

---

# SACRUM

## ET DECORUM

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

---

ROK XV

2022



Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej  
Uniwersytetu Rzeszowskiego

**Rada Naukowa / Scientific Board**

Wojciech Bałus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków  
Jurij Biriulow, Lwowska Narodowa Akademia Sztuki, Lwów  
François Boespflug, Université de Strasbourg, Strasbourg  
Philippe Kaenel, Université de Lausanne, Lausanne  
ks. Ryszard Knapiński, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin  
Andrzej K. Olszewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa  
Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa

**Recenzenci / Reviewers**

Waldemar Deluga, Michał Haake, Bogusław Krasnowolski, Marcin Lachowski,  
Jerzy Miziołek, Renata Rogozińska, Maria Żychowska

**Redaktor naczelny / Editor**

Grażyna Ryba

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

Agnieszka Iwaszek, Elżbieta Kot

**Tłumaczenie / Translation**

Agnieszka Gicala, Monika Mazurek

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

Ian Upchurch

**Opracowanie graficzne / Graphic Design**

Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin, Piotr Wisłocki

**Na okładce / On the cover:**

Teresa Reklewska, projekt witraża *Joanna d'Arc*, 1958,  
zbiory Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego  
Teresa Reklewska, design of the stained glass window *Joan of Arc*, 1958,  
collection of the Documentation Center for Contemporary Sacred Art of the University of Rzeszów

**Adres Redakcji / Address**

Sacrum et Decorum  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35  
tel. +48 17 872 20 98, +48 661 928 362  
**www.sacrumetdecorum.pl**  
e-mail: [sacrumetdecorum@ur.edu.pl](mailto:sacrumetdecorum@ur.edu.pl)

**ISSN 1689–5010**

**eISSN 2720-524X**

**Nr DOI czasopisma: 10.15584/setde**

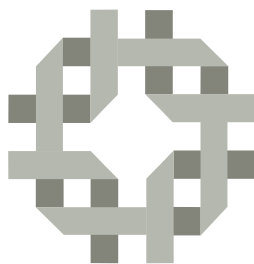
Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2022

**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  
e-mail: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl)

Łamanie i druk  
Mitel Sp. z o.o.  
tel. 602 722 015



---

## SPIS TREŚCI CONTENTS

### Redakcja

*Wprowadzenie*

*Introduction*

5

### ARTYKUŁY / ARTICLES

**Maria Nitka**

*Obrazy religijne o funkcji kultowej w twórczości Henryka Siemiradzkiego*

*Religious paintings as liturgical images in the oeuvre of Henryk Siemiradzki*

8

**Beata Studzińska-Kubalska**

*Józefa Mehoffera konkursowy projekt polichromii kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894.*

*Próba rekonstrukcji koncepcji dekoracyjnej artysty*

*Józef Mehoffer's competition design for the polychrome decoration of the Franciscan Church in Kraków, 1894.*

*An attempt to reconstruct the artist's decorative concept*

39

**ks. Leszek Makówka**

*Droga krzyżowa Mikuláša Medka*

*The Way of the Cross by Mikuláš Medek*

79

### MATERIAŁY / MATERIALS

**Olesia Semchyszyn-Huzner**

*Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów*

*The mural paintings of Modest Sosenko. Characteristics of the style based on representative examples*

93

**Agnieszka Kluczevska-Wójcik**  
*„Wewnętrzne światło”*  
*Witraż we współczesnej sztuce sakralnej Francji – zarys problematyki*  
*"Inner light"*  
*Stained glass in contemporary French sacred art – an overview*  
**110**

## **RECENZJE / REVIEWS**

**Krystyna Pawłowska**  
*Recenzja książki Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej pt. S.G. Żeleński – o rodzinie i witrażach*  
*Review of Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska's book S.G. Żeleński – o rodzinie i witrażach*  
*[S.G. Żeleński – the family and stained glass art]*  
**141**

## **MISCELLANEA**

**Łukasz Murzyn**  
*Nowa sztuka chrześcijańska? Kontekst społeczno-polityczny*  
*New Christian art? The socio-political context*  
**145**

## **IN MEMORIAM**

**ks. Paweł Batory**  
*Ryszard Ryba (1935–2022) – wspomnienie*  
*In memory of Ryszard Ryba (1935–2022)*  
**153**

## INTRODUCTION

Contemporary mainstream Polish art more or less successfully subscribes to fashionable trends started in global cultural centres. By adopting new forms and content, often indiscriminately, it seeks to transform the local culture, which is regarded with shame as peripheral and backward by a large number of artists and critics, whose views are sometimes even close to a post-colonial mentality.

At the same time, however, there exists a relatively distinguishable mindset based on local tradition and the values of Christian culture, which, while valuing continuity, does not avoid searching for new formal means. It has always been present at the level of secondary art schools, very often strongly linked to the local cultural heritage (A. Kenar State Secondary Art School in Zakopane), while in recent years it has also started to be included in some university syllabi (Pracownia Ikonosfery [Iconosphere Workshop] at the Faculty of Art of the Pedagogical University in Kraków).

In this context, it is worth mentioning the work done by diocesan museums with regard to exhibitions and popularisation (including the creation of the Gallery of Contemporary Art in the Archdiocesan Museum in Poznań), as well as the activity in the milieu of the Łódź Dominicans (Vera Ikon Community of Christian Artists) or the Benedictines of Tyniec. In Wrocław, the Mary and Martha Foundation was established with the aim of “supporting artists who create contemporary Christian art and co-financing initiatives related to its development”. A high-profile event connected with the Foundation’s beginnings was the National Competition of Sacred Art OKSSa 2021. It is also worth mentioning an interesting project from the field of political theology, “Painting Catholicism anew”, which resulted in a proposal for a contemporary interpretation of the image of Divine Mercy by ten well-known Polish painters. It is to be hoped that the above projects and others, perhaps less spectacular but increasingly numerous, will continue to develop and lead to other interesting initiatives.

It is hard to resist the impression that the above-mentioned projects call back to the legacy of the famous “Decade” of the 1980s, when, during the unprecedented boycott of the state cultural institutions of the People’s Republic of Poland under martial law, art developed mainly under the patronage

## WPROWADZENIE

DOI: 10.15584/setde.2022.15.1

Współczesna polska sztuka zaangażowana w swoim głównym nurcie z większym lub mniejszym sukcesem wpisuje się w trendy inicjowane w światowych centrach kultury. Często bezkrytycznie przejmując nowe formy i treści, dąży do przekształcenia według tych wzorów kultury rodzimej, wstydliwie uznawanej za peryferyjną i zacofaną przez sporą rzeszę twórców i skupionych wokół nich krytyków, prezentujących poglądy niekiedy wręcz bliskie mentalności postkolonialnej.

Równolegle jednak funkcjonuje i manifestuje się mniej lub bardziej wyraziście postawa czerpiąca właśnie z tradycji rodzimej i wartości kultury chrześcijańskiej, która obok kontynuacji nie unika wszakże poszukiwań w zakresie nowych środków formalnych. W szkolnictwie na poziomie średnich szkół artystycznych, bardzo często silnie związanych z lokalnym dziedzictwem kulturowym, była ona obecna nieprzerwanie (Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. A. Kenara w Zakopanem), natomiast w ostatnich latach zaczęły powstawać też inicjatywy programowe na poziomie szkolnictwa wyższego (Pracownia Ikonosfery na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie).

W tym kontekście na uwagę zasługują działalność wystawiennicza i popularyzatorska muzeów diecezjalnych (między innymi utworzenie Galerii Sztuki Współczesnej w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu) oraz przedsięwzięcia związane ze środowiskiem łódzkich dominikanów (Vera Ikon Wspólnota Twórców Chrześcijańskich) czy benedyktynów tynieckich. We Wrocławiu powołano do życia Fundację Marii i Marty, która ma na celu „promować artystów tworzących chrześcijańską sztukę współczesną oraz współfinansować inicjatywy związane z jej rozwojem”. Głównym wydarzeniem związanym z początkami działalności fundacji był Ogólnopolski Konkurs Sztuki Sakralnej OKSSa 2021. Warto wspomnieć także interesujący projekt wywodzący się ze środowiska Teologii Politycznej „Namalować katolicyzm od nowa”, którego rezultatem jest propozycja współczesnej interpretacji wizerunku Jezusa Miłosiernego, podjęta przez dziesięciu znanych polskich malarzy. Należy żywić nadzieję, że te i inne projekty, może mniej spektakularne, ale coraz liczniejsze, będą się nadal rozwijać, owocując kolejnymi interesującymi inicjatywami.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że wspomniane powyżej przedsięwzięcia nawiązują do spuścizny słynnej „Dekady” lat 80. XX wieku, kiedy to podczas

beprecedensowego bojkotu państwowych instytucji kultury PRL-u czasu stanu wojennego sztuka rozwijała się przede wszystkim pod mecenatem Kościoła, poruszając kwestie o charakterze metafizycznym i egzystencjalnym interpretowanym w duchu chrześcijańskim. Po kryzysie pierwszych dziesięcioleci odrodzonej Rzeczypospolitej, kiedy wyczerpały się dawne formuły obecności sztuki w Kościele, a zachłyśnięcie odzyskaną wolnością spowodowało odpływ artystów od religii, wspomniane zjawiska należy uznać za próbę odrodzenia sztuki związanej z chrześcijaństwem już w nowej rzeczywistości.

Niewątpliwie taką postawę reprezentuje artysta krakowski i nauczyciel akademicki Łukasz Murzyn, którego tekst „Nowa sztuka chrześcijańska? Kontekst społeczno-polityczny” został zamieszczony w *Miscellaneach* bieżącego numeru „Sacrum et Decorum”.

Przywołana w artykule Murzyna problematyka prowokuje do dyskusji i polemik oraz otwiera nowe pola do prowadzenia prac badawczych, których rezultaty pojawią się w przyszłości na łamach naszego pisma. Tymczasem najnowszy tom rocznika zdominowały artykuły prezentujące treści dotyczące znacznie bardziej odległych wydarzeń w sztuce. W opracowaniu „Obrazy religijne o funkcji kultowej w twórczości Henryka Siemiradzkiego” Maria Nitka poddała analizie obrazy ołtarzowe artysty przeznaczone do świątyń w Charkowie, Warszawie, Krakowie i Rzymie. Tematyka religijna przede wszystkim związana z początkami chrześcijaństwa była często powracającym wątkiem w twórczości artysty, ale dzieła o funkcji sakralnej zaprezentowane przez wrocławską autorkę są w twórczości Siemiradzkiego nieliczne i mało znane.

