 5 do 12 czerwca 1984 roku w Krakowie, mając na uwadze prace renowacyjne i budowlane w Poznaniu, wybrała na przeora wielkopolskiego klasztoru o. Mariusza od Matki Bożej Wniebowziętej (Józefa Jaszczyszyna), doktora socjologii, który pozostając przez dwie kadencje na analogicznym stanowisku w Krakowie (1978–1984), zdobył potrzebne doświadczenie podczas renowacji tamtejszego kościoła i konwentu oraz podejmując zabiegi w celu wznowienia kultu św. Józefa – patrona miasta Krakowa²³.

²¹ The work continued for five days. As a remuneration for the conservation, gilding and a new, armored tabernacle of the altar, the Franciscans donated 350 thousand zloties to the convent (ibidem, p. 589–590).

²² Ibidem, p. 589.

²¹ Prace trwały pięć dni. Jako wynagrodzenie za konserwację, złocenia i nowe, pancerne tabernakulum ołtarza franciszkanie złożyli 350 000 zł (ibidem, s. 589–590).

²² Ibidem, s. 589.

²³ Archiwum Karmelitów Bosych w Krakowie, *Acta capituli conventus cracoviensis ab anno 1936 ad annum 1997*, t. II, zob. akt pod datą 16 IX 1979 (brak paginacji).

Po objęciu urzędu w Poznaniu o. Mariusz zapoznał się ze stanem klasztoru i jego zamierzeniami budowlano-remontowymi. Doszedł przy tym do przekonania, że z uwagi na prawdopodobnie długotrwałe prace należałoby najpierw zdobyć potrzebne fundusze, przygotować plany budowy, uzyskać zgodę konserwatora zabytków na rewaloryzację kościoła i zakupić potrzebne materiały budowlane. Zlecił też architektowi inż. Józefowi Dutkiewiczowi z Krakowa wykonanie stosownego planu obejmującego budowę nowego ołtarza głównego dostosowanego do architektury barokowej świątyni. W tym czasie karmelici przeprowadzili również we własnym zakresie porządkowanie klasztoru i jego otoczenia.

Pierwszy etap prac obejmował nową bramę przed furką do ogrodu i główne drzwi dębowe do kościoła²⁴. Wyremontowano klatkę schodową i korytarz prowadzący z salki misyjnej do refektarza. Wystawę misyjną, znajdującą się w przedłużeniu prezbiterium, przekazano do muzeum misyjnego w Czernej, a na tym miejscu urządzono najpierw salkę dla Trzeciego Zakonu Karmelitańskiego, a następnie zakrystię²⁵.

Bracia studenci filozofii przeprowadzili akcję uporządkowania ogrodu od strony południowej klasztoru²⁶. Wielką pomocą był o. Józef Kołodziejczyk – ekonom konwentu, który podejmował starania o materiały budowlane i zajmował się ich transportem²⁷.

Do poważniejszych prac w tym okresie należał rozpoczęty w październiku 1984 roku kapitalny remont refektarza usytuowanego na parterze północnego skrzydła klasztoru²⁸. Założono w nim nowe instalacje elektryczne i nagłośnieniowe, a po wymalowaniu wnętrza umieszczono na sklepieniu trzy wieloramienne świeczniki mosiężne, wykonane w Krakowie. Stolarze wykonali nowe okna oraz drzwi wejściowe na korytarz i przejściowe do kuchni z futrynami, przerobili dotychczasowe stoły i ławy, do których domontowano drewniane zaplecki. Na ścianach powieszono kilka obrazów z XVIII wieku. Refektarz odzyskał swoje piękno, proporcje i dostojność²⁹.

²⁴ Przy furcie urządzono gabinet lekarski dla stomatologa. Pomalowano klatkę schodową do chóru zakonnego i korytarze – *Liber memorabilium*, jak przyp. 19, s. 612.

²⁵ Dla br. Wawrzyńca Mikołaja Radkiewicza urządzono nową stolarnię, a dotychczasową, znajdującą się w kompleksie zabudowań gospodarczych (w podwórzu), przeznaczono dla najętych stolarzy pracujących dla klasztoru – *ibidem*, s. 615.

²⁶ Założyli nowe kwietniki, wykonali nowe alejki. W części parkowej położono ławy do siedzenia. W następnej kolejności wykonali alejkę od furty klasztornej do ul. Działowej z nowymi płytkami z betonu – *ibidem*, s. 627.

²⁷ *Ibidem*, s. 662.

²⁸ Na czas remontu refektarz urządzono w sali misyjnej za prezbiterium (obecna zakrystia). Po zdjęciu płyt pilśniowych i podłogi okazało się, że na głębokości 1 m znajduje się warstwa gruzu na piwnicznym sklepieniu. Podjęto decyzję usunięcia go i pogłębienia refektarza. W trakcie usuwania gruzu napotkano na stare urządzenia betonowe z okresu użytkowania budynku przez wojsko. Po oczyszczeniu sklepienia piwnicznego położono żelazne legary i betonową wylewkę, na której osadzono posadzkę z jasnej „morawicy” – *ibidem*, s. 635–643.

²⁹ W piwnicy pod refektarzem urządzono nastrojową, sklepioną

altar should be postponed until a new prior is elected. Taking into consideration the ongoing renovation and construction work in the Poznań convent, the Provincial Chapter which remained in session from 5 to 12 June 1984 in Cracow, elected as prior of the Wielkopolska convent father Mariusz of Our Lady of the Assumption (Józef Jaszczyszyn), doctor of sociology who having held an analogous position for two successive terms of office in Cracow (1978–1984), acquired the necessary experience during the renovation of the local church and convent and who moreover undertook efforts to resume the cult of St Joseph – the patron saint of the city of Cracow.²³

After taking office in Poznań, father Mariusz became acquainted with the actual condition of the convent as well as with the construction and renovation plans. Having done so, he came to the conclusion that due to the likelihood of a rather long-term construction project, one should first acquire the necessary funds, prepare construction plans, obtain the permission of the relics conservator for the restoration of the church and finally purchase the needed building materials. He also commissioned architect engineer Józef Dutkiewicz from Cracow to prepare a suitable plan comprising the construction of a new main altar which would be well-suited to the Baroque architecture of the temple. During that time, the Carmelites engaged in the general cleaning and tidying-up of the convent and its surroundings.

The first phase of this operation comprised putting in a new door before the gate leading to the garden as well as the main oak door to the church.²⁴ The staircase and the corridor leading from the mission room to the refectory were renovated. The mission exhibition situated in the extension of the presbytery was transferred to the missionary museum in Czerna, and subsequently a room for the Third Carmelite Order and then a sacristy were located in this section.²⁵

The philosophy students organized an action aimed at tidying up the garden on the southern side of the convent.²⁶ Father Józef Kołodziejczyk

²³ Archive of the Discalced Carmelites in Cracow, *Acta capituli conventus cracoviensis ab anno 1936 ad annum 1997*, vol. II, see the act under the date of 16 September 1979 (unpaged).

²⁴ A dentist's surgery was located next to the main door. The staircase leading up to the convent choir as well as the corridors were painted – *Liber memorabilium* (fn. 19), p. 612.

²⁵ A new carpentry room was set up for brother Wawrzyniec Mikołaj Radkiewicz, whereas the existing one, located in the outbuildings (in the courtyard), was handed over to hired carpenters working for the convent – *ibidem*, p. 615.

²⁶ They set up new flowerbeds and laid out new pathways. In the park section – benches for sitting on were placed. Subsequently, they laid out and executed an alleyway leading from the

– the chief bursar of the convent – proved to be extremely helpful here by undertaking efforts to arrange building materials and transport them to the convent.²⁷

One of the more serious tasks which was undertaken in this period, was the general renovation of the refectory, situated on the ground floor of the northern wing of the convent.²⁸ New electrical and sound system installations were put in and after the entire interior had been painted, three brass multi-arm chandeliers executed in Cracow were hung up on the ceiling. The carpenters made new windows and a new entrance door and frame leading out to the corridor as well as an inner door leading to the kitchen; they also revamped the existing tables and benches, to which they added wooden back supports. A few 18th-century paintings were hung on the walls. The refectory had recovered its former beauty, proportions and dignity.²⁹

In the extension of the presbytery, behind the main altar, an impressive sacristy with new cabinets for silverware, paraments and ecclesiastical vestments, missals and religious textbooks, was arranged. Whereas the old sacristy was transformed into the chapel of the Lord Jesus Crucified. It was then that the sculptor Janusz Bajka renovated the historic 18th-century torso of Christ [Fig. 8].

Thanks to the efforts of father Mariusz, a renovation and conservation of 34 paintings dating back to the 17th and 18th century, hung up in the convent ambulatory, was carried out; the above paintings had at one time been imported here by father Leonard Kowalówka OCD from the convent of Discalced Carmelite Nuns in Wesoła-Cracow. In turn the paintings had been transferred here from the Discalced Carmelite convents which were liquidated in Krakow in the 18th century, namely: the convent of the Immac-

convent gate to Działowa Street. The alleyway was paved with new concrete tiles – *ibidem*, p. 627.