Artykuł Beaty Studziźby-Kubalskiej „Józefa Mehoffera konkursowy projekt polichromii kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894. Próba rekonstrukcji koncepcji dekoracyjnej artysty” stanowi efekt żmudnej pracy autorki mającej na celu odtworzenie wizji opracowania malowideł franciszkańskich przez krakowskiego artystę. Zagadnień malarstwa ściennego dotyczy także zamieszczony w *Materialach* tekst związanej ze Lwowem badaczki Olesi Semchyshyn-Huzner „Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów”. Warto zwrócić uwagę, że początki edukacji artystycznej, a następnie działalności twórczej ukraińskiego artysty wiązały się właśnie ze środowiskiem krakowskim. Artykuł stanowiący rozwinięcie wystąpienia autorki podczas jednej z konferencji organizowanych przez rzeszowskie Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej zainicjował szersze badania nad spuścizną artysty, które zaowocowały wydaniem monografii jego twórczości. Zagadnienia malarstwa monumentalnego – sztuki witrażu w środowisku krakowskim tego okresu

of the Church, addressing issues of a metaphysical and existential nature interpreted in a Christian spirit. After the crisis of the first decades in the reborn Republic, when the old formulas for the functioning of art in the Church had been exhausted and the enthusiasm of the regained freedom was the cause of many artists turning away from religion, the phenomena mentioned above should be seen as an attempt to revive art associated with Christianity now in the new reality.

Such an attitude is undoubtedly represented by the Kraków artist and academic teacher Łukasz Murzyn, whose text “New Christian art? The socio-political context” has been included in the *Miscellanea* of the current issue of “Sacrum et Decorum”.

The issues raised in Murzyn’s article provoke discussion and polemic, and open up new fields of research, the results of which will appear in the pages of our journal in the future. Meanwhile, the latest volume of the annual is dominated by articles that present content relating to much more distant developments in art. In her study “Religious paintings as liturgical images in the oeuvre of Henryk Siemiradzki”, Maria Nitka analyses the artist’s altar paintings for churches in Kharkiv, Warsaw, Kraków and Rome. Religious themes, especially those related to the beginnings of Christianity, were often a recurring motif in the artist’s work, but the works with a sacred function, presented by the author from Wrocław, are few and poorly recognised in Siemiradzki’s oeuvre.

Beata Studziźba-Kubalska’s article “Józef Mehoffer’s competition design for the polychrome decoration of the Franciscan Church in Krakow, 1894. An attempt to reconstruct the artist’s decorative concept” is the result of the author’s painstaking work to reconstruct the development of the artist’s vision of the Franciscan murals. The issues of mural painting are also dealt with the article by Olesia Semchyshyn-Huzner, a Lviv-based researcher, published in the *Materials* section and titled “The mural paintings of Modest Sosenko. Characteristics of the style based on representative examples”. It is noteworthy that the beginnings of the Ukrainian artist’s artistic education, and later his creative activity, were connected specifically with the environment of Kraków. The article, which is an extended version of a presentation delivered during one of the conferences organised by the Rzeszów-based Centre for Documentation of Contemporary Sacred Art, initiated broader research into the artist’s oeuvre, which resulted in the publication of a monograph on his work. The issues of monumental painting – the art of stained glass in the Kraków environment of that period – are also addressed in an excellently documented book by Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska, reviewed and recommended to the readers of our

magazine by Krystyna Pawłowska. Moreover, the phenomenon of the flourishing of stained glass art in France in the 20<sup>th</sup> century, connected with the programme of the revival of sacred art and initiatives centred around the magazine *L'Art Sacré*, is described by Agnieszka Kluczevska-Wójcik in her article “‘Inner light’. Stained glass in contemporary French sacred art – an overview”.

A topic that has not yet been addressed in Polish reference literature is contemporary sacred and religious art in the Czech Republic. Perhaps the reason for this is the stereotype of Czech society as prevalently irreligious. This makes the less numerous but nonetheless interesting examples of contemporary religious art in this country, presented in the article “*The Way of the Cross* by Mikuláš Medek” by the Rev. Leszek Makówka, all the more worthy of closer study and elaboration.

The current volume of “*Sacrum et Decorum*” closes with the “*In memoriam*” section, which includes an article by the Rev. Paweł Batory titled “Ryszard Ryba – A Remembrance”, in which he commemorates the sculptor who died in 2022, a creator of sacred art associated with the Podkarpacie region.

The editors

Translated by Monika Mazurek

porusza także znakomicie udokumentowana książka Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej zrecenzowana i polecana czytelnikom naszego pisma przez Krystynę Pawłowską. Natomiast fenomen rozkwitu sztuki witrażu we Francji w XX wieku związany z programem odrodzenia sztuki sakralnej i inicjatywami skupionymi wokół czasopisma *L'Art Sacré* przywołuje tekst Agnieszki Kluczewskiej-Wójcik „*Wewnętrzne światło. Witraż we współczesnej sztuce sakralnej Francji – zarys problematyki*”.

Zagadnienie dotychczas nieobecnie w polskiej literaturze przedmiotu stanowi współczesna sztuka sakralna i religijna w byłej Czechosłowacji. Być może przyczyny tego stanu rzeczy należy upatrywać w stereotypach związanych z powszechną areligijną postawą społeczeństwa czeskiego. Tym bardziej więc mniej liczne, ale interesujące przykłady współczesnej sztuki sakralnej w tym kraju zaprezentowane w artykule ks. Leszka Makówki „*Droga krzyżowa Mikuláša Medka*” zasługują na bliższe poznanie i opracowanie.

Bieżący tom „*Sacrum et Decorum*” zamyka dział *In memoriam*, w którym zamieszczono artykuł ks. Pawła Batorego „*Ryszard Ryba – wspomnienie*”, przywołujący sylwetkę artysty rzeźbiarza zmarłego w 2022 roku, twórcy sztuki sakralnej związanego z Podkarpaciami.

Redakcja

*Maria Nitka*

Akademia Sztuk Pięknych  
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

## Obrazy religijne o funkcji kultowej w twórczości Henryka Siemiradzkiego

DOI: 10.15584/setde.2022.15.2

Wobec ogromu zmian zachodzących w funkcjonowaniu obrazów pod koniec XIX wieku, które niejednokrotnie doprowadziły do rzeczywistych rewolucji formalnych, jedna z ról malarstwa w sztuce europejskiej końca tego stulecia pozostała niezmienna – jego funkcja kultowa. W epoce scjentyzmu, postępującej laicyzacji i industrializacji drogi sztuki wystawianej na salonach i tej wykorzystywanej do dekoracji świątyń, zwłaszcza kościołów, coraz bardziej się rozchodziły. Symptomatycznym tego znakiem stał się zakaz ekspozycji współczesnej twórczości w kościołach, które było dotychczas powszechną rzymską praktyką, wydany przez papieża Leona XII w 1829 roku<sup>1</sup>. „Wyprowadził” on sztukę ze świątyń i na miejsce jej ekspozycji przeznaczył nowo wybudowany gmach powołanego w tym samym roku *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti*. Jedynie twórczość artystów z kręgu Bractwa św. Łukasza, jako z ducha chrześcijańska, mogła być pokazywana w kościołach. W drugiej połowie XIX wieku działalność artystyczna nazarenczyków, ich uczniów i naśladowców stała się synonimem sztuki sakralnej, przede wszystkim w Kościele katolickim, jak też w wielu wspólnotach protestanckich. Przyjęcie jednego stylu za model twórczości chrześcijańskiej przyczyniło się do postępującej specjalizacji artystów. Pod koniec XIX wieku funkcjonowała już spora grupa twórców oderwanych od nurtu sztuki im współczesnej i pracujących wyłącznie na potrzeby kultu<sup>2</sup>.

Michael Thimann, analizując problem sztuki religijnej początku tego stulecia, zauważył, że nastą-

*Maria Nitka*

The Eugeniusz Geppert Academy  
of Art and Design in Wrocław

## Religious paintings as liturgical images in the oeuvre of Henryk Siemiradzki

In view of the enormity of changes taking place in the functioning of paintings at the end of the 19<sup>th</sup> century, which often led to real formal revolutions, one of the roles of painting in European art at the end of that century remained unchanged: serving the needs of worship. In the era of scientism, progressive secularisation and industrialisation, the paths of art exhibited in salons and art used to decorate temples, especially churches, became increasingly divergent. A symptomatic sign of this was the 1829 prohibition of displaying contemporary art in churches, which had hitherto been a common Roman Catholic practice, issued by Pope Leo XII in 1829<sup>1</sup>. He “removed” art from churches and devoted for its display the newly erected building of the *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti*. Only the work of artists from the Brotherhood of Saint Luke, as Christian in spirit, could be shown in churches. In the second half of the 19<sup>th</sup> century, the artistic activity of the Nazarenes, their disciples and followers, became synonymous with sacred art, primarily in the Catholic Church as well as in many Protestant communities. The adoption of one style as a model of Christian art contributed to the progressive specialisation of artists. By the end of the 19<sup>th</sup> century, there had already appeared a large group of artists detached from the mainstream of contemporary art and working exclusively for the needs of worship<sup>2</sup>.

Analysing the problem of religious art at the beginning of that century, Michael Thimann noticed the transition of painting from the sphere of worship to the space of art. He wrote:

<sup>1</sup> S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, w: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, red. E. Castelnuovo, t. 1, Milano 1991, s. 429.

<sup>2</sup> Por. najobszerniejsze w polskiej literaturze opracowanie malarstwa sakralnego 2. poł. XIX wieku J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.

<sup>1</sup> S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, ed. E. Castelnuovo, vol. 1, Milano 1991, p. 429.

<sup>2</sup> Cf. the study of sacred painting in the second half of the 19<sup>th</sup> century that is the most extensive in Polish literature, written by J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.



*The basic problem of paintings with Christian themes after “the end of iconography” around the year 1800, as recalled by contemporary art researchers, soon becomes defined. Who at all still understands the depicted scenes, and who actually needs them, if art, which has become autonomous, has detached itself from its functional context? Paintings have become functionless and are now in the space of art rather than religious practice<sup>3</sup>.*

Among the outstanding, “salon” artists, there were also those who undertook commissions to create altar paintings. One of them was Henryk Siemiradzki, who had several sacred works in his *oeuvre*. What is worth emphasizing, the author of *Pochodnie Nerona* [*Nero’s Torches*] created works for three Christian denominations. The present study focuses on the theme of paintings for the needs of worship, understood as works in the format of an altar painting, destined for a church. Works of this type belong to the centuries-old tradition of Western Christianity by fulfilling various liturgical functions, and their model of reception is conditioned by it<sup>4</sup>.

Altar painting is primarily associated with the Catholic liturgy, although, despite its initial rejection, it also functioned in some Protestant denominations, which is why these two branches of Christianity will be the main topic of this study. Admittedly, on the wave of introducing “Western” canons of art to Orthodox churches, Siemiradzki also created paintings for the Orthodox Church, but they were far from the format, function and technique of works intended for altars. It should be emphasized, however, that it was the unidentified icons commissioned in 1867 that were the artist’s first sacred paintings<sup>5</sup>. Only a year later did he face the challenge of creating a painting intended for an altar. Thanks to the recommendation of Alexei Bogolyubov, he received from Grand Duchess Dagmara a commission to make a copy of the painting *The*

piło przejście obrazów ze strefy kultu w przestrzeń sztuki. Pisał:

*Podstawowy problem obrazów o tematyce chrześcijańskiej po „końcu ikonografii” ok. 1800 r., jak wspominają współcześni badacze sztuki, szybko zostaje nazwany. Kto jeszcze w ogóle rozumie przedstawiane sceny i komu właściwie są one jeszcze potrzebne, skoro sztuka, która stała się autonomiczna, oderwała się od swojego funkcjonalnego kontekstu? Obrazy stały się bezfunkcyjne i znajdują się teraz w przestrzeni sztuki, a nie praktyki religijnej<sup>3</sup>.*

Wśród wybitnych twórców salonowych byli jednak i tacy, którzy podejmowali się zleceń dotyczących namalowania obrazów ołtarzowych. Przykładem jest Henryk Siemiradzki, który w swym *oeuvre* ma kilka realizacji sakralnych. Co warto podkreślić, autor *Pochodni Nerona* wykonał prace dla trzech chrześcijańskich wyznań. Tematem artykułu będą obrazy kultowe, rozumiane jako realizacje w formie obrazu ołtarzowego, przeznaczone do świątyni. Tego typu dzieła wpisują się w wielowiekową tradycję zachodniego chrześcijaństwa, spełniając rozmaite funkcje liturgiczne, i mają uwarunkowany nim model recepcji<sup>4</sup>.

Obraz ołtarzowy wiąże się przede wszystkim z liturgią katolicką, choć mimo początkowego odrzucenia funkcjonował również w niektórych wyznaniach protestanckich, dlatego te dwie konfesje będą głównie przedmiotem analiz. Wprawdzie na fali wprowadzania zachodnich kanonów sztuki do prawosławnych świątyń Siemiradzki malował też obrazy dla cerkwi, ale były one dalekie w formie, funkcji i technice od dzieł przeznaczonych do ołtarzy. Należy jednak podkreślić, że to właśnie niezidentyfikowane ikony, wykonane na zlecenie w 1867 roku, były pierwszymi obrazami sakralnymi artysty<sup>5</sup>. Zaledwie rok później zmierzył się on z wyzwaniem namalowania obrazu przeznaczonego do ołtarza. Dzięki poleceniu Aleksieja Bogolubowa otrzymał od wielkiej księżnej Dagmary

<sup>3</sup> *Das Grundproblem christlicher Bildsujets nach dem von der jüngeren Kunstwissenschaft konstatierten »Ende der Ikonographie« um 1800 ist schnell benannt. Wer versteht die dargestellte Szenen überhaupt noch, und wer braucht sie eigentlich noch, wenn sich die autonom gewordene Kunst aus ihrem funktionalen Kontext gelöst hat? Die Bildern sind funktionslos geworden und nunmehr im Raum der Kunst, nicht in demjenigen religiöser Praxis, angesiedelt.* M. Thimann, *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, in: *Religion, Macht, Kunst: die Nazarener*, exhibition catalogue, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15<sup>th</sup> April–24<sup>th</sup> July 2005, eds. M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005, p. 170 (this passage is translated from the Polish translation quoted in the Polish version of this paper. Unless stated otherwise, all other quotations are also translated into English from their Polish versions – A.G.).

<sup>4</sup> Cf. J. Braun, *Altarretabel*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, Stuttgart 1934, pp. 529–564; after: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94487> > [accessed 4th April 2022].

<sup>5</sup> Pontificio Institute of Studi Ecclesiastici (= PISE), 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich, file 1, sheet 147: H. Siemiradzki, letter to parents, St. Petersburg, November 11, 1867.

<sup>3</sup> *Das Grundproblem christlicher Bildsujets nach dem von der jüngeren Kunstwissenschaft konstatierten »Ende der Ikonographie« um 1800 ist schnell benannt. Wer versteht die dargestellte Szenen überhaupt noch, und wer braucht sie eigentlich noch, wenn sich die autonom gewordene Kunst aus ihrem funktionalen Kontext gelöst hat? Die Bildern sind funktionslos geworden und nunmehr im Raum der Kunst, nicht in demjenigen religiöser Praxis, angesiedelt.* M. Thimann, *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, w: *Religion, Macht, Kunst: die Nazarener*, katalog wystawy, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15 IV–24 VII 2005, red. M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005, s. 170.

<sup>4</sup> Zob. J. Braun, *Altarretabel*, w: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, Stuttgart 1934, s. 529–564; za: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94487> > [dostęp 04.04.2022].

<sup>5</sup> Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici (=PISE), 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich,teczka 1, k. 147: H. Siemiradzki, list do rodziców, Petersburg 11.11.1867.

zamówienie na kopię obrazu *Ukrzyżowanie* Johanna Kölera [il. 1]<sup>6</sup>. Kompozycja ta ukazuje typową dla ikonografii pasyjnej scenę, w której pod krzyżem stoją Najświętsza Maria Panna podtrzymywana przez św. Jana Apostoła, a naprzeciw nich ukazana jest płacząca Maria Magdalena. Warto podkreślić, iż taka ikonografia doskonale odpowiadała ewangelickiej teologii krzyża (*theologia crucis*), skupiającej się na rozważaniu męki i pasji Zbawiciela<sup>7</sup>. Na współczesność odbiór ukierunkowywała widza kompozycja z ograniczoną ilością osób, skośnym ustawieniem krzyża i postaci w półkole; odpowiednio osadzona na mense ołtarzowej sprawiała wrażenie udziału oglądających obraz w Męce Pańskiej. Płótno Johanna Kölera doskonale spełniało zatem wymagania wobec obrazu ołtarzowego dla świątyni ewangelickiej, co znalazło odzwierciedlenie w fakcie, iż jego kopie zamówiono do dwóch innych domów Bożych. Autorskie reprodukcje trafiły do kościołów: św. Katarzyny w Petersburgu i św. Jana w miejscowości Kieś na Łotwie<sup>8</sup>. W obydwu świątyniach obrazy umieszczone zostały w architektonicznych retablach ołtarzowych. Kopia zamówiona u Siemiradzkiego miała również pełnić funkcję obrazu ołtarzowego, nie ma jednak pewności, w jakiej świątyni<sup>9</sup>.

Nabytą umiejętność malowania tego typu dzieła Siemiradzki wykorzystał szybko do własnej kompozycji, podejmując się w 1871 roku wykonania obrazu dla pierwszej świątyni katolickiej Charkowa – kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (*Rosarium Beatae Mariae Virginis*). Ta rodzinna parafia Siemiradzkiego była najważniejszym miejscem dla charkowskich katolików i całej tamtejszej Polonii<sup>10</sup>. Dzieło to nie zachowało się, a znane jest jedynie z reprodukcji w „Tygodniku Illustrowanym” [il. 2]<sup>11</sup>. W jego kompozycji wyraż-

*Crucifixion* by Johann Köler [fig. 1]<sup>6</sup>. The composition shows a scene typical of the Passion iconography, in which the Blessed Virgin Mary is standing under the cross, supported by St. John the Apostle, and depicted opposite them is the weeping Mary Magdalene. It is worth emphasizing that such iconography perfectly corresponded to the Evangelical theology of the cross (*theologia crucis*), focusing on the meditation of the Saviour's Passion<sup>7</sup>. The viewer was guided to participatory reception by its composition, containing a limited number of people as well as a diagonal arrangement of the cross and the figures in a semicircle. Properly placed on the altar table, it gave the viewers an impression of participating in the Passion of the Lord. Thus, Johann Köler's painting perfectly met the requirements of an altar painting for an Evangelical church, which was reflected in the fact that its copies were commissioned for two other houses of God. Its authorial reproductions went to the churches: St. Catherine's in St. Petersburg and St. John's in the town of Cēsis in Latvia<sup>8</sup>. In both churches, the paintings were placed in architectural altar retables. The copy commissioned from Siemiradzki was also supposed to serve as an altar painting, but it is not certain in which church<sup>9</sup>.

Siemiradzki quickly used the acquired skill of painting this type of work for his own composition, undertaking in 1871 to make a painting for the first Catholic church in Kharkiv: the chapel of Our Lady of the Rosary (*Rosarium Beatae Mariae Virginis*). That home parish of Siemiradzki was the most important place for Kharkiv Catholics and the entire local Polish community<sup>10</sup>. The painting has not survived, and is known only from reproductions in “Tygodnik Illustrowany” [fig. 2]<sup>11</sup>. Its composition clearly shows

<sup>6</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1, Warszawa 2020, nr kat. 9/1.

<sup>7</sup> S.C. Napiórkowski, *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981, s. 188.

<sup>8</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, nr 9/2, s. 340–341.

<sup>9</sup> Dwie nieautorskie kopie *Ukrzyżowania* J. Kölera znajdowały się w kościołach w Rydze i Karkus (Estonia).

*Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, s. 341.

<sup>10</sup> Pierwszy opis parafii charkowskiej: T. Lipiński, *Polacy w Charkowie*, w: *Znicz. Kalendarz informacyjny z działem literackim za rok zwyczajny 1905*, Moskwa 1905, s. 71–139. Opis życia charkowskiej Polonii zob.: A. Kijas, *Religijna i kulturotwórcza rola parafii katolickiej w życiu polskiej diaspory w Charkowie na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*, t. 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*, red. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2016, s. 295–305; L. Żwanko, *Kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i Polonia w Charkowie: krótki szkic historyczny (XIX wiek)*, „Orientalia Christiana Cracoviensia” 11, 2019, s. 113–138.

<sup>11</sup> Reprodukcja obrazu Siemiradzkiego znalazła się jako całostronicowa ilustracja na tytułowej stronie tego czasopisma w nume-

<sup>6</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, ed. J. Malinowski, vol. 1, Warszawa 2020, cat. no. 9/1.

<sup>7</sup> S.C. Napiórkowski, *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, in: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, eds. H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981, p. 188.

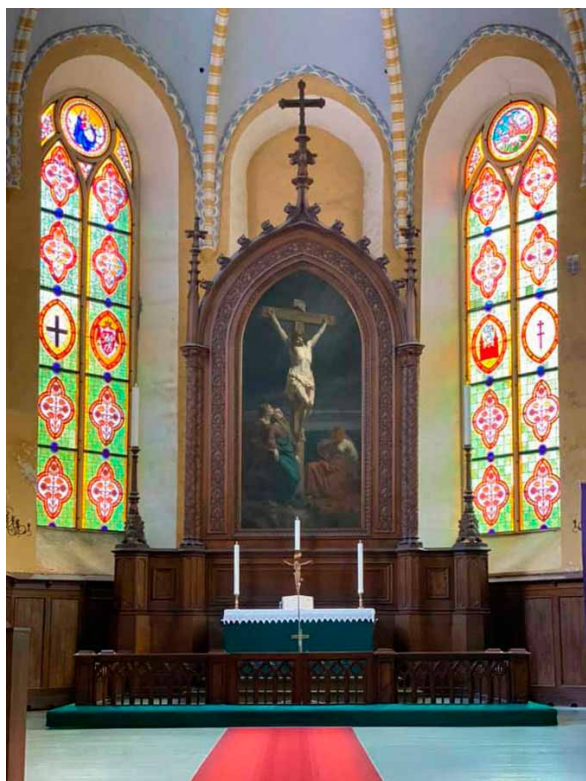
<sup>8</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, no. 9/2, pp. 340–341.

<sup>9</sup> Two non-authorial copies of J. Köler's *Christ on the Cross* were in churches in Riga and Karkus (Estonia).

*Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, p. 341.