²⁷ *Ibidem*, p. 662.

²⁸ For the duration of the renovation work the refectory was transferred to the missionary room (the present-day sacristy). After lifting the fiber-boards and the flooring, it turned out that at the depth of 1 m, there was a layer of rubble lying on the basement vault. A decision was made to remove the rubble and deepen the refectory. During the operation of the removal of the rubble, old concrete elements were discovered which probably constituted the furnishing of the building at the time when it had been used by the army. After cleaning up the basement vault, iron joists and a concrete screed were laid down and subsequently a floor made of light “Morawica” marble was laid – *ibidem*, p. 635–643.

²⁹ In the basement underneath the refectory an atmospheric, vaulted room was arranged. The rubble from the room was removed and a dark-brown ceramic tile floor had been laid – *ibidem*, p. 705.



7. *Ołtarz główny kościoła pw. św. Józefa w Poznaniu* pochodzący z kościoła poreformackiego w Woźnikach, fotografia archiwalna ze zbiorów APKB w Czernej

7. *Main altar of the church of St Joseph in Poznań*, originally from the post-Reformation church in Woźniki, archival photo from the APKB collection in Czerna

W przedłużeniu prezbiterium za głównym ołtarzem urządzono okazałą zakrystię z nowymi szafami na argenterię, paramenty i szaty liturgiczne, mszały oraz podręczniki kultowe. Natomiast starą zakrystię zamie-

sałę. Usunięto z niej gruz i położono brunatną posadzkę ceramiczną – *ibidem*, s. 705.



8. Kościół i klasztor pw. św. Józefa w Poznaniu – kaplica Chrystusa Ukrzyżowanego, fot. K. Pawłowski OCD

8. Church and convent of St Joseph in Poznań – chapel of Christ Crucified, photo by K. Pawłowski OCD

niono na kaplicę Pana Jezusa Ukrzyżowanego. Rzeźbiarz Janusz Bajka odnowił wówczas zabytkowy korpus Chrystusa z XVIII wieku [il. 8].

Staraniem o. Mariusza przeprowadzono renowację i konserwację 34 obrazów z XVII i XVIII wieku na kruczyżankach klasztornych, sprowadzonych przed laty przez o. Leonarda Kowalówkę OCD z klasztoru ss. Karmelitanek Bosych na Wesołej w Krakowie. Obrazy trafiły tam z kolei ze skasowanych w wieku XVIII klasztorów karmelitów bosych w tymże mieście: Niepokalanego Poczęcia NMP (obecnie szpital św. Łazarza) oraz Świętych Michała Archanioła i Józefa (obecnie Muzeum Archeologiczne). Prace renowacyjne i konserwatorskie przeprowadziła w Krakowie konserwator mgr Cecylia Wójtowicz³⁰.

Po ukończeniu prac w klasztorze podjęto akcję odgruzowania sklepień kościoła³¹. W tym samym czasie

³⁰ Wykaz i opis zabytkowych obrazów: Wanat 1979, jak przyp. 2, s. 248–251.

³¹ Okazało się, że ciężar gruzu doprowadził do spękań sklepień. Dla przeprowadzenia tej akcji od strony ogrodu wybudowano ruszto-

ulate Conception of Virgin Mary (at present the hospital of St Lazarus) and the convent of Saints Michael the Archangel and Joseph (at present the Archeological Museum). The renovation and conservation tasks were carried out by conservator Cecylia Wójtowicz in Cracow.³⁰

After completing the renovation tasks in the convent, an action of clearing the rubble from the vaulting of the church was initiated.³¹ At the same time, a renovation of the church's roof was being carried out³² – new ceramic roof tiles were put on and new windows were put in. A so far bricked-up window in the presbytery, above the main altar, was reinstated and a stained glass work with the symbol of the Holy Spirit, executed in the stained-glass studio S. G. Żeleński in Cracow,³³ was put in; also the bricked-up semi-circular windows in the arms of the transept, at the level of the window openings in the side chapels, were reinstated. After nearly thirty years, the Baroque side altars from the arms of the transept – originally from the church in Buk, had been returned to their original owner, as stylistically discordant with the new decoration of the temple.³⁴ Between the double pilasters of the main nave, shell-shaped recesses, placed on two levels and closed in a semi-circular way, had been discovered and reinstated. All stucco work had been cleared of a few layers of paint. Due to numerous cracks and missing elements caused by war activities, new stucco work was executed in accordance with old patterns.³⁵ These tasks were carried out by plasterers from Poznań: Marian and Walenty Domanieccy, Jan Kąkolewski, Ryszard Maćkowiak, Ryszard Handke, Alojzy Jakubowski and Przemysław Maciejowski.³⁶ The plaster

³⁰ Inventory and description of the historical paintings: Wanat 1979 (fn. 2), p. 248–251.

³¹ It turned out that the sheer weight of the rubble had caused cracks in the vaulting. In order to carry out this task, a scaffolding with a "sleeve" for the rubble, reaching up to the church's attic, had been erected on the side of the garden. At this stage of the renovation, about 40 tons of rubble was removed. Subsequently, the cracks in the vaulting had been filled with cement slurry and the whole surface of the vaulting had been insulated with glass fiber – *Liber memorabilium* (fn. 19), p. 630.

³² The rotten beams in the roof construction were exchanged, copper plate was put on and new gutters and rain water copper pipes were installed. The metal work on the roof was carried out by Mr Pinczak and son from Poznań.

³³ *Ibidem*, p. 658.

³⁴ The plastering work on the outside of the church was conducted by Kazimierz Józefiak from Puszczyków and Teodor Spitalniak from Poznań. Inside the temple, a new electrical and sound system installations were put in by Leszek Gawel from Cracow. The sound system itself was executed by engineer Felicjan Tomaszewski M. Sc. from Kościan – *ibidem*, p. 653.

³⁵ *Ibidem*, p. 655.

³⁶ Information obtained from father Dr. Mariusz Jaszczyn.

decorative elements with angel heads situated above the side bracket lights were substituted with shield bracket lights which were gilded and of the reflector type, adorned with flower ornaments. They were carved in wood by Waldemar Nowakowski in Cracow.³⁷ In turn, the multi-arm hanging chandeliers were executed in brass by a Cracow craftsman Janusz Nakoneczny.³⁸ The portal executed in black Dębny marbles under the music choir (matroneum), leading from the vestibule to the nave of the temple, came from the workshop of Stanisław Cekiera of Dębny. Whereas the post-Vatican II altar in the center of the presbytery as well as the side pulpits executed in black Dębny marbles, were realized by the Masonry Workshop of Mieczysław Cekiera from Wola Filipowska near Krzeszowice.³⁹ The new stairway leading up to the church from Działowa Str. were executed in 1986 and were made from the "Sobolow" sandstone in the workshop belonging to Kazimierz Stec of Kobyle. The side bannisters by the stairs as well as the grating in the music choir came from the workshop of Mr Błotny. After the completion of all installations, plastering and stucco decoration tasks and the approval of the color scheme by the relics conservator, the interior of the church was painted by Eugeniusz Gajewski and his sons Jerzy and Mirosław.⁴⁰ The ruined flooring was exchanged for a marble one in the entire temple (in the presbytery, the floor was made from dark-brown "Tardosz" marble slabs whose dimensions were 40 × 40 cm, whereas in the nave and side chapels a light "Morawica" marble was used).⁴¹ The floor was executed by a stone mason from Cracow Edward Jamrozik.

In its construction, the main altar, designed by architect Józef Dutkiewicz, harks back to the Baroque interior of the temple. It was executed on the spot from soft pinewood by carpenters Ryszard Sobkowiak and Czesław Tarnecki. The altar is architectural in form; on each side, the altarpiece is flanked by two pairs of double pilas-

trwał remont pokrycia kościoła³² – przełożono ceramiczną dachówkę i założono nowe okna. Przywrócono zamurowane dotąd okno w prezbiterium nad ołtarzem głównym, umieszczając w nim witraż z symbolem Ducha Świętego wykonany z zakładzie S. G. Żeleński w Krakowie³³ oraz również zamurowane półokrągłe okna w ramionach transeptu na wysokości otworów okiennych w bocznych kaplicach. Boczne barokowe ołtarze z ramion transeptu, pochodzące z kościoła w Buku, prawie po trzydziestu latach zwrócono pierwotnemu właścicielowi jako nieharmonizujące stylistycznie z nowym wystrojem świątyni³⁴. Pomiędzy zdwojonymi pilastrami nawy głównej odkryto i przywrócono zamurowane dotychczas konchowe nisze umieszczone na dwóch poziomach i zamknięte półkoliście. Oczyszczono z kilku warstw farby wszystkie sztukaterie. Ze względu na liczne ubytki spowodowane działaniami wojennymi wykonano również nowe sztukaterie według starych wzorów³⁵. Prace te przeprowadzili sztukatorzy poznańscy: Marian i Walenty Domanięccy, Jan Kąkolewski, Ryszard Maćkowiak, Ryszard Handke, Alojzy Jakubowski i Przemysław Maciejowski³⁶. Usunięto gipsowe ozdoby z główkami aniołów nad bocznymi kinkietami, te zaś zastąpiono kinkietami tarczowymi, złożonymi i odblaskowymi z ornamentem kwiatowym. Wyrzeźbił je w drewnie Waldemar Nowakowski w Krakowie³⁷. Wieloramienne, wiszące świeczniki wykonał w mosiądzu krakowski rzemieślnik Janusz Nakoneczny³⁸. Portal z czarnego marmuru dębnickiego pod chórem muzycznym, prowadzący z kruchty do nawy świątyni, pochodził z pracowni Stanisława Cekiera z Dębny. Natomiast soborowy ołtarz pośrodku prezbiterium i boczne ambonki z czarnego marmuru dębnickiego zrealizował Zakład Kamieniarski Mieczysława Cekiera z Woli Filipowskiej k. Krzeszowice³⁹. Nowe schody wejściowe do kościoła od ul. Działowej wykonano w 1986 roku z piaskowca „Sobolów” w firmie Kazimierza Steca z miejscowości Kobyle. Boczne poręcze przy schodach