<sup>10</sup> The first description of the Kharkiv parish: T. Lipiński, *Polacy w Charkowie*, in: *Znicz. Information Calendar with Literary Section for Ordinary Year 1905 Polacy w Charkowie*, Moscow 1905, pp. 71–139. For a description of the life of the Polish community in Kharkiv, cf. A. Kijas, *Religijna i kulturotwórcza rola parafii katolickiej w życiu polskiej diaspory w Charkowie na przełomie XIX i XX wieku*, in: *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*, vol. 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*, eds. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2016, pp. 295–305; L. Żwanko, *Kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i Polonia w Charkowie: krótki szkic historyczny (XIX wiek)*, „Orientalia Christiana Cracoviensia” 11, 2019, pp. 113–138.

<sup>11</sup> A reproduction of Siemiradzki's painting appeared as a full-page illustration on the title page of this magazine in the issue de-



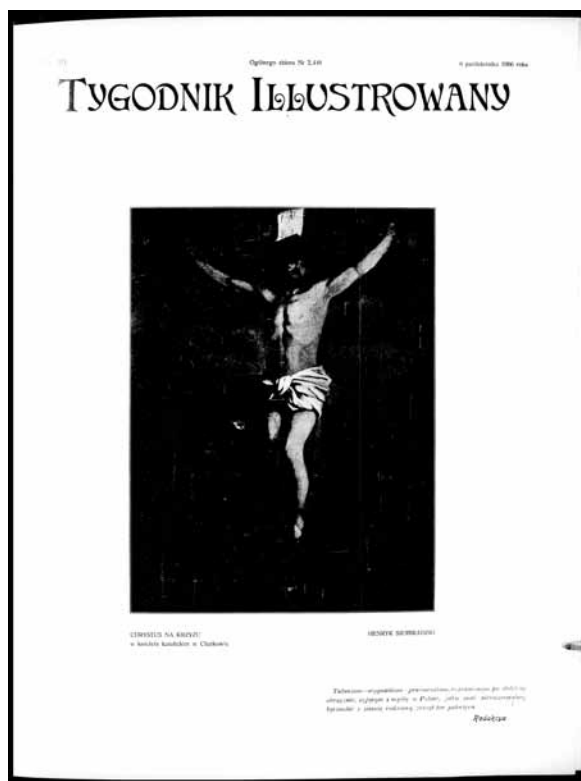
1. Johann Köler, *Ukrzyżowanie*, 1859, olej na płótnie, ołtarz główny, kościół pw. św. Jana, Kieś, Łotwa, fot. wolny dostęp

1. Johann Köler, *The Crucifixion*, 1859, oil on canvas, main altar, St. John's Church, Cēsis, Latvia, free access image

the influence of copying Köler's painting: the slightly diagonal arrangement of the crucifix and the type and pose of the Saviour's body are similar, with the difference that in the scene by Siemiradzki Christ has his head and eyes raised and is depicted alone. We do not know the place of this painting's display so it is difficult to say unequivocally whether it was in the main altar or a side one. However, it is certain that it was an altar painting, because as such it was moved to the new Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, built in 1887–1894, where it was placed in a side altar<sup>12</sup>. The painting fulfilled its religious functions, becoming an important object of worship for the Kharkiv community. This shows that it was already at the beginning of his artistic career that Siemiradzki became familiar with the subject of altar painting intended for an architectural retabulum, a form whose beginning and flourishing were linked with the development of modern painting. What is

voted to Polish emigration, "Tygodnik Ilustrowany" 1906, no. 40 (October 6), p. 773; *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, no. 9/3, p. 342.

<sup>12</sup> *Wizyta w Charkowie*, "Przegląd Katolicki" 1893, no. 42 (January 6), pp. 57–59, after: Żwanko 2019, cf. fn. 10, p. 132.



2. Henryk Siemiradzki, *Chrystus na krzyżu*, zaginiony, dawniej w kościele NMP w Charkowie, fot. za: „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 40, s. 773.

2. Henryk Siemiradzki, *The Crucifixion*, now lost, formerly in the chapel of Our Lady of the Rosary in Kharkiv, photo in: „Tygodnik Ilustrowany” 1906, no. 40, p. 773.

nie można dostrzec wpływu wykonanej kopii Kölera – podobne są nieco skośne ułożenie krucyfiksu oraz typ i poza ciała Zbawiciela, z tą różnicą, iż w scenie pędzla Siemiradzkiego Chrystus wznosi głowę i wzrok oraz ukazany jest sam. Nie znamy miejsca ekspozycji tego dzieła, trudno więc jednoznacznie orzec, czy znajdowało się w ołtarzu głównym, czy bocznym. Jest jednak pewne, iż było obrazem ołtarzowym, ponieważ jako takie zostało przeniesione do nowego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, wybudowanego w latach 1887–1894, w którym znajdowało się w ołtarzu bocznym<sup>12</sup>. Obraz spełniał funkcje religijne, był ważnym obiektem kultu dla charkowskiej wspólnoty. Już u progu swej artystycznej kariery Siemiradzki zetknął się zatem z tematem obrazu ołtarzowego przeznaczonego do architektonicznego retabulum, formy, która swój początek i rozkwit łączyła z rozwojem malarstwa nowożytnego. Co szczególnie warte podkreślenia, Siemiradzki potrafił wykorzystać

rze poświęconym polskiemu wychodźstwu „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 40 (6 października), s. 773; *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, nr 9/3, s. 342.

<sup>12</sup> *Wizyta w Charkowie*, „Przegląd Katolicki” 1893, nr 42 (6 stycznia), s. 57–59, za: Żwanko 2019, jak przy. 10, s. 132.

wać kompetencje zdobyte w pracy nad obrazem ołtarzowym malowanym dla jednego wyznania do stworzenia dzieła dla innej konfesji.

Mając doświadczenie w tworzeniu płócien do nstaw ołtarzowych, Siemiradzki podjął się namalowania obrazu do głównego (i jedyne) ołtarza w kościele ewangelickim w Krakowie. Dzieło zostało zamówione u artysty jako najważniejsza część wyposażenia świątyni – dawnego kościoła św. Marcina przekazanego ewangelikom przez Senat Wolnego Miasta Krakowa w 1816 roku<sup>13</sup>. Rosnąca ewangelicka wspólnota Grodu Kraka systematycznie, aczkolwiek dość powoli, wyposażała świątynię i dopiero w 1870 roku poświęcono ołtarz<sup>14</sup>. Obraz Siemiradzkiego został uroczysto odsłonięty 11 grudnia 1882 roku. Zamówienie musiało zostać złożone jednak wcześniej, jeszcze podczas pobytu artysty w Polsce pod koniec 1879 roku. Wówczas brał on udział w obchodach jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego w Krakowie i z tej okazji przekazał *Pochodnie Nerona* miastu, co przyczyniło się do jeszcze większej jego sławy. W dotychczasowych ustaleniach przyjmowano, że za kulisami tego zamówienia stały okoliczności opisane w ewangelickim „Słowie Polskim”, opublikowane po śmierci artysty w 1902 roku<sup>15</sup>. Wedle tej relacji Siemiradzki miał otrzymać zlecenie podczas swego pobytu w Krynicy. Było ono efektem spotkań oraz rozmów artysty z Jerzym Gabrysiem – pastorem ewangelickiego kościoła w Krakowie. Wspominano:

[...] *gdy przed wielu laty bawił dla podratowania zdrowia w Krynicy proboszcz krakowski ks. Gabrys, zapoznał się i dużo bawił z ś.p. Siemiradzkiem, razu jednego poprosił go o obraz ołtarzowy do swego kościoła. Mistrz zapytał się: „A co wam namalować”. Na to Gabrys „Ołtarz jest miejscem łaski Bożej w Chrystusie Jezusie. Tam powinien się znajdować obraz wskazujący, jak człowiek sam w sobie jest niczem, a czymś li tylko z łaski w łasce Bożej”. Wtenczas rzekł po namyśle Siemiradzki „To wam namaluję Chrystusa uśmierającego burzę”<sup>16</sup>.*

<sup>13</sup> Krakowscy protestanci zostali usunięci z miasta w okresie kontreformacji, dzięki decyzji Senatu Wolnego Miasta Krakowa z 1816 r. powrócili do niego. W XIX wieku w wyniku reform józefińskich i rozwoju miasta gmina protestancka rozrastała się w szybkim tempie. Zob.: G. Kubica, *Spoleczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”: *Studia Sociologica* 9, 2017, t. 2, s. 156–186; idem, *Spoleczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „Przegląd Religioznawczy” 3(281), 2021, s. 131–151.

<sup>14</sup> K. Kubisz, *Szkice z dziejów trzeciego zboru krakowskiego*, w: *450 lat Reformacji pod Wawelem*, oprac. I. Czajka, Kraków 2008, s. 57–112.

<sup>15</sup> „Przegląd Polityczny”, dodatek do „Rolnika Śląskiego” za: „Słowo Polskie” 1902, nr 439, s. 5.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 5.

particularly worth emphasizing, Siemiradzki was able to use the competences gained while working on an altar painting made for one denomination to create a work for another.

As an experienced painter of images for altarpieces, Siemiradzki undertook to create a painting for the main (and only) altar in the Evangelical church in Kraków. The work was commissioned from the artist as the most important part of the equipment of that church, the former Church of St. Martin handed over to the Evangelicals by the Senate of the Free City of Krakow in 1816<sup>13</sup>. The growing Evangelical community in Krakow systematically, albeit quite slowly, equipped the church, and it was only in 1870 that the altar was consecrated<sup>14</sup>. Siemiradzki's painting was solemnly unveiled on 11<sup>th</sup> December 1882. However, the commission must have been placed earlier, during the artist's stay in Poland at the end of 1879. At that time, he had taken part in the celebration of Józef Ignacy Kraszewski's jubilee in Krakow and on that occasion he donated *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*] to the city, which contributed to his even greater fame. As found in previous research, behind the scenes of that commission were the circumstances described in the Evangelical magazine “Słowo Polskie”, published after the artist's death in 1902<sup>15</sup>. According to that account, quoted below, Siemiradzki was to receive the commission during his stay in Krynica, as a result of the artist's meetings and conversations with Jerzy Gabrys, the pastor of the Evangelical church in Krakow:

[...] *when many years ago the Reverend Jerzy Gabrys, the Krakow parish priest, went to Krynica to improve his health, he got acquainted and spent a lot of time with the late Mr Siemiradzki and once asked him for an altar painting for his church. The master asked: „And what should I paint for you?” Gabrys replied „The altar is the place of God's grace in Christ Jesus. It should display a painting showing how man is nothing in himself, but something only by grace in the grace of God”.*

<sup>13</sup> Krakow Protestants were removed from the city during the Counter-Reformation; and returned due to the decision of the Senate of the Free City of Krakow in 1816. In the 19<sup>th</sup> century, as a result of the Josephine reforms and the city's development, the Protestant community grew rapidly. Cf. G. Kubica, *Spoleczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, “Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”: *Studia Sociologica* 9, 2017, vol. 2, pp. 156–186; idem, *Spoleczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, “Przegląd Religioznawczy” 3(281), 2021, pp. 131–151.

<sup>14</sup> K. Kubisz, *Szkice z dziejów trzeciego zboru krakowskiego*, in: *450 lat Reformacji pod Wawelem*, ed. I. Czajka, Kraków 2008, pp. 57–112.

<sup>15</sup> “Przegląd Polityczny”, supplement to “Rolnik Śląski”, after: “Słowo Polskie” 1902, no. 439, p. 5.

*After due consideration, Siemiradzki said: „Then I will paint for you Christ calming the storm”<sup>16</sup>.*

This vision of a harmonious relationship between the artist and the patron during the short vacation in Krynica is contradicted by the correspondence between the author of *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*] and his mother, in which he writes that “**in Krakow**, they made this offer but on such inconvenient terms that I had to excuse myself”<sup>17</sup>. Ultimately, however, Siemiradzki agreed and in October 1882 he sent the painting *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] [fig. 3] from Rome to Krakow.

In view of contradictory accounts, a question arises as to what the cooperation between the artist and the client was like, and more precisely, who the originator of the topic of this painting was. Was Siemiradzki the one who chose the content, as reported in “Słowo Polskie”? The approach of the church founders, as well as the fact that the artist never mentioned this kind of contribution to the creation of the painting, seem to raise doubts. In addition, the credibility of this account was undermined by the aforementioned contradiction of sources. These discrepancies can be resolved by analysing the meaning of the painting as well as its relationship with the visual tradition of the Evangelical Church or Siemiradzki's *oeuvre*. It will allow us to assess not only the role that Siemiradzki and the Rev. J. Gabryś played in the choice of the biblical motif of the aforementioned image but, above all, to determine how the artist understood painting for the needs of worship and the semantics carried by it.

The painting's theme is derived from the Synoptic Gospels describing the storm on Lake Genezareth (Mt 8:23–27, Mk 4:35–41, Lk 8:22–25). The moment when, as St. Mark writes:

[...] *A great windstorm arose, and the waves beat into the boat, so that the boat was already being swamped. But he was in the stern, asleep on the cushion; and they woke him up and said to him, “Teacher, do you not care that we are perishing?” He woke up and rebuked the wind, and said to the sea, “Peace! Be still!” Then the wind ceased, and there was a dead calm. (Mark 4:37–40)*<sup>18</sup>.

This theme usually appeared in iconography as a scene in which the apostles, terrified by the storm, try

Tej wizji harmonijnej relacji pomiędzy artystą i mecenasem podczas krótkich wakacji w Krynicy przeżyła korespondencja autora *Pochodni Nerona* z matką, w której pisze, iż „**w Krakowie** robiono mi tę propozycję, ale na warunkach tak niedogodnych, że musiałem się wymówić”<sup>17</sup>. Ostatecznie jednak Siemiradzki zgodził się i w październiku 1882 roku wysłał obraz *Chrystus uciszający burzę* [il. 3] z Rzymu do Krakowa.

Wobec sprzecznych przekazów rodzi się zatem pytanie, jak wyglądała współpraca pomiędzy artystą i zleceniodawcą, a ściślej ujmując, kto był pomysłodawcą tematu tego obrazu. Czy zgodnie z informacją ze „Słowa Polskiego” wyboru treści dokonał Siemiradzki? Podejście kościelnych fundatorów, a także fakt, iż artysta nigdy nie wspominał o tego rodzaju wkładzie w powstanie dzieła, budzą wątpliwości. Dodatkowo wiarygodność tej relacji została podważona przez wspomnianą sprzeczność źródeł. Rozbieżności te może rozstrzygnąć analiza znaczenia dzieła i jego związku z tradycją wizualną czy to Kościoła ewangelickiego, czy *oeuvre* Siemiradzkiego. Pozwoli ona nie tylko ocenić rolę, jaką Siemiradzki i pastor Gabryś odegrali w wyborze motywu biblijnego wspomnianego płótna, lecz przede wszystkim określić, jak artysta rozumiał obraz kultowy i niesioną przez niego semantykę.

Temat dzieła zaczerpnięty został z Ewangelii synoptycznych opisujących burzę na jeziorze Genezaret (Mt 8, 23–27, Mk 4, 35–41, Łk 8, 22–25). Moment, gdy – jak pisze św. Marek:

[...] *zerwała się gwałtowna burza, a fale wdzierały się do łodzi, tak iż łódź już się wypelniała. A on był w tylnej części łodzi i spał na wezgłowiu. Budzą go więc i mówią do niego: Nauczycielu, nic cię to nie obchodzi, że giniemy? I obudziwszy się, zgromił wichę i rzekł do morza: Umilknij! Ucisz się! I ustał wichę i nastąpiła wielka cisza (Mk 4, 37–40)*<sup>18</sup>.

Temat ten w ikonografii pojawiał się zwykle jako scena, w której zatrwożeni burzą apostołowie usiłują obudzić spokojnie śpiącego Chrystusa<sup>19</sup>. Jak podaje Małgorzata Biernacka, „uciszenie burzy na jeziorze Genezaret było od XII w. ideowo związane z tematem Okrętu Kościoła [...]. Polscy kaznodzieje potrydenccy ewangeliczny opis na jeziorze odczyty-

<sup>16</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>17</sup> H. Siemiradzki denied even in a letter to his mother from May 1882 that he was working on a painting for an Evangelical parish, he recalled: “The news that I am painting for the Evangelical church in Krakow is completely false, there were talks, but they became pointless, because the conditions were inconvenient” PISE, 22, file 1, sheets 534–535: H. Siemiradzki, letter to Mother, Rome, 12<sup>th</sup> January, 1880.

<sup>18</sup> All quotations from the Bible come from The New Revised Standard Version, <https://www.bible.com/bible/2016/GEN.1.NRSV>.

<sup>17</sup> H. Siemiradzki zaprzeczał nawet w liście do matki z maja 1882 roku, iż pracuje nad obrazem dla parafii ewangelickiej, wspominał: „Wiadomość, iż maluję dla kościoła Ewangelickiego w Krakowie, jest zupełnie fałszywa, były toczone rozmowy, ale stały się bezprzedmiotowe, bo warunki były niedogodne” PISE, 22, teczka 1, k. 534–535: H. Siemiradzki, list do Matki, Rzym, 12.01.1880.

<sup>18</sup> Cytaty z *Pisma Świętego* według tłumaczenia Jakuba Wujka: <http://biblia-online.pl/Biblia/JakubaWujka>.

<sup>19</sup> M. Biernacka, *Ikonaografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce*, Warszawa 2003, s. 89–90.



3. Henryk Siemiradzki, *Chrystus uciszający burzę*, 1882, olej na płótnie, 300×180 cm, kościół ewangelicki w Krakowie, fot. M. Obarzanowski, P. Frączek (MNK)

3. Henryk Siemiradzki, *Christ Calming the Storm*, 1882, oil on canvas, 300×180 cm, the Evangelical church in Kraków, photo by M. Obarzanowski, P. Frączek (MNK)

wali nadal w ten sam sposób. Łódź była symbolem rzymskokatolickiego Kościoła, morze – świata, żeglowanie – obrazem ludzkiego życia. Wiatry zagrażające Kościołowi to, według Piotra Skargi, »pogańskie miecze« cesarów, herezje, fałszywi papieże i grzechy chrześcijan<sup>20</sup>. Stąd też wydaje się mało prawdopodobne, że katolicki twórca sięgnął po ten temat, by namalować obraz do ołtarza głównego w protestanckiej świątyni. Co więcej, nie był to wątek popularny w ikonografii stołów ofiarnych, także tych protestanckich. W sztuce kościołów zreformowanych pojawiał się za to często jako fragment ukazujący działalność publiczną Chrystusa<sup>21</sup>.

Burza na jeziorze Genezaret stała się popularnym tematem dzieł malowanych poza sakralnymi kontekstami, głównie za sprawą realizacji Rembrandta *Burza*

<sup>20</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>21</sup> W. Braunfels, M. Nitz, *Leben Jesu*, w: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, t. 3, Rom, Freiburg, Basel 1994, s. 39–43.



4. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Burza na Jeziorze Galilejskim*, 1633, olej na płótnie, 160×128 cm, zaginiony (przed 1990 Boston Isabella Stewart Gardner Museum), fot. wolny dostęp

4. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *The Storm on the Sea of Galilee*, 1633, oil on canvas, 160×128 cm, now lost (before 1990 in Boston Isabella Stewart Gardner Museum), free access image

to awaken the peacefully sleeping Christ<sup>19</sup>. According to Małgorzata Biernacka, "the calming of the storm on Lake Genezareth was ideologically related to the theme of the Church Ship from the 12<sup>th</sup> century [...]. Polish post-Tridentine preachers continued to read the evangelical description on the lake in the same way. The boat was a symbol of the Roman Catholic Church, the sea – a symbol of the world, sailing – an image of human life. According to Piotr Skarga, the winds threatening the Church were the »pagan swords« of the Caesars, heresies, false popes and Christians' sins"<sup>20</sup>. Therefore, it seems unlikely that a Catholic artist reached for this topic in order to paint a picture for the main altar in a Protestant church. Moreover, it was not a popular theme in the iconography of offering tables, including Protestant ones. In the art

<sup>19</sup> M. Biernacka, *Ikonografia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce*, Warszawa 2003, pp. 89–90.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 91.



5. Eugène Delacroix, *Chrystus śpiący podczas burzy na jeziorze*, 1853, olej na płótnie, 50,8×61 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, fot. wolny dostęp

5. Eugène Delacroix, *Christ Asleep during the Tempest*, 1853, oil on canvas, 50,8×61 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, free access image

of reformed churches, however, it often appeared as a fragment showing the public activity of Christ<sup>21</sup>.

The Storm on Lake Genesareth became a popular theme in works painted outside sacred art contexts, mainly due to Rembrandt's *The Storm on the Sea of Galilee* (1633) [fig. 4], reproduced in numerous graphics and travestied in many paintings. The work shows a diagonally placed boat heeling over on a stormy sea, with part of the crew fighting the elements by furling the fluttering sails in the fore part, and the others gathering astern around Christ, whom someone has just woken up. In Siemiradzki's time, however, the implementation of this theme by Eugène Delacroix was more popular. The artist created several versions of this scene and in each of them, like Rembrandt, he showed the dramatic situation of the

*na Jeziorze Galilejskim* (1633) [il. 4], reprodukowanej w licznych grafikach i trawestowanej w wielu obrazach. Dzieło ukazuje diagonalnie umieszczoną łódź przechylającą się na wzburzonym morzu, której część załogi walczy z żywiołem, zwijając trzepoczące żagle w strefie dziobowej, a druga gromadzi się w rufie wokół Chrystusa, którego właśnie ktoś zbudził. W czasach Siemiradzkiego popularniejsza jednak była realizacja tego tematu autorstwa Eugène'a Delacroix. Artysta stworzył kilka wersji tej sceny i w każdej z nich, podobnie jak Rembrandt, ukazał dramatyczne położenie walczących z żywiołem apostołów w łodzi na rozszalałym sztormem morzu, podczas gdy płynący z nimi Chrystus śpi [il. 5]<sup>22</sup>. Jedna z wersji Delacroix poja-

<sup>21</sup> W. Braunfels, M. Nitz, *Leben Jesu*, in: *Lexikon Der Christlichen Iconographie*, vol. 3, Rom, Freiburg, Basel 1994, pp. 39–43.