wanie z „rękawem” na gruz sięgającym na poddasze kościoła. Na tym etapie prac usunięto ok. 40 ton gruzu. Następnie pęknięciami na sklepieniach zalano mleczkiem cementowym, a całe sklepienie ocieplono watą szklaną – *Liber memorabilium*, jak przyp. 19, s. 630.

³² Wymieniono zbutwiałe belki konstrukcji wiązań dachowych, na gzymsach koronnych założono blachę miedzianą oraz nowe rynny i rury spustowe z miedzi. Prace blacharskie wykonał Pinczak z synem z Poznania.

³³ *Ibidem*, s. 658.

³⁴ Prace tynkarskie na zewnątrz kościoła przeprowadzili Kazimierz Józefiak z Puszczykowa i Teodor Spitalniak z Poznania. We wnętrzu świątyni założono nowe instalacje elektryczne i przewody do radiofonii, wykonawcą był Leszek Gawel z Krakowa. Samą radiofonię wykonał mgr inż. Felicjan Tomaszewski z Kościana – *ibidem*, s. 653.

³⁵ *Ibidem*, s. 655.

³⁶ Wiadomość uzyskane od o. dra Mariusza Jaszczyszyna.

³⁷ *Liber memorabilium*, jak przyp. 19, s. 658.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Dane uzyskane od o. dra Mariusza Jaszczyszyna, przeora i kierownika opisywanej budowy w Poznaniu.

³⁷ *Liber memorabilium* (fn. 19), p. 658.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Information obtained from father Dr. Mariusz Jaszczyszyn, convent prior and supervisor of the above-described restoration work in Poznań.

⁴⁰ *Ibidem*. At the same time, a central heating system including all the necessary equipment as well as the heating chamber situated underneath the church presbytery, were being installed. Canals with heat resistant gratings, heating up the interior of the temple were being installed. The company responsible for installing the central heating was called "Gruchot".

⁴¹ The concrete substrate for the new flooring was prepared by brother clerics and brother Mirosław Osowicki, under the supervision of father Jerzy Gogola, a professional mason who had worked in this occupation before joining the Order.

oraz krata na chór kościelny pochodziły z pracowni Błotnego. Po przeprowadzeniu wszystkich prac instalacyjnych, tynkarskich i sztukatorskich oraz po zatwierdzeniu kolorystyki przez konserwatora zabytków wnętrze świątyni zostało pomalowane przez Eugeniusza Gajewskiego wraz z synami Jerzym i Mirosławem⁴⁰. Zniszczoną posadzkę wymieniono na marmurową w całej świątyni (w prezbiterium ułożono ją z brunatnego „tardoszu” o wymiarach płyt 40 × 40 cm, w nawie i kaplicach bocznych zastosowano jasną „morawicę”)⁴¹. Posadzkę wykonał kamieniarz krakowski Edward Jamrozik.

Ołtarz główny, zaprojektowany przez architekta Józefa Dutkiewicza, nawiązuje w swej konstrukcji do barokowego wnętrza świątyni. Wykonali go na miejscu, z miękkiego drewna sosnowego, stolarze Ryszard Sobkowiak i Czesław Tarnecki. Ołtarz ma formę architektoniczną, retabulum flankują dwie pary zdwojonych pilastrów z każdej strony. Są one ozdobione złożonymi kapitelami korynckimi i spoczywają na podwójnych cokółkach, dźwigając regularne belkowanie, z przerwanymi, uszatyimi przyczółkami. Pośrodku zwieńczenia znajduje się rzeźba Chrystusa na krzyżu otoczona złocistymi promieniami. W profilowanych płycinach pilastrów umieszczono pasy płyt brunatnego marmuru „tardosz”, nadając nastawie ołtarzowej walor szlachetności. Płytki tegoż marmuru zdobią również fryz i dolne boczne cokółki oraz predellę ołtarza. Korpus Chrystusa Ukrzyżowanego w zwieńczeniu ołtarza, kapitele pilastrów w nastawie i na tabernakulum oraz drzwiczki wyrzeźbił Michał Batkiewicz z Krakowa. Metalowe ramy okienne oraz pancerne, złożone tabernakulum na mensie ołtarzowej wykonane zostały w warsztacie ślusarsko-mechanicznym inż. Stanisława Słowika w Krakowie. Pośrodku retabulum znajduje się prostokątny obraz ukazujący świętego Józefa z Dzieciątkiem Jezus, zwieńczony łukiem pięciolistnym wkleśło-wypukłym. Obraz jest kopią oryginału pędzla flamandzkiego malarza br. Łukasza od św. Karola (Charles Sibrecque) OCD, namalowanego w Rzymie w 1668 roku dla nieistniejącego dziś kościoła karmelitańskiego Świętych Michała Archaniola i Józefa w Krakowie⁴². Św. Józef, widoczny na tym słynącym łaskami obrazie, został w 1715 roku ogłoszony z wyboru magistratu Patronem Miasta Krakowa. Oryginał znajduje się obecnie w kościele Niepokalanego



9. Jerzy Kumala, *Św. Józef*; obraz w ołtarzu głównym kościoła pw. św. Józefa w Poznaniu, fot. K. Pawłowski OCD

9. Jerzy Kumala, *St. Joseph*, painting in the main altar of the church of St Joseph in Poznań, photo by K. Pawłowski OCD

ters. They are decorated with gilded Corinthian capitals and are resting on double pedestals, supporting regular entablature with interrupted, ear-like abutments. In the center of the vaulting one finds a sculpture of crucified Christ surrounded with golden rays. In the profiled panels of the pilasters, one finds stripes of dark-brown “Tardosz” marble, which add a noble value to the entire altarpiece. Tiles made from the same marble also decorate the frieze and the lower side pedestals as well as the predella of the altarpiece. The torso of Crucified Christ in the culmination of the altar, the capitals of the pilasters in the altarpiece and in the tabernacle as well as the door to it, had been sculpted by Michał Batkiewicz from Cracow. The metal window frames and the armored, gilded tabernacle on the altar stone had been executed in the mechanical and locksmiths’ workshop of engineer Stanisław Słowik from Cracow. In the center of the altarpiece, one finds a rectangular painting presenting St Joseph with Infant Jesus, which culminates with a concave-convex five petal arch. The picture is a copy of the original painting executed by a Flemish painter,

⁴⁰ Ibidem. Równocześnie prowadzono instalację centralnego ogrzewania z niezbędnymi urządzeniami i komorą ogrzewczą pod prezbiterium kościoła. Pod posadzką umieszczono kanały z kratkami ogrzewającymi wnętrze świątyni. Wykonawcą była firma „Gruchot”.

⁴¹ Podłoże betonowe pod posadzkę przygotowali bracia klerycy i br. Miłosław Osowicki pod kierunkiem o. Jerzego Gogoli, zawodowego murarza, który pracował w tym zawodzie przed wstąpieniem do zakonu.

⁴² Por. B.J. Wanat, *Kult św. Józefa Oblubieńca NMP u Karmelitów Bosych w Krakowie*, Kraków 1981, s. 88.

brother Luke of St Charles (Charles Sibrecque) OCD, which was painted in Rome in 1668 for a no longer existing Carmelite church of Saints Michael the Archangel and Joseph in Cracow.⁴² By the decision of the City Council in the year 1715, St Joseph whose image is visible on this painting, known for its numerous graces, was declared the Patron Saint of the City of Cracow. The original of the painting is now to be found in the Discalced Carmelite church of the Immaculate Conception of Virgin Mary at 18 Rakowicka Str. A copy of the painting for the main altar in Poznań was executed by an artist painter Jerzy Kumala from Cracow; it was commissioned by father Mariusz Jaszczyszyn [Fig. 9]. The picture frame was made by the carpenter Julian Plewa from Cracow. The polychromy and the gilding of the entire altar was also realized by a Cracow artist Jerzy Łudzik.