<sup>22</sup> Znanych jest sześć autorskich wersji obrazu Delacroix: L. Johnson, *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue*, Oxford 1986, t. 3, nr 451–456, s. 232–238, 286, 305. Pierwsze szkicowe, olejne wersje powstały jeszcze w latach 40. XIX wieku, kolejne w latach 50., łącznie z najświetniejszą wersją z 1853 roku. Była ona szeroko komentowana w krytyce francuskiej m.in. przez

wiła się na publicznej ekspozycji w Paryżu w 1878 roku, a więc w czasie, gdy nad Sekwaną wystawione były *Pochodnie Nerona*<sup>23</sup>.

Siemiradzki zamiast tego modnego i dobrze zakomunikowanego w ikonografii motywu obudzenia Chrystusa ze snu podczas burzy na morzu ukazał moment uciśnienia nawałnicy przez Zbawiciela, rzadziej podejmowany w tradycji malarskiej. Uchwycił chwilę, kiedy Chrystus „obudziwszy się, zgromił wicher i rzekł do morza: »Umilknij! Uciszył się!«” (Mk 4, 36). Wybór tego fragmentu z dobrze znanej historii ewangelicznej jest zatem zupełnie odmienny od tradycji ikonograficznej, jak i przede wszystkim od potrydenckiego wzoru. Drugą innowacją był format – Siemiradzki ukazał scenę w ujęciu prostokąta stojącego, dostosowanego do formy nowożytnego retabulum ołtarzowego. W bliskim, wąskim kadrze przedstawił scenę z grupą postaci w łodzi. Ujęta jest ona w skośnie ułożoną ramę – jej dolną krawędź wyznacza diagonalnie umieszczona burta łodzi wznosząca się lekko ku lewej stronie, tak że ucięty róg rufy zdaje się przebijać płótno. Natomiast górną część ramy stanowi powtarzająca ułożenie burty rejka ze zwiniętym żaglem, którego górna część ucina krawędź płótna. W takiej ramie umieszczeni zostali bohaterowie tej sceny. Pośrodku ukazany jest na osi Chrystus *en face*. Po prawej stronie Jezusa stoi lekko pochylony ku Niemu i patrzący w Jego stronę młody mężczyzna, zapewne św. Jan, kurczowo trzymający ster. Typ fizjonomiczny odpowiada postaci św. Jana z *Jawnogrzezownicy* Siemiradzkiego [il. 6]. Po lewej stronie Chrystusa ukazani są niemal leżący równoległe do burty trzej apostołowie – mężczyźni w dojrzałym wieku, w ekspresywnych pozach i o dramatycznych mimikach. Postać najbliższą burty uczepliła się jej rękoma i lekko uniosła brwi, zdając się wyrażać niedowierzanie tragedią sytuacji. Kolejna z figur z przerażeniem spogląda w odmęt wody i wznosi złożone ręce w geście pokazującym strach. Nad nią znajduje się mężczyzna spoglądający z wyrzutem na Chrystusa. Wyciąga rękę, wskazując na niemogącego opanować steru łodzi młodzieńca. Sieć znajdująca się przy burcie pozwala sądzić, iż są to apostołowie będący rybakami: od dołu św. Piotr, nad nim jego brat – św. Andrzej, a najwyżej wskazujący na św. Jana jego brat – św. Jakub, syn Zebedeusza. Ekspresja postaci ujawnia ich emocje, jasne niemal, jak w podręcznikach fizjonomiki. Retoryczność tych figur sprawia, iż widz bez trudu może fabularyzować scenę, co dodatkowo ułatwiają „ślady”, na przykład sieć, rozwiany żagiel.

T. Gautiera (T. Gautier, *Exposition de tableaux modernes, tirés de collections d'amateurs – 1er article*, „Gazette des beaux-arts” 1860, nr 5, s. 202). Zob. J.C. Polistena, *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston 2008, s. 89–93; 112–113.

<sup>23</sup> *Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes*, Paris 1878, nr kat. 150, s. 25.

apostles fighting the elements in a boat on a sea raging with a storm while Christ, sailing with them, is asleep [fig. 5]<sup>22</sup>. One of Delacroix's versions appeared on public display in Paris in 1878, at the time when the image *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*] was exhibited in the city on the Seine<sup>23</sup>.

Instead of this fashionable and well-rooted motif of waking Christ from sleep during a storm at sea, Siemiradzki showed the moment of calming the storm by the Saviour, rarely taken up in the painting tradition. He captured the moment when Christ “woke up and rebuked the wind, and said to the sea, »Peace! Be still!«” (Mk 4: 36). The choice of this passage from the well-known Gospel story is therefore completely different both from the iconographic tradition and, above all, from the post-Tridentine model. The second innovation was the format: Siemiradzki depicted the scene in the form of a standing rectangle, adapted to the form of a modern altar retable. In a narrow close-up, he presented a scene with a group of figures in a boat. The scene is enclosed within a slanted frame – its lower edge is defined by the diagonal side of the boat rising slightly to the left, so that the cut corner of the stern seems to be piercing the canvas. The upper part of the frame, repeating the arrangement of the boat side, is the yoke with a folded sail, the upper part of which is cut off by the edge of the canvas. The protagonists of this scene are situated inside. Christ is depicted *en face*, in the centre, along the painting's axis. On Jesus' right side, there is a young man, probably St. John, standing, slightly leaning towards Jesus, looking at him, and clinging to the helm. His face type corresponds to the figure of St. John from Siemiradzki's *Jawnogrzezница* [*Christ and the woman taken in adultery*] [fig. 6]. On the left side of Christ, there are three apostles lying almost parallel to the ship's side – men of mature age, in expressive poses and with dramatic facial expressions. The figure closest to the ship's side, clinging to it with his hands, is raising his eyebrows slightly, seeming to express disbelief at the tragedy of the situation. Another figure is looking with horror into the depths of the water and raising his clasped hands in a gesture showing fear. Above him there is

<sup>22</sup> There are six known versions of this image, made by Delacroix himself: L. Johnson, *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue*, Oxford 1986, vol. 3, no. 451–456, pp. 232–238, 286, 305. The first oil sketches were created in the 1840s, the next versions in the 1850s, including the most famous version of 1853. It was widely commented on by French critics, including by T. Gautier (T. Gautier, *Exposition de tableaux modernes, tirés de collections d'amateurs – 1er article*, “Gazette des beaux-arts” 1860, no. 5 p. 202). Cf. J.C. Polistena, *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston 2008, pp. 89–93; 112–113.

<sup>23</sup> *Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes*, Paris 1878, catalogue no. 150, p. 25.



a man looking at Christ reproachfully. He is extending his hand, pointing to the young man who is unable to control the helm. The net by the boat side indicates that these are the apostles who were fishermen: at the bottom: St. Peter, above him: his brother Andrew, and the highest: his brother St. James, son of Zebedee, pointing to St. John. The facial expressions of the characters reveals their emotions, almost as clear as in physiognomy handbooks. The rhetorical nature of these figures makes it easy for the viewer to fictionalise the scene, which is additionally facilitated by “signals”, such as the net, the wind-blown sail. The fictional reception of the story is also facilitated by elements that make its setting more realistic, such as the type of boat: a wooden barge with one mast, similar to fishing boats used at that time on the Sea of Tiberias<sup>24</sup>. Moreover, the frame of the scene “coming out” of the edge of the composition makes it more dynamic, establishing contact with the viewer. The orders of the figures of the apostles and the recipient intertwine.

However, the figure of Christ, situated centrally and towering over the apostles, breaks out of this reception of that anecdotal story. Christ is distinguished by the very colours: while the apostles, dressed in brown and grey tunics, except for St. John, blend into the grey and blue of a stormy sky, the figure of Christ is distinguished by the scarlet red of his robe. Unlike the disciples, he has a classic, frozen face, whose otherworldly character is accentuated by a bright halo around his head. This idealised type of image of the Saviour is known from Siemiradzki’s other works, starting from *Jawnogrzesznicca* [*Christ and the woman taken in adultery*], to depictions of frescoes for the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, which are closest to the Krakow painting [fig. 7]<sup>25</sup>.

Christ is therefore an idealised figure, distinguishable from the other protagonists of the scene. Situating him *en face* on the painting’s axis makes him “immobile”. Thus, the static figure of the Saviour breaks away from the apostles’ “action”. At the same time, it is his gesture – the raised hand – that is the most legible and expressive of the depicted actions. The layout of the Messiah’s hand is a repetition of the sign from Michelangelo’s *The Last Judgment* [fig. 8]. The *pathosformel*, skilfully used in the composition, makes



6. Henryk Siemiradzki, *Św. Jan*, 1871, ołówek, papier, 20,2×17,3 cm, MNW Rys. Pol. 8961/12-verso, fot. MNW

6. Henryk Siemiradzki, *St. John*, 1871, pencil on paper, 20.2×17.3 cm, MNW Rys. Pol. 8961/12-verso, fot. MNW

Fabularny odbiór historii sygnalizują ponadto elementy uprawdopodobniające rzeczywistość jak typ łodzi – drewniana barka o jednym maszcie, podobna do ówczesnych szalup rybackich nad Jeziorem Tyberiadzkim<sup>24</sup>. Natomiast „wychodząca” z krawędzi kompozycji rama sceny dynamizuje ją, nawiązując kontakt z widzem. Porządki postaci apostołów i odbiorcy mieszają się.

Spoza tego odbioru historii o charakterze anegdotycznym wyłamuje się jednak centralnie usytuowana i górująca nad apostołami figura Chrystusa. Odznacza się ona już samą kolorystyką – apostołowie ubrani w brązowoszare tuniki, poza św. Janem, wtapiają się w szarości i błękitny burzowego nieba, natomiast postać Chrystusa wyróżnia się szkarłatną czerwienią szaty. W przeciwieństwie do uczniów cechuje go klasyczne, zastygłe oblicze, którego pozaziemski charakter akcentuje jasna aureola wokół głowy. Ten idealizowany typ wizerunku Zbawiciela znany jest z innych realizacji Siemiradzkiego, począwszy od *Jawnogrzeszniccy*, na najbliższych krakowskim obrazowi przedstawieniach z fresków dla soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie skończywszy [il. 7]<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> The use of Middle Eastern objects contemporary to Siemiradzki in his biblical paintings corresponds to the painter’s interest in the customs and finds from the area of Palestine. His familiarity with the costumes from that region is shown, for example, in the painting *Chrystus z Samarytanką* [*Christ with the Samaritan woman*]; cf. J. Śliwa, *Henryka Siemiradzkiego Chrystus u studni rozmawiający z Samarytanką* (1890). *Komentarz archeologiczny* „Scripta Biblica et Orientalia” 7–8, 2015–2016, pp. 47–56.

<sup>25</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, no. 10 B, pp. 386–399.

<sup>24</sup> Użycie współczesnych Siemiradzkiemu bliskowschodnich przedmiotów w obrazach o tematyce biblijnej odpowiada zainteresowaniu malarza zwyczajami i znaleziskami z obszaru Palestyny. Znajomość kostiumów z tego terenu ukazuje np. obraz *Chrystus z Samarytanką*; zob. J. Śliwa, *Henryka Siemiradzkiego Chrystus u studni rozmawiający z Samarytanką* (1890). *Komentarz archeologiczny* „Scripta Biblica et Orientalia” 7–8, 2015–2016, s. 47–56.

<sup>25</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, nr 10 B, s. 386–399.