In place of the side altars in the arms of the transept two big painting compositions: *Christmas* and *The Fall of Christ under the weight of the Cross*, both painted in oils by A. Tschautsch in 1878, were placed. Before the restoration of the church the two paintings could be found in the presbytery of this church. Also paintings presenting St Teresa of Jesus and St John of the Cross as well as the Doctors of the Church, painted by Stefan Bukowski for the convent of the Discalced Carmelite Sisters in Poznań, likewise framed in gilded frames, were placed in the transept of the church, above the entrance to the chapels of St Cross and Our Lady of Ostra Brama.

At the same time a thorough conservation of the Baroque pulpit was carried out and the statues of the evangelists and of Our Lady were gilded.⁴³ The tomb of Albert (Wojciech) Konarzewski, an exceptional 17th-century benefactor of the convent, situated in the church vestibule, was renewed. In the extension of the vestibule, in place of the former church storeroom, an atmospheric chapel with the image of the Divine Mercy, painted by Danuta Waberska from Poznań, was arranged. The hanging brass lanterns for the vestibule were executed by Józef Uruszczak from Cracow. After the construction, conservation and painting jobs had been completed, the interior of the church received new furniture, designed by architect Józef Dutkiewicz: forty two neo-Baroque oak benches, oak stalls for the presbytery and four confessionals in the same

Poczęcia NMP Karmelitów Bosych w Krakowie przy ul. Rakowickiej 18. Kopię obrazu do ołtarza głównego w Poznaniu wykonał artysta malarz Jerzy Kumala z Krakowa na zamówienie o. Mariusza Jaszczyszyna [il. 9]. Rama obrazu jest dziełem stolarza Juliana Plewy z Krakowa. Polichromię i złocenia całego ołtarza zrealizował również krakowski artysta Jerzy Łudzik.

W miejsce bocznych ołtarzy w ramionach transeptu umieszczono w złożonych ramach duże kompozycje malarskie: *Boże Narodzenie* i *Upadek Chrystusa pod ciężarem krzyża*, namalowane techniką olejną przez A. Tschautscha w roku 1878. Przed remontem kościoła znajdowały się one w prezbiterium tejże świątyni. Również w nowych złożonych ramach umieszczono w transepcie kościoła, nad wejściem do kaplic św. Krzyża i Matki Boskiej Ostrobramskiej, obrazy ukazujące św. Teresę od Jezusa i św. Jana od Krzyża – Doktorów Kościoła, namalowane przez Stefana Bukowskiego dla klasztoru Sióstr Karmelitanek Bosych w Poznaniu.

W tym też czasie przeprowadzono gruntowną konserwację barokowej ambony i wyzłocono rzeźby ewangelistów i Matki Boskiej⁴³. Odnowiono znajdujący się w kruchcie kościoła nagrobek Alberta (Wojciecha) Konarzewskiego, szczególnego dobrodzieja klasztoru żyjącego w wieku XVII. W przedłużeniu kruchty, w miejscu dawnego składu kościelnego, urządzono nastrojową kaplicę z obrazem Miłosierdzia Bożego namalowanym przez Danutę Waberską z Poznania. Mosiężne wiszące latarnie do kruchty wykonał Józef Uruszczak z Krakowa. Po przeprowadzeniu prac budowlanych, konserwatorskich i malarskich wewnątrz świątyni otrzymało nowy wystój meblarski według projektu architekta Józefa Dutkiewicza: czterdzieści dwie neobarokowe ławy z drzewa dębowego, stalle dębowe do prezbiterium oraz cztery konfesjonały w tymże stylu, również dębowe, wykonane na miejscu przez wymienionych powyżej stolarzy⁴⁴.

Na potrzeby duszpasterstwa specjalistycznego o. przeor Mariusz Jaszczyszyn postanowił wykorzystać dawną kryptę grobową pod kościołem służącą dotychczas jako magazyn i składowisko różnych przedmiotów. Po opróżnieniu pomieszczenia przystąpiono do wywózki gruzu i odkopania przysypanych kilkoma warstwami piasku zbutwiałych trumien pochodzących z wieków XVII i XVIII, a zawierających doczesne szczątki zakonników i dobrodziejów klasztoru. Wywieziono je z należną czcią na pobliski zabytkowy cmentarz i pogrzebano w jednej mogile karmelitańskiej oznaczonej krzyżem i tabliczką informacyjną. Po oczyszczeniu elewacji, uzupełnieniu tynków, wymalowaniu i położeniu posadzki, jak również założeniu nowych okien i drzwi wejściowych od strony ogrodu urządzono w krypcie „Samotnię Świętego

⁴² Cf. B.J. Wanat, *Kult św. Józefa Oblubieńca NMP u Karmelitów Bosych w Krakowie*, Kraków 1981, p. 88.

⁴³ These tasks were performed by the Cracow goldsmiths – *Liber memorabilium* (fn. 19), p. 661.

⁴³ Prace te wykonali złotnicy krakowscy – *Liber memorabilium*, jak przyp. 19, s. 661.

⁴⁴ Ibidem, s. 663.



10. *Kościół pw. św. Józefa w Poznaniu – widok wnętrza po odnowieniu*, fot. K. Pawłowski OCD
 10. *Church of St Joseph in Poznań – view of the interior after renovation*, photo by K. Pawłowski OCD

Rafała Kalinowskiego⁴⁵. Wyposażono ją w ołtarz z obrazem ukazującym św. Rafała Kalinowskiego i nowe krzesła. Zainstalowano również urządzenia nagłaśniające. W „Samotni” odbywają się rocznicowe akademie, misteria Męki Pańskiej, konferencje naukowe i sympozja, dni skupienia oraz zebrania duszpasterskie etc. Przed fasadą kościoła, na kwiatowym klombie, postawiono w roku 1989 na cokole kamienną rzeźbę św. Rafała Kalinowskiego wykonaną przez br. Kazimierza Szczecińca OCD⁴⁶.

Po ukończeniu wszystkich prac renowacyjnych dokonanych w okresie sześciu lat (dwie kadencje) pod kierunkiem o. Mariusza Jaszczyszyna przeprowadzone zostały w odnowionej świątyni rekolekcje wielkopostne dla wiernych wygłoszone przez ks. bp. Stanisława Nowaka z Częstochowy. Na zakończenie rekolekcji, 19 marca 1990 roku, podczas patronalnej uroczystości kościoła św. Józefa ks. bp Nowak poświęcił nowy ołtarz i wyposażenie odnowionej świątyni [il. 10]. Na uroczystość przybyli liczni goście, w tym dobrodziejce klasztoru, rzemieślnicy i artyści zatrudnieni przy renowacji świątyni, główny architekt przedsięwzięcia inż. Józef Dutkiewicz oraz Wojewódzki i Miejski Konserwator Zabytków Poznania. Za nowe wyposażenie wnętrza kościoła i rewaloryzację całego klasztoru o. Mariusz Jaszczyszyn otrzymał w roku 1991 od Marka Rostworowskiego, Ministra Kultury i Sztuki w rządzie Jana Krzysztofa Bieleckiego

style, also executed in oak; the furniture was made on the spot by the above-mentioned carpenters.⁴⁴

Father Mariusz Jaszczyszyn decided to use the former burial crypt underneath the church, which had up until then been used as a warehouse and storage room for various discarded objects, for the needs of specialist chaplaincy. After emptying the room, work began on clearing the rubble and uncovering the rotten 17th and 18th-century coffins containing the earthly remains of the monks and benefactors of the church. They were then transported with due reverence to the nearby historical cemetery and buried there in a single Carmelite grave, marked with a cross and an information plaque. After cleaning the elevation, filling in cracks in its plaster, painting and laying down the flooring, as well as putting in new windows and entrance doors on the side of the garden, a “Retreat of St Rafał Kalinowski” was arranged here.⁴⁵ The retreat was furnished with an altar with a painting presenting St Rafał Kalinowski as well as with new chairs. A sound amplification system was also installed. Among the events which are organized in the “Retreat” are, among others: anniversary celebrations, mysteries of the Lord’s Passion, academic conferences and symposia, meditation days, pastoral meetings

⁴⁴ Ibidem, p. 663.

⁴⁵ Ibidem, pp. 175–185. The electrical and lighting installations in the crypt were executed by Józef Szymański from Poznań, whereas the flooring was made from clinker tiles by Tadeusz Olszewski.

⁴⁵ *Liber memorabilium*, jak przyp. 19, s. 175–185. Instalacje elektryczne i oświetlenie w krypcie wykonał Józef Szymański z Poznania, a posadzkę z płytek klinkierowych położył Tadeusz Olszewski.

⁴⁶ Ibidem, s. 726.

etc. In 1989 a stone statute of St Rafał Kalinowski was placed on a pedestal in front of the church façade; the statute was executed by brother Kazimierz Szczecina OCD.⁴⁶

After all the renovation work had been completed over the period of six years under the supervision of father Mariusz Jaszczyszyn (two terms of office), a spiritual retreat was organized for the faithful at the time of Lent in the newly renovated temple; the main speaker was bishop Stanisław Nowak of Częstochowa. At the end of the retreat, on 19 March 1990, during the patronal celebrations of the church of St Joseph, bishop Nowak consecrated the new altar and interior furnishings of the renovated temple [Fig. 10]. Numerous guests, including the benefactors of the convent, craftsmen and artists employed during the renovation of the temple, as well as the chief architect of the undertaking, engineer Józef Dutkiewicz and the Provincial and Municipal Poznań Relics Conservators, attended the ceremony.

For the new decoration of the church interior and the restoration of the entire convent, in the year 1991 father Mariusz Jaszczyszyn obtained a symbolic award from Marek Rostworowski, the Minister of Culture and Art in the government of Jan Krzysztof Bielecki – a six-armed brass candelabrum, as well as an award granted by Magdalena Brzezińska, the City Relics' Conservator and a medal from Henryk Nowakowski, the Provincial Conservator of Monuments of Art in Poznań.

Translated by Piotr Mizia

go, symboliczną nagrodę – sześcioramienny świecznik mosiężny, a także nagrodę Magdaleny Brzezińskiej, Miejskiego Konserwatora Zabytków, i odznaczenie od Henryka Nowakowskiego, Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Sztuki w Poznaniu.

⁴⁶ Ibidem, p. 726.

ABSTRACTS

Dr Joanna Wolańska

Cracow (independent scholar)
University of Rzeszów
Centre for Documentation of Modern
Sacred Art
ul. Dekerta 2/15, 35–030 Rzeszów
tel. +48 17 850 01 08

“Towards the revival of religious art”.¹ The revival efforts for church art in Polish Lands between 1900–1939 (with particular emphasis on wall-paintings)

For over 200 years now, that is, at least since the French Revolution, religious, or church art has been plagued with the notion of its inadequacy to the expectations of the faithful and the resulting need for the “eternal resurrections of sacred art” (*les éternelles résurrections de l’art sacré*). The present paper looks at such attempts undertaken on the Polish soil roughly in the first thirty years of the 20th century, particularly in the period spanning the two decades between two major exhibitions of church art, held in Cracow in 1911 and in Katowice in 1931, and church mural paintings as a form of art that was famously flourishing on the Polish lands in the 1890s, that is at the beginning of the period under discussion.

The critical appraisal of the attempts at the renewal of church art, presented on numerous examples in the paper, based on contemporary press and literature, is aimed at showing the futility of such efforts, as the sphere of the sacred seems to defy any rationalised measures taken to “revive” or “renew” it.

Keywords: mural painting, religious art, church art, 19th c., 20th c., Poland, art criticism, exhibitions

¹ The title of the article by K. Mitera, *Ku odrodzeniu sztuki religijnej* [Towards the revival of religious art], “Głos Plastyków”, 1934, nos. 9–12, pp. 139–143.

ABSTRAKTY

dr Joanna Wolańska

Kraków (naukowiec niezależny)
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji Współczesnej
Sztuki Sakralnej
ul. Dekerta 2/15, 35–030 Rzeszów
tel. +48 17 850 01 08

„Ku odrodzeniu sztuki religijnej”¹. O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)

Od ponad 200 lat, tzn. co najmniej od rewolucji francuskiej, utrzymuje się przeświadczenie, że sztuka kościelna (czy też religijna) nie odpowiada oczekiwaniom wiernych, co skutkuje jej „nieustannymi odrodzeniami” (*les éternelles résurrections de l’art sacré*). Niniejszy artykuł jest próbą spojrzenia na działania mające na celu odnowę tej dziedziny twórczości artystycznej podejmowane na ziemiach polskich w ciągu pierwszych trzydziestu lat XX wieku, zwłaszcza w okresie pomiędzy dwiema wielkimi wystawami sztuki kościelnej, zorganizowanymi w Krakowie w 1911 i w Katowicach w 1931 roku. Szczególną uwagę poświęcono przy tym malowidłom ściennym, gatunkowi, który już od przełomu wieków XIX i XX, a zatem u progu okresu omawianego w artykule, rozwijał się na ziemiach polskich szczególnie intensywnie.

Krytyczne spojrzenie na próby odnowy sztuki kościelnej, zaprezentowane w artykule na licznych przykładach, w oparciu o ówczesną prasę i literaturę, ma na celu pokazać bezowocność tych wysiłków, jako że sfera *sacrum* zdaje się wymykać jakimkolwiek zrationalizowanym próbom jej „ożywiania” czy też „odnowy”.

Słowa kluczowe: malowidła ścienne, sztuka religijna, sztuka kościelna, XIX w., XX w., Polska, krytyka artystyczna, wystawy

¹ Tytuł artykułu K. Mitera, *Ku odrodzeniu sztuki religijnej*, „Głos Plastyków”, 1934, nr 9–12, s. 139–143.

Malowidła ściennie w cerkwi Chrystusa Miłującego Ludzi w Żółkwi. Dzieje powstania i analiza ikonograficzna absydialnej sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego* (wybrane elementy)

Celem artykułu jest prezentacja dziejów powstania malowideł w bazylikańskiej cerkwi Najświętszego Serca Jezusowego (obecnie Chrystusa Miłującego Ludzi) w Żółkwi oraz analiza ikonograficzna wybranych elementów absydialnej sceny *Wniebowstąpienia Pańskiego* zawierającej treści odnoszące się do wezwania świątyni.

Reforma dobromilska (1882–1904) greckokatolickiego zgromadzenia bazylianów przyczyniła się do intelektualnego odrodzenia tego zakonu, jak i do podniesienia z ruin jego galicyjskich monasterów. Wśród przeprowadzonych wówczas i w okresie późniejszym modernizacji zespołów klasztornych na szczególną uwagę zasługują prace malarskie w Żółkwi wykonane przez ukraińskiego malarza Juliana Bucmaniuka (1885–1967) w dwóch fazach: 1910–1911 (kaplica Opieki Matki Boskiej) oraz 1932–1939 (wnętrze świątyni). Tematyka malowideł kaplicy dotyczy wątków maryjnych. Program ikonograficzny cerkwi skonstruowano zaś w oparciu o schemat bizantyński, wypracowany w ciągu IX i X stulecia, z zachowaniem jego trzonu składającego się z trzech wątków: teofaniczno-doksologicznego i profetycznego w strefie kopułowej, sanktuarium oraz we wschodnim przeszle naosu oraz ewangeliczno-apokryficznego w kryłosach (dodekaorton) i naosie. Program malarski świątyni zawiera ponadto tradycyjne rozbudowane wątki – hagiograficzny oraz historyczny. Do pierwiastków nowych – pomijając aktualizacje w scenach historycznych – należą przedstawienia *Najświętszego Serca Jezusowego*, wśród których najbardziej intrygujące to absydialny wizerunek Chrystusa Pantokratora z sercem na piersi w scenie *Wniebowstąpienia Pańskiego*.

Słowa kluczowe: Julian Bucmaniuk, Ukraina, Żółkiew, XX wiek, sztuka cerkiewna, malarstwo ścienne, ikonografia, Najświętsze Serce Jezusowe

Wall-paintings in the Ukrainian Greek Catholic Church of Christ Lover of Mankind in Zhovkva. History of the absidal scene of *The Ascension of Our Lord* and its iconographic analysis (selected elements)

The purpose of the article is to present the history of the mural paintings in the Basilian Church of the Sacred Heart of Jesus (today known as Christ Lover of Mankind) in Zhovkva and to perform an iconographic analysis of selected elements of the absidal scene of *The Ascension of Our Lord*, which contains elements clearly related to the temple's name.

The Dobromyl Reform (1882–1904) of the Greek Catholic Basilian order contributed to intellectual revival and the restoration of its Galician monasteries. Among the modernization projects carried out at that time, special attention should be drawn to the murals in Zhovkva, painted by a young Ukrainian painter, Julian Bucmaniuk (1885–1967). The decorations were created in two stages: 1911 (the Chapel of the Protection of the Mother of God) and 1932–1939 (interior of the church). The polychromes of the chapel address Marian themes. The iconography of the murals, in turn, drew on the Byzantine model developed in the 9th and the 10th centuries, with its typical three motifs; the theophanic-doxological and prophetic motifs evident in the area of the dome, sanctuary, and the eastern bay of the naos, while the evangelical-apocryphal motifs dominate in the kriloi (dodecaorton) and the naos. These are supplemented by two additional themes, the hagiographical and the historical. New elements (apart from the updated historical scenes) include the representations of the *Sacred Heart of Jesus*, the most intriguing of which are the absidal image of Christ the Pantocrator with a heart in his bosom in the scene of *The Ascension of Our Lord*.

Keywords: Julian Bucmaniuk, Zhovkva, Ukraine, 20th c., Eastern church art, mural painting, iconography, Sacred Heart of Jesus

Corpus Vitrearum Polska
Association for Stained Glass Art "Ars Vitrea Polona"
ul. Wiślna 2, 31-007 Kraków
tel. +48 12 422 67 15

The activity of Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński. A contribution to the research on the work of Warsaw stained-glass studios

In 1902, a stained glass studio was established in Warsaw by Franciszek Białkowski and Władysław Skibiński. The cooperation between them soon ran its course and by 1905, the two artists were already running two independent companies, producing stained-glass windows intended mainly for Roman Catholic churches throughout the Kingdom of Poland.