7. Henryk Siemiradzki, *Jezus Chrystus*, fragment z *Ostatniej Wieczery* z cyklu malowideł do soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, olej, tynk, 72,5×76,5 cm, Muzeum Świątyni Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, fot. M. Nitka

7. Henryk Siemiradzki, *Jesus Christ*, fragment of *The Last Supper*, from the cycle of paintings for the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, oil on plaster, 72.5×76.5 cm, Museum of the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, photo by M. Nitka



8. Michał Anioł, *Chrystus*, fragment z *Sądu Ostatecznego*, 1541, fresk, Kaplica Sykstyńska, Rzym, fot. wolny dostęp

8. Michelangelo, *Christ*, fragment of *The Last Judgment*, 1541, fresco, Sistine Chapel, Rome, free access image

Chrystus jest więc postacią idealizowaną, odróżniającą się od innych bohaterów sceny, umieszczenie Go *en face* na osi obrazu sprawia, że jest „unieruchomiony”. Statyczna postać Zbawiciela wyłamuje się więc z „działania” apostołów. Jednocześnie to Jego gest – wzniesiona ręka jest najbardziej czytelną i wyrazistą z ukazanych czynności. Układ ręki Mesjasza jest powtórzeniem znaku z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła [il. 8]. Ów umiejętnie użyty w kompozycji *pathosformel* sprawia, iż ruch dłoni Chrystusa „mówi” – tak jak na obrazie *Kazanie Piotra Skargi* Jana Matejki „przemawiają” wzniesione ręce kaznodziei. Odbiorca „czyta” zatem słowa wypowiedziane w ewangelicznej historii: „Ucisz się” (Mk 4, 37). Chrystus nie działa, lecz trwa, jednak to Jego gest jest zaczynem akcji obrazu, której głównym protagonistą jest nie człowiek, lecz natura. Wzniesiona ręka Jezusa porządkuje chaos żywiołu, dokładnie tak, jak włada ona światem w scenie *Sądu Ostatecznego* z fresku Michała Anioła.

Źródłem wszelkiego działania jest Chrystus – to do Niego odnoszą się gesty apostołów i dzie-

the movement of Christ’s hand “speak” – just as in Jan Matejko’s painting *Kazanie Piotra Skargi* [*The Sermon of Piotr Skarga*] the preacher’s raised hands “speak”. The recipient “reads” the words “Be still” spoken in the Gospel story (Mk 4: 37). Christ does not act: he is just present, but it is his gesture in this painting that is the leaven of the action whose main protagonist is not the human being but nature. The raised hand of Jesus orders the chaos of the elements just as it rules the world in *The Last Judgment* scene in Michelangelo’s fresco.

It is Christ who is the source of all action – it is him that the apostles’ gestures refer to and it is thanks to him that the sea and the sky change while he remains still. A similar way of understanding the role of the figure of Christ in the visual field can be seen in the aforementioned cycle of frescoes depicting scenes from the Messiah’s life in the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow [fig. 9]. In each of the three paintings (*Baptism of Christ*, *Christ’s Entry into Jerusalem*, *The Last Supper*) it was shown frontally on the axis of the composition. In each of these images,



9. Henryk Siemiradzki, *Ostatnia Wieczerza*, z cyklu malowideł do soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, 1878, olej na kartonie 45×46,6 cm, Rosyjskie Muzeum w Petersburgu, fot. wolny dostęp

9. Henryk Siemiradzki, *The Last Supper*, from the cycle of paintings for the Cathedral of Christ the Saviour in Moscow, 1878, oil on cardboard, 45×46.6 cm, The State Russian Museum in St. Petersburg, free access image

Christ is the central, “immobile” and monumental figure, beyond the fictional “here and now”, but it is around him that their order is organised and it is he that is the point of reference for the protagonists of the depicted scenes. A similar model of the figure of the Saviour and his place in the visual field is shown in *Zmartwychwstanie* [*Resurrection*] of 1878, a small painting which, having been disapproved of by the client, finally became part of an altarpiece – the final in the main altar of the Church of All Saints in the Grzybów housing estate in Warsaw<sup>26</sup>. This painting is evidently based on the solution in which all movement begins with the Saviour while he himself remains still. The figure of Christ orders that chaos. This concept is also present in the Krakow painting, which is particularly visible in the artist’s sketches for this work.

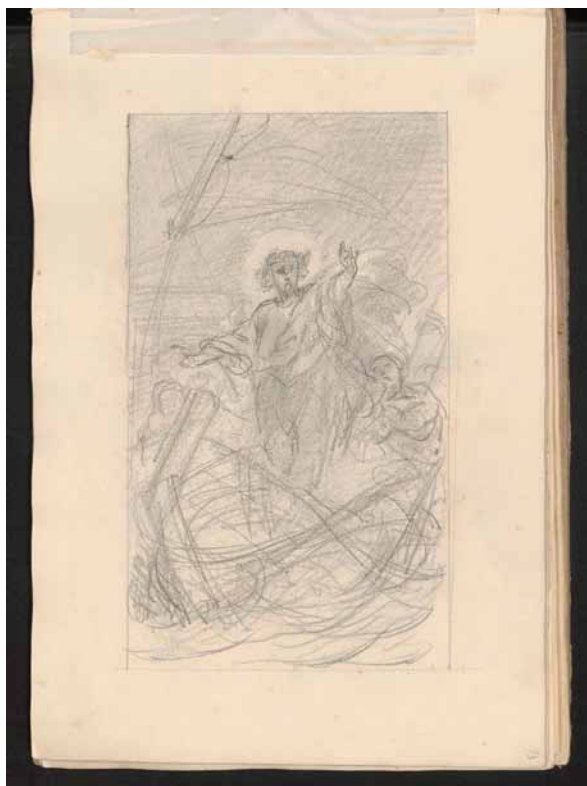
<sup>26</sup> In 1879, H. Siemiradzki agreed to create a painting *Christ* for 1,000 rubles, but the client did not like it and she did not want to pay for it. Eventually, the painting found its way to the altar of the Church of All Saints’ in Grzybów in Warsaw. PISE, 22, file 1, sheets 530–531: H. Siemiradzki, a letter to his mother and his brother Michał, Rome, March 1880. Cf. also *Korpus dzieł malar- skich Henryka Siemiradzkiego*, 2020, cf. fn. 6, no. 9/7, pp. 345–346.

ki Niemu zmieniają się morze oraz niebo, podczas gdy On trwa nieruchomo. Podobny sposób rozumienia roli postaci Chrystusa w polu obrazowym zobaczyć można we wspomnianym już cyklu fresków ukazujących sceny z życia Mesjasza z soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie [il. 9]. W każdym z trzech obrazów (*Chrzest Pański*, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, *Ostatnia Wieczerza*) ukazany został frontalnie na osi kompozycji. W każdym z tych przedstawień Chrystus jest figurą centralną, „nieruchomą” i monumentalną, poza fabularnym „tu i teraz”, lecz to właśnie wokół Niego organizowany jest ich porządek i to On stanowi punkt odniesienia dla bohaterów wyobrażanych scen. Podobny model postaci Zbawiciela i Jego miejsca w polu obrazowym ukazany jest w dziele *Zmartwychwstanie* z 1878 roku, niewielkim obrazie, który nie spodobał się zleceniodawczyni, finalnie stał się częścią nastawy ołtarzowej – zwieńczenia w ołtarzu głównym kościoła Wszystkich Świętych na Grzybowie w Warszawie<sup>26</sup>. W dziele tym z dobitnością ujawnia się rozwiązanie, że wszelki ruch rozpoczyna się od Zbawiciela, podczas gdy On trwa. Postać Chrystusa porządkuje ów chaos. Koncept ten obecny jest także w obrazie krakowskim, co szczególnie widoczne jest w szkicach artysty do tego przedstawienia. Chrystus jest na nich postacią, która wznosi się majestatycznie pośród nerwowych kresek składających się na sylwetki apostołów, łodzi i fal [il. 10].

Siemiradzki zaproponował zatem własną interpretację ewangelicznych dziejów. Z jednej strony doskonale namalował historię biblijnego wydarzenia, której częścią uczynił także widza, z drugiej wyraził jej teologiczne objaśnienie. W centrum porządku wertrykalnego ukazał Chrystusa, który przez gest dłoni obrazujący słowa „ucisz się” podnosi apostołów z chaosu porządku horyzontalnego. Z uznaniem o tym dziele jako obrazie ołtarzowym pisał też Marian Sokołowski:

*Nasz artysta, aby ozdobić nią ołtarz, pokonał zawisłe od tego trudności, ograniczając się do niezbędnych danych, koncentrując treść tak w pomysle, jak pod rysunkowym i artystycznym względem w jednej najważniejszej i do kultu odnośnej postaci i nadając układowi piramidalną formę. Wziął za podstawę szeroką tóż zwróconą do nas przodem, z na wpół leżącymi, gdyż burzą w trwodze pochylonymi apostołami, dźwignął tę grupę figurą sternika, tulącego się do szat Pańskich w górę i zakończył ją samym stojącym Chrystusem. W ten spo-*

<sup>26</sup> H. Siemiradzki w 1879 roku zgodził się namalować obraz *Chrystus* za 1000 rubli, jednak nie spodobał się on zleceniodawczyni, która nie chciała za niego zapłacić. Ostatecznie obraz znalazł się w ołtarzu kościoła Wszystkich Świętych na Grzybowie w Warszawie. PISE, 22, teczka 1, k. 530–531: H. Siemiradzki, list do Matki i brata Michała, Rzym, marzec 1880. Zob. też: *Korpus dzieł malar- skich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, nr 9/7, s. 345–346.



10 Henryk Siemiradzki, *Chrystus uciszający burzę*, szkic ołówkiem papier, 42,3×29,6 cm, MNW Rys.Pol.8949/13, fot. MNW

10. Henryk Siemiradzki, *Christ Calming the Storm*, sketch in pencil on paper, 42.3×29.6 cm, MNW Rys.Pol.8949/13, photo MNW

*sób nie tylko kompozycję kolorystycznie rozjaśnił i dramatycznie uspokoił, ale i linearnie uciszył ku górze. Tak, że jeżeli pogrzążymy w nią wzrok, wyswobodzimy się z pod wrażenia jasnych ram ołtarza i ścian kościoła i jeśli skupimy go w górnych częściach ciągnących nas jaśniejącą Chrystusową aureolą, to będziemy mieli przed sobą triumf światła nad ciemnością, spokoju nad walką i pewnej siebie myśli nad namiętnościami. Wszystko się zamknie w jednym pocieszającym uczuciu nadziei i zbawienia.*

To pokonanie trudności jest tym bardziej istotne, iż jak podkreślił Sokołowski: „Scena [...] jak wszystkie sceny ewangeliczne jej pokrewne, odpowiada bardziej naturze historycznego lub rodzajowego nawet, chociaż religijnie zawsze i w podniosły sposób pojętego malarstwa, niżeli ołtarzowemu bezpośredni związek z kultem mającemu przeznaczeniu”<sup>27</sup>.