"The Białkowski & Co. Artistic Stained Glass Studio", awarded at multiple Polish and international exhibitions, produced figural and decorative stained glass designed by the owner himself and by other artists, such as Jan Kanty Gumowski (Żyrardów), Konrad Krzyżanowski (Brześć Kujawski, Limanowa), Eligiusz Niewiadomski (Konin), Jan Henryk Rosen (Lviv, the Armenian Cathedral and the Church of St Mary Magdalene), Edward Trojanowski (Lubraniec). The atelier was closed down in c. 1930.

We only know of a few sacred stained-glass decorations produced by the other workshop discussed in the article, the "Skibiński Artistic Stained Glass Studio" (Kalisz, Czarnia, Opatówek, Mełgiew, Czarnożyły, Cieclocinek). At least some (e.g. those in Kalisz) were designed by Skibiński himself; the only designer known to have collaborated with the workshop was Włodzimierz Tetmajer (the "Under the Eagles" Chapel in Kalisz). The atelier was shut down in c. 1921, and its stock of glass was bought by the owner of the S.G. Żeleński Cracow Stained Glass Studio, who later frequently enlisted Skibiński's services as an experienced stained-glass artist.

The purpose of this article was to present preliminary conclusions concerning the two ateliers and to inspire scholars to conduct further research on the little known subject of the Warsaw stained-glass industry in the 1st half of the 20th century.

Keywords: Franciszek Białkowski, Władysław Skibiński, Warsaw, Poland, 20th c., stained glass

Corpus Vitrearum Polska
Stowarzyszenie Miłośników Witraży „Ars Vitrea Polona”
ul. Wiślna 2, 31-007 Kraków
tel. +48 12 422 67 15

Działalność Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego. Przyczynek do badań nad dziejami warszawskich pracowni witrażowniczych

W 1902 roku w Warszawie rozpoczęła działalność pracownia witraży założona przez Franciszka Białkowskiego i Władysława Skibińskiego. Ich współpraca zakończyła się szybko, gdyż już w 1905 roku obaj prowadzili niezależne firmy, w których powstawały witraże przeznaczone głównie do kościołów rzymskokatolickich na obszarze Królestwa Polskiego.

W „Pracowni witraży artystycznych Białkowski i s-ka”, nagradzanej na wystawach krajowych i zagranicznych, realizowane były witraże figuralne i dekoracyjne projektowane przez samego właściciela oraz innych artystów, między innymi Jana Kantego Gumowskiego (Żyrardów), Konrada Krzyżanowskiego (Brześć Kujawski, Limanowa), Eligiusza Niewiadomskiego (Konin), Jana Henryka Rosena (Lwów, katedra ormiańska i kościół św. Marii Magdaleny), Edwarda Trojanowskiego (Lubraniec). Pracownia została zamknięta prawdopodobnie około 1930 roku.

Z dorobku drugiej pracowni omówionej w artykule – „Zakładu artystycznego wykonywania witraży W. Skibiński” – znane jest zaledwie kilka zespołów witraży sakralnych (katedra w Kaliszu, Czarnia, Opatówek, Mełgiew, Czarnożyły, Cieclocinek). Przynajmniej niektóre z nich (w korpusie kaliskiego kościoła) projektował sam Skibiński, natomiast jedynym (dotąd) znanym artystą z nim współpracującym jest Włodzimierz Tetmajer (kaliska kaplica Pod Orłami). Około 1921 roku Zakład zakończył działalność, a znajdujące się w nim szkło kupił właścicielka Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński, później niejednokrotnie korzystająca z pomocy Skibińskiego jako doświadczonego witrażysty.

Celem niniejszego artykułu, poza prezentacją wstępnych ustaleń dotyczących obu pracowni, jest zainspirowanie do dalszych badań nad mało rozpoznanym zagadnieniem witrażownictwa warszawskiego w I połowie XX wieku.

Słowa kluczowe: Franciszek Białkowski, Władysław Skibiński, Warszawa, Polska, XX wiek, witraż

Irena Kontry

Śląskie Centrum Dziedzictwa Kulturowego
w Katowicach
Stowarzyszenie Miłośników Witraży
„Ars Vitrea Polona”
ul. Juliusza Ligonia 7, 40–036 Katowice
tel.: +48 32 251 71 04

Wyspiański, Romańczyk a witraże kościelne Zagłębia i Górnego Śląska

Artykuł dotyczy wpływu twórczości Stanisława Wyspiańskiego na projekty witrażowe Fryderyka Romańczyka przeznaczone do kościołów Górnego Śląska i Zagłębia. W latach 30. i 40. ubiegłego stulecia Romańczyk prowadził w Siemianowicach Śląskich znakomicie funkcjonującą pracownię witrażowniczą, a jego prace cechowało dobre opanowanie warsztatu i wyraźne inspiracje sztuką secesyjną w jej rodzimej młodopolskiej odmianie, w której dużą rolę odgrywały motywy inspirowane lokalną florą polską.

Na wstępie artykułu omówiony został również jedyny na terenie obecnego województwa śląskiego witraż zaprojektowany przez Stanisława Wyspiańskiego, niezwyklej wizjonera w sztuce i w teatrze polskim. Witraż ten, znajdujący się w kaplicy Kurii Metropolitalnej w Katowicach i przedstawiający Ukrzyżowanego Chrystusa unoszonego na skrzydłach serafina, zrealizowany został w trzydzieści lat po powstaniu projektu przez Krakowski Zakład Witraży S. G. Żeleński (w prace był zaangażowany Romańczyk) i jest wybitnym przykładem polskiej secesji.

Słowa kluczowe: Stanisław Wyspiański, Fryderyk Romańczyk, Górny Śląsk, Zagłębie, sztuka polska, sztuka kościelna, witraż, wiek XX

dr Cezary Wąs

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Historii Sztuki
ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław
tel.: +48 713 752 510

Struktura argumentacji wczesnych interpretacji kaplicy w Ronchamp (część II)

Współczesne refleksje dotyczące zaprojektowanej przez Le Corbusiera kaplicy w Ronchamp w większym niż wcześniej stopniu prowadzą ku analizom dotychczasowych interpretacji tego dzieła, budzącego duże kontrowersje już od czasów swego powstania. Badania nad źródłami jego inspiracji doprowadziły do istotnych

Irena Kontry

Silesian Cultural Heritage Center in Katowice
Association for Stained Glass Art “Ars Vitrea Polona”
ul. Juliusza Ligonia 7, 40–036 Katowice
tel.: +48 32 251 71 04

Wyspiański, Romańczyk and the church stained-glass windows in the Dąbrowa Basin and Upper Silesia regions

The article concerns the influence of Stanisław Wyspiański's art on the stained-glass design projects of Fryderyk Romańczyk which the latter executed for the churches of Upper Silesia and the Dąbrowa Basin. In the 1930s and 40s, Romańczyk ran a prosperous a stained-glass studio while his art work was characterized by a good technique and clear inspiration of the work of the Art Nouveau period in its native Young Poland variety, in which an important role was played by motifs inspired by the local Polish flora.

At the beginning of the article, the authoress also discusses the only example of a stained-glass window designed by Stanisław Wyspiański, an exceptional visionary in Polish art and theatre, to be found in the territory of the present-day province of Silesia. The above stained-glass window which is to be found in the chapel of the Metropolitan Curia in Katowice and which presents the Crucified Christ borne on the wings of a Seraph, was realized by the Cracow Stained Glass Studio S. G. Żeleński (Romańczyk participated in the work), thirty years after the creation of the design project; the above stained-glass work is an outstanding example of the Polish Art Nouveau style.

Keywords: Stanisław Wyspiański, Fryderyk Romańczyk, Upper Silesia, Dąbrowa Basin, Polish art, church art, stained glass, 20th century

Dr Cezary Wąs

University of Wrocław
Institute of Art History
ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław
tel.: +48 713 752 510

The structure of argumentation in early interpretations of the Chapel at Ronchamp (Part II)

Contemporary reflections on the chapel at Ronchamp designed by Le Corbusier to a greater degree than before lead to analyses of previous interpretations of this work, arousing much controversy ever since their

appearance. Research on the sources of his inspiration led to important discoveries, but entanglements of all descriptions in value systems, hidden assumptions, the structures of language and thought turn out to be no less interesting. Analyses undertaken in the present study concern five texts (the first two had been discussed in the previous issue of the "Sacrum et Decorum"), which appeared in the first few years after the building of the chapel. Statements made by the five authors, although chosen at random and only on the basis of their distinctive spaciousness and wealth of argumentation, revealed deep differences upon more careful inspection. Le Corbusier spoke on his behalf the most boldly and directly, not hiding his specific views, especially on the feeling of sacredness separate from the world of religion. Anton Henze attempted to make the work familiar by blurring the contradictions between Christianity and para-religious inclinations of the architect, present in his work. John Alford sought to describe the chapel with purified senses and mind but he could not go beyond language and its rules. It is only literary metaphors that enabled him to create a beautiful interpretation. Alois Fuchs saw in the building above all some forms of heresy, against which he wanted to protect the world of his religious values. His interpretation of the work on the hill developed in the direction of an official report on the rules of church art. Richard Biedrzyński wanted to avoid being buried in insoluble matters but only created a story showing the efficiency of the system which situated aesthetic values alongside cognitive and moral ones. The problem was that also this system created insoluble tensions and brought a lack of consent to the full separation of art from cognition and ethical issues. The author's narrative, however, did not develop into a possible attempt to breach the coherence of the Kantian doctrine and turned into simple procedures for validating the earlier assumptions.

The conclusions of the discussion of selected interpretations lead to the reflection on the impossibility of capturing decisive statements about the chapel. Contrasting views of different authors were, after all, supported by satisfactory arguments, and cannot be dismissed even when they are mutually exclusive. However, there is a growing concern that the adopted and in a sense external point of describing selected accounts of the work just contains subsequent illusions and hidden assumptions that in the course of further research should be characterized as equally uncertain, like all the previous ones.

Keywords: Le Corbusier, Ronchamp, modern architecture, sacred architecture

odkryć, ale nie mniej interesujące okazują się uwikłania wszelkich opisów w systemy wartości, niejawnie przyjęte założenia, struktury języka i myślenia. Do podjętych w niniejszym artykule analiz przyjęto pięć tekstów (dwa pierwsze omówione zostały w poprzednim numerze „Sacrum et Decorum”), które ukazały się w okresie kilku pierwszych lat od zbudowania kaplicy. Wypowiedzi pięciu autorów – jakkolwiek wybrane przypadkowo i jedynie na podstawie wyróżniających je obszerności i bogactwa argumentacji – w trakcie ich uważnej lektury wykazały głębokie rozbieżności. Le Corbusier najsmielej i najbardziej bezpośrednio wypowiadał się w swoim imieniu, nie ukrywając przy tym osobliwych poglądów, w tym zwłaszcza o odczuwaniu sakralności odrębnej od świata religii. Anton Henze próbował uprzystępnić dzieło, zamazując tkwiące w nim sprzeczności między chrześcijaństwem a para-religijnymi skłonnościami architekta. John Alford dążył do opisu kaplicy z oczyszczonymi zmysłami i umysłem, jednak nie mógł wykroczyć poza język i jego reguły. Dopiero literackie metafory umożliwiły mu stworzenie pięknej interpretacji. Alois Fuchs dostrzegał w budowli przede wszystkim przejawy herezji, przed którymi pragnął ustrzec świat swoich wartości religijnych. Jego interpretacja pracy na wzgórzu rozwinęła się przez to w stronę urzędowego sprawozdania dotyczącego zasad sztuki kościelnej. Richard Biedrzyński pragnął uniknąć pograżenia się w nierozwiązywalnych kwestiach, ale jedynie wysnuł opowieść ukazującą sprawność systemu, który sytuował wartości estetyczne obok poznawczych i moralnych. Problem polegał na tym, że również ten system wytworzył nierozwiązywalne napięcia i przyniósł brak zgody na pełne rozdzielenie sztuki od poznania i zagadnień etycznych. Narracja tego autora minęła się jednak z ewentualną próbą naruszenia spójności doktryny kantowskiej i zamieniła się w proste zabiegi na rzecz uwiarygodnienia wcześniej przyjętych założeń.

Wnioski z rozważań nad wybranymi interpretacjami prowadzą do refleksji o niemożliwości uchwycenia decydujących stwierdzeń dotyczących kaplicy. Kontrastujące ze sobą poglądy różnych autorów były však wsparte zadowalającymi argumentami i nie można ich odrzucić nawet wówczas, kiedy wzajemnie się wykluczają. Narasta jednak przy tym obawa, że przyjęty, niejako zewnętrzny punkt opisywania wybranych relacji o dziele zawiera w sobie jedynie kolejne złudzenia i niejawnie założenia, które w toku kolejnych badań powinny zostać scharakteryzowane jako równie niepewne, jak wszelkie poprzednie.

Słowa kluczowe: Le Corbusier, Ronchamp, architektura współczesna, architektura sakralna

prof. dr hab. Benignus Józef Wanat OCD

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Instytut Historii Sztuki i Kultury
ul. Sławkowska 32, 31–014 Kraków
tel.: +48 12 421 26 97

Odbudowa i rewaloryzacja architektury i wyposażenia klasztoru Karmelitów Bosych w Poznaniu w latach 1945–1990

Klasztor i kościół Karmelitów Bosych w Poznaniu jest pierwszą i najstarszą świątynią w Polsce dedykowaną św. Józefowi (1618). Architektami kościoła i klasztoru w stylu barokowym byli Jerzy Catenaci i Krzysztof Bonadura. Przygotowali oni plany budowy klasztoru, uwzględniając szczegółowe przepisy budowlane zakonu, jak również nadzorowali budowę świątyni. Klasztor uległ kasacji na mocy decyzji króla pruskiego Fryderyka Wilhelma z dnia 5 lipca 1801 roku, a zabudowania przekazano wojsku pruskiemu. Od 1831 roku kościół pełnił rolę ewangelickiej świątyni garnizonowej (nowy wystrój i wyposażenie wnętrza po przebudowie). W roku 1919 kościół stał się świątynią garnizonową wojska polskiego. Karmelici odzyskali swoją własność w roku 1945 w stanie ruiny. Odbudowa i rewaloryzacja zabytku (obejmująca również wystrój wnętrza) trwała wiele lat. Dokonano jej pod nadzorem konserwatora miejskiego według zatwierdzonych projektów opracowanych przez arch. A. Holasa (fasada kościoła), arch. Franciszka Morawskiego (klasztor) i arch. inż. Józefa Dutkiewicza z Krakowa (wnętrze kościoła i refektarza). Prace te zostały szczegółowo omówione w artykule.

Słowa kluczowe: Aleksander Holas, Franciszek Morawski, Józef Dutkiewicz, Poznań, Polska, klasztor Karmelitów Bosych, architektura, wyposażenie wnętrza, rewaloryzacja

Prof. Dr hab. Benignus Józef Wanat OCD

The Pontifical University of John Paul II
Institute of Art and Culture History
ul. Sławkowska 32, 31–014 Kraków
tel.: +48 12 421 26 97

Reconstruction and restoration of the architecture and furnishings of the Monastery of Discalced Carmelites in Poznań in the years 1945–1990

The convent and church of the Discalced Carmelites in Poznań is the first and oldest temple in Poland which was dedicated to St Joseph (1618). The church erected in the Baroque style was designed by architects Jerzy Catenaci and Krzysztof Bonadura. The latter prepared the construction plans of the convent building taking into consideration the detailed building regulations of the Order, and they also supervised the construction of the temple. On the basis of the decision of the Prussian king Fredrick Wilhelm of 5 July 1801, the convent went into liquidation and its buildings were handed over to the jurisdiction of the Prussian army. Since 1831, the church fulfilled the function of an Evangelical garrison temple (new furnishings and interior decoration of the interior after the renovation). In the year 1919 the church became a garrison temple of the Polish army. The Carmelites recovered their property in 1945 in a state of complete ruin. The reconstruction and restoration of the monument (which also comprised its interior decoration) lasted many years. It was conducted under the supervision of city conservator in accordance with the plans approved by architect Aleksander Holas (church façade), architect Franciszek Morawski (convent) and architect engineer Józef Dutkiewicz from Cracow (church and refectory interior). The reconstruction and restoration tasks have been discussed in detail in the above article.

Keywords: Aleksander Holas, Franciszek Morawski, Józef Dutkiewicz, Poznań, Poland, convent of Discalced Carmelites, architecture, furnishings, restoration

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.

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. wystawach, konferencjach) 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 jest zgodny z wytycznymi MNiSW i szczegółowo

opisany 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 mające 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
35-030 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15
tel. +48 661 928 362, +48 17 850 01 08

7. The editors do not return texts that are uncommissioned.

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. 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
ul. Dekerta 2/15, 35-030 Rzeszów
tel. +48 661 928 362

Artykuł sponsorowany przez Urząd Miasta Rzeszowa

Rzeszów – miasto tradycji i przyszłości

Rzeszów (116,32 km² powierzchni, 180 tys. mieszkańców) to atrakcyjne, dynamicznie rozwijające się miasto młodych, przedsiębiorczych ludzi. Silne tradycje demokratyczne, sięgające połowy XIX wieku, wpłynęły znacząco na charakter współczesnej rzeszowskiej społeczności. Otwartość, gościnność i zamiłowanie rzeszowian do nowych pomysłów i przedsięwzięć stwarza turystom i inwestorom trafiającym do Rzeszowa przyjazny klimat i miłą atmosferę.

Stolica Podkarpacia jest ważnym punktem na mapie Europy. Tu krzyżują się: międzynarodowa trasa E-40 Drezno – Kijów, drogi krajowe nr 9 i nr 19 oraz autostrada A4, umożliwiające najkrótsze połączenie krajów skandynawskich i nadbałtyckich z państwami Europy Środkowo-Wschodniej. Do granic z Ukrainą oraz Słowacją jest po około 90 km. Bardzo dużym atutem Rzeszowa jest Międzynarodowy Port Lotniczy Rzeszów-Jasionka. Rzeszów posiada regularne połączenie lotnicze (obsługiwane przez linie lotnicze: PLL LOT, Lufthansa i Ryanair) z Barceloną-Gironą, Bristolem, Birmingham, Dublinem, East Midlands, Frankfurt, Londynem (Stansted i Luton), Manchesterem oraz Warszawą, a wkrótce tych połączeń będzie jeszcze więcej.

Rzeszów jest członkiem Unii Metropolii Polskich, Międzynarodowego Stowarzyszenia Miast EURO CITIES, zrzeszającego największe miasta Europy. Liczne raporty opracowywane przez opiniotwórcze polskie czasopisma lokują Rzeszów na czołowych pozycjach pod względem zamożności miast, wydatków na inwestycje, poziomu życia i bezpieczeństwa mieszkańców. O profesjonalnym traktowaniu inwestorów może świadczyć fakt, że od 2004 roku Rzeszów rokrocznie zdobywa tytuł „Gmina Fair Play”, w 2009 roku Miasto otrzymało ISO, a w 2010 i 2011 – Godło „Teraz Polska”.

Gospodarczy obraz miasta ukształtowała tradycja lotnicza. WSK PZL Rzeszów produkuje silniki lotnicze, w tym także silniki do samolotów F-16, które kupiła polska armia. W ostatnich latach z inicjatywy zarządu WSK powstało Stowarzyszenie Grupy Przedsiębiorców „Dolina Lotnicza” skupiające ponad osiemdziesiąt zakładów produkcji lotniczej z regionu południowej i wschodniej Polski. Rzeszów jest również siedzibą klastra informatycznego – Stowarzyszenie Informatyka Podkarpacka oraz największej w Europie firmy informatycznej Asseco Poland. Do znaczących zakładów produkcyjnych należą także: firmy farmaceutyczne ICN Polfa i Sanofi-Aventis, wytwórnia sprzętu gospodarstwa domowego Zelmer czy zakład przetwórstwa owocowo-warzywnego Alima-Gerber.

W celu podnoszenia konkurencyjności rzeszowskiej i podkarpackiej gospodarki powstała Specjalna Strefa Ekonomiczna oraz utworzone zostały: Podkarpacki Park Naukowo-Technologiczny AEROPOLIS i Preinkubator Przedsiębiorczości, przetwarzające innowacyjne pomysły naukowe w nowoczesne rozwiązania technologiczne, wdrażane następnie przez przedsiębiorców.

Prawdziwym bogactwem miasta nad Wisłokiem są ludzie młodzi: uczniowie i studenci. Uniwersytet Rzeszowski, Politechnika Rzeszowska oraz kilka niepublicznych szkół wyższych i Seminarium Duchowne kształcą łącznie 60 tys. studentów na ponad 60 kierunkach, m.in. na jedyńskich w Polsce studiach dla pilotów lotnictwa cywilnego czy na kierunku aviation management prowadzonym wyłącznie w języku angielskim.

Rzeszów warto zwiedzić i poznać. Układ urbanistyczny śródmieścia wyraźnie odzwierciedla dzieje miasta. Najstarsze budowle oraz pamiątki historyczne, zgrupowane w większości w obrębie rzeszowskiej starówki, sięgają początku XV w., jednak większość pochodzi z XVII–XX w. Są to domy i kamienice mieszczkańskie, kościoły, klasztory, zamek obronny, pałacyki i dworki podmiejskie, synagogi, gmachy użyteczności publicznej z przełomu XIX i XX w.

Obecnie Rzeszów jest pięknie odrestaurowany. Wędrówka szlakiem zabytków ukaże wiele pięknych i ciekawych budowli oraz miejsc historycznych. Do ich zachowania i odnawiania samorząd miasta przykłada szczególną wagę.

Do najbardziej interesujących zabytków miasta należy Podziemna Trasa Turystyczna „Rzeszowskie Piwnice” usytuowana pod kamienicami i płytą Rynku. Trasa, licząca 369 metrów długości, obejmuje 25 piwnic i 15 korytarzy położonych na trzech kondygnacjach. Czas powstania piwnic datuje się na XV–XX w. W przeszłości stanowiły schronienie dla mieszkańców miasta w czasie wojen i najazdów, a w niższych partiach magazynowano różnorodne towary. Warto również zwiedzić muzea – Okręgowe, Historii Miasta Rzeszowa, Etnograficzne, Łowiec-



1. Rynek Starego Miasta w Rzeszowie, fot. T. Poźniak

stwa, Diecezjalne, Techniki i Militariów oraz jedyne w Polsce Muzeum Dobranocek – a także galerie i domy sztuki.

W Rzeszowie i jego okolicach organizowanych jest wiele imprez kulturalnych o zasięgu krajowym i międzynarodowym. Wysoką renomę zdobył organizowany co roku przez Filharmonię Rzeszowską Festiwal Muzyczny w Łańcucie, obchodzący w tym roku jubileusz 50-lecia. Co trzy lata na Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych zjeżdżają do Rzeszowa (w tym roku już po raz piętnasty) Polonusi i turyści z całego świata. Rośnie też ranga Międzynarodowego Festiwalu Piosenki Carpathia, Wielokulturowego Festiwalu Galicja oraz Święta Ulicy Pańskiej czy Dni Rzeszowa.

Miasto inwestuje w sport. Od kilku lat w największej na Podkarpaciu Hali Widowiskowo-Sportowej im. J. Strzelczyka przy ulicy Podpromie rozgrywają swoje zawody siatkarze ASSECO RESOVIA RZESZÓW, koszykarze oraz przedstawiciele innych dyscyplin sportu. W pomieszczeniach hali znajdują się: siłownia, klub fitness, Akademia Karate Tradycyjnego. Odbywają się tu również koncerty znanych grup: wokально-muzycznych (Jean Michel Jarre, Deep Purple), tanecznych (Chór Aleksandrowa czy Mazowsze), targi i imprezy wystawiennicze.

W Rzeszowie funkcjonuje kilka stadionów lekkoatletycznych (w tym jeden z wysokiej klasy torem żużlowym, który przyciąga rzesze



2. Rzeszowski ratusz, fot. T. Poźniak

fanów na pierwszoligowe rozgrywki żużlowe), pięć krytych basenów, strzeżone kąpielisko Żwirownia, sztuczne lodowisko oraz dwa parki linowe, a nieopodal miasta pole golfowe. Miłośnicy jazdy konnej mogą spędzić czas w siodle w nowoczesnych ośrodkach jeździeckich. Wszystkie te obiekty od rana do późnego wieczora służą miłośnikom czynnego wypoczynku.

Rzeszów jest przyjazny dla turystów. Oprócz dobrze przygotowanej bazy gastronomiczno-hotelarskiej władze miasta zadbały o atrakcyjne spędzanie wolnego czasu. Rozległe tereny zielone w mieście oraz okoliczne góry służą czynnemu wypoczynkowi. Zwiedzanie miasta i oko-

lic umożliwia sześć szlaków historycznych i turystycznych, które można pokonać pieszo lub na rowerze. Ponadto centralne położenie miasta w województwie czyni zeń bazę wypadową do Łańcuta, Leżajska, Krasiczyna czy w Bieszczady oraz nad Zalew Soliński.

Czysta woda i powietrze, malownicze krajobrazy, bogactwo historii i kultury to największe atuty Rzeszowa i Podkarpacia.

Rzeszów to miasto piękne, pełne uroku i dobrego klimatu, w niezwykle sposób łączące w sobie tradycję i dostojność zabytków z nowoczesnością i żywiołowością młodzieży. Dlatego warto tu przyjechać. I pozostać na dłużej...

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. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysłane listem, faksem (17 872 14 26), pocztą elektroniczną na adres wydaw@univ.rzeszow.pl oraz za pośrednictwem strony internetowej (<http://wydawnictwo.univ.rzeszow.pl/>).

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (35-050 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15, tel. 17 850 01 08, 661 982 362).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze. Cena rocznika wynosi 26,25 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

For international orders please contact our distribution department (wydaw@univ.rzeszow.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

Redakcja rocznika „Sacrum et Decorum” pragnie wyrazić wdzięczność wszystkim, którzy przyczynili się do jego wydania. Nasze podziękowania w szczególności kierujemy do:

Pana **Tadeusza Ferenca**, Prezydenta Miasta Rzeszowa,
Pana dra **Adama Górala**, prezesa ASSECO POLAND SA

oraz wszystkich Współpracowników zaangażowanych bezpośrednio w przygotowanie piątego numeru.