W obrazie tym Siemiradzki zawarł, jak zaznaczył Sokołowski, ważne dla Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego teologiczne założenia, takie jak na przykład podkreślenie roli św. Jana Ewangelisty. To najmłodszy uczeń Chrystusa trzyma ster, zamiast

In these sketches, Christ is the figure that rises majestically among the nervous lines that make up the silhouettes of the apostles, boats and waves [fig. 10].

Siemiradzki thus proposed his own interpretation of the Gospel story. On the one hand, he perfectly painted that biblical event, and made the viewer participate in it, and on the other hand, he expressed its theological explanation. In the centre of the vertical order, he showed Christ, who, through a gesture of his hand – depicting the words “Be still” – raises the apostles from the chaos of the horizontal order. Marian Sokołowski, who also appreciated this work as an altar painting, recalled:

*Our artist, in order to decorate the altar with it, overcame the related difficulties by limiting himself to the necessary data, concentrating the content in terms both conceptual and artistic in a single, crucial, worship-related figure, and giving the configuration a pyramidal form. He took as a base a wide boat facing us, with the apostles half-lying because of the storm, bowed in fear; he supported this group with the figure of the helmsman clinging up to the garments of the Lord, and completed it with Christ himself, standing. In this way, he not only brightened up the composition with colours and dramatically calmed it down, but also linearly silenced it upwards. Thus, if we immerse our eyes in it, we will free ourselves from the impression of the bright frames of the altar and the walls of the church, and if we focus on the upper parts that draw us to the shining halo of Christ, then we will have in front of us the triumph of light over darkness, peace over struggle and self-confident thought over the passions. Everything will be completed in one comforting feeling of hope and salvation.*

This overcoming of difficulties is all the more important because, as Sokołowski emphasized: “The scene [...], like all its related Gospel scenes, corresponds more to the nature of historical or even genre painting, although always religiously and sublimely understood, than to altar painting, directly connected with the needs of worship”<sup>27</sup>.

As Sokołowski pointed out, in this painting Siemiradzki included theological assumptions important for the Evangelical-Augsburg Church, such as emphasizing the role of St. John the Evangelist. It is the youngest disciple of Christ who holds the helm, instead of Peter, the rock of the Catholic Church. The distinction of St. John, whose Gospel was of particular importance in Protestantism<sup>28</sup>, points to an orientation in the “reading” of the Gospel message that is different from the Catholic one. It is John’s trust

<sup>27</sup> M. Sokołowski, *Nowe obrazy Siemiradzkiego*, „Czas” 1882, nr 292 (22 grudnia), s. 1.

<sup>27</sup> M. Sokołowski, *Nowe obrazy Siemiradzkiego*, „Czas” 1882, no. 292 (22nd December), p. 1.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 1.

in Christ that is the foundation, while the driving force is the Word of God – an eloquent gesture that “speaks” through the raised hand [a gesture known from Jan Matejko’s painting] and transforms reality. In this context, Siemiradzki actually painted a work requested by pastor Gabryś, i.e. “a painting showing how man is nothing in himself, but something only by grace in the grace of God.”

What corresponds with the semantics of the painting is the structure of the retable, which also determines the painting’s reception [fig. 11]. The altar is architectural and single-axial. The retable, resting on a pedestal, has a centrally placed rectangular field with the painting framed and flanked by two Corinthian columns with flutes, topped with an entablature with a carved pediment above it. The pediment has a dove in the centre and a crucifix at the top. On both sides of the altar there are rectangular pedestals, rising up to a quarter of the height of the painting, topped with figural sculptures; and similar sculptures on shorter pedestals are on the sides of the pediment. The figures depict the four evangelists. The sparing but expressive structure of the retable is emphasized by the colours in tones of grey marbling, with gilding of the painting frame, the figures, the crucifix, the dove and the architectural elements such as: bases, capitals and ornamental decoration in the frieze and around carved elements. The neoclassical form of the altar refers to the tradition of the Renaissance aedicule altar, which was also common in some Protestant communities<sup>29</sup>. Lutherans, despite their initial reluctance, returned to altars similar to Catholic ones. However, while in the centre of the Catholic liturgy there was an altar mensa, usually containing holy relics, and the Eucharist was celebrated on it as a repetition of the sacrifice of Christ, the Lutherans did not accept any relics, and the Eucharist was not a renewal of Christ’s sacrifice, but its commemoration. In the sermon delivered on the occasion of the dedication of the Evangelical church in Torgau (near Wittenberg) on 5<sup>th</sup> October 1544, Martin Luther emphasized that in this new church “nothing else shall happen [...] except that our dear Lord shall speak to us through His Holy Word, and we in turn talk to Him through prayer and praise.”<sup>30</sup> In the centre of the Protestant church

<sup>29</sup> H. Eggert, *Altar* (B. In der protestantischen Kirche), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, (1934), pp. 430–439; after: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92401> [accessed 5<sup>th</sup> April 2022]

<sup>30</sup> “dass nichts anderes darin geschehe, denn dass unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang”; *Predigt Dr. Martin Luthers: gehalten am 5. Oktober 1544*, in: *Martin Luther’s sämtliche Werke*, vol. 20, part 2, Frankfurt am Main 1881, p. 220. The English translation of this passage comes from: Stephen J. Nichols, “Luther and his significance” <https://tabletalkmagazine.com/article/2017/10/luther-and-his-significance/> [accessed 15<sup>th</sup> Feb. 2023].



11. Ołtarz w kościele ewangelickim w Krakowie, fot. M. Nitka

11. Altar in the Evangelical church in Kraków, photo by M. Nitka

św. Piotra, opoki Kościoła katolickiego. Wyróżnienie św. Jana, którego Ewangelia miała szczególnie znacznie w protestantyzmie<sup>28</sup>, wskazuje na inne niż katolickie ukierunkowanie na „czytanie” ewangelicznego przekazu. To właśnie zawierzenie św. Jana Chrystusowi jest fundamentem, zaś mocą sprawczą Słowo Boże – wymowy gest, który przez podniesioną rękę [gest Matejkowski] „przemawia” i przemienia rzeczywistość. W tym kontekście Siemiradzki faktycznie namalował dzieło, o które prosił go pastor Gabryś, czyli „obraz wskazujący, jak człowiek sam w sobie jest niczem, a czymś li tylko z łaski w łasce Bożej”.

Z semantyką obrazu koresponduje struktura nastawy ołtarzowej, warunkująca też recepcję dzieła [il. 11]. Jest to ołtarz architektoniczny, jednoosiowy z nastawą na cokole, z centralnie umieszczonym prostokątnym polem z obrazem w ramie, który flankują dwie kolumny korynckie z kanelurami, zwieńczone belkowaniem z gierowanym frontonem na szczycie – w jego środku gołębnica, a nad nią krucyfik. Po bokach ołtarza prostok-

<sup>28</sup> Ibidem, s. 1.

kątne postumenty, do wysokości jednej czwartej obrazu, zwieńczone rzeźbami figuralnymi, takie same rzeźby na krótszych postumentach znajdują się po bokach frontonu. Figury te ukazują czterech ewangelistów. Oszczędna, ale wyrazista konstrukcja nastawy ołtarzowej została uwytłumiona przez kolorystykę utrzymaną w szarościach marmoryzacji ze złoceniami ramy obrazu, figur, krzyżyku, gołębic oraz elementów architektonicznych, takich jak: bazy, kapitele i dekoracja ornamentalna we fryzie i wokół gierowanych elementów. Klasycystyczna forma stołu ofiarnego nawiązuje do tradycji renesansowego aedikulowego ołtarza, który powszechny był również wśród niektórych wspólnot protestanckich<sup>29</sup>. Luteranie pomimo początkowej niechęci powrócili bowiem do ołtarzy zbliżonych do katolickich, jednak jeśli w centrum liturgii katolickiej była mensa ołtarzowa (ze świętym ciałem), w której umieszczano relikwie, a na niej sprawowano Eucharystię, która powtarzała ofiarę Chrystusa, to luteranie odrzucali relikwie, a sprawowana Najświętsza Ofiara była nie jej odnowieniem, a tylko pamiątką. W kazaniu wygłoszonym przy okazji poświęcenia kościoła ewangelickiego w Torgawie (nie daleko Wittenbergii) 5 października 1544 roku Marcin Luter podkreślał, by w tej nowej świątyni „nie działo się nic innego, jak tylko to, że nasz umiłowany Pan sam z nami rozmawia przez swe święte słowa i my z nim przez modlitwy i pieśni uwielbienia”<sup>30</sup>. W centrum świątyni protestanckiej jest więc Słowo Boże i to Ono stanowi najważniejszy punkt dzieła Siemiradzkiego. Słowa Chrystusa „Umilknij! Ucisź się!” sprawiły, że „ustał wicher i nastąpiła wielka cisza” (Mk 4, 37–40), ocalając apostołów. To Słowo staje się źródłem łaski – wiary, która podnosi z porządku horyzontalnego ku wertykalnemu porządkowi Absolutu. Dzieło ukazuje zatem, tak jak prosił pastor Gabryś, „łaskę Bożą w Chrystusie Jezusie”. dopełnieniem tego przesłania jest nastawa, która prezentuje postaci czterech ewangelistów – tych, którzy przekazali Słowo Boże, oraz gołębicę symbolizującą Ducha Świętego, z którego natchnienia jest to Słowo zapisane. Siemiradzki, będąc w Krakowie, z pewnością poznał architektoniczny kontekst do zamawianego dzieła. Miejsce ekspozycji stanowiło dla niego zawsze ważny element budowania kompozycji – odpowiedni punkt oglądu – ale też rozumienia semantyki obrazu, o czym dobitnie świadczy rama *Pochodni Nerona*, zaprojektowana przez samego artystę. Obraz Siemiradzkiego *Chrystus uciszający burzę* stanowi zatem jedność wraz

is the Word of God, and this is the most important point of Siemiradzki's work. When Christ spoke the words “Peace! Be still!”, “the wind ceased, and there was a dead calm.” (Mk 4:37–40), which saved the apostles. It is his Word that becomes the source of grace – faith, which raises man from the horizontal order to the vertical order of the Absolute. Therefore, the painting shows, as pastor Gabryś requested, “God's grace in Jesus Christ”. This message is complemented by the retable, which shows the figures of the four evangelists: those who passed on the Word of God, and the dove symbolising the Holy Spirit, from whose inspiration this is the written Word. While in Krakow, Siemiradzki certainly learned the architectural context of the commissioned work. The place of display had always been an important element of creating the composition of a painting: the right point of viewing the work as well as understanding the semantics of the image, which is clearly evidenced by the frame of *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*], designed by the artist himself. Siemiradzki's painting *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] therefore forms a unity with a specially designed altar, which also completes its semantics. Together, they constitute an exposition of faith, which, flowing from the power of God's Word, especially as written down in the Gospels, is to bring the grace of salvation. The painting fulfilled its liturgical functions perfectly. This is evidenced by the fact that its solemn unveiling was associated with a service, during which pastor Jerzy Gabryś gave a speech referring to the content of the painting. Although the speech has not survived, Siemiradzki's work “speaks” with all its power. Certainly, the theological understanding of the moment of calming the storm, its context in the church, leads to the claim that it was the Protestant community that chose the theme, and the artist presented it in accordance with the theological assumption.

Siemiradzki therefore undertook to create for the needs of worship a painting that would explain the mysteries of faith. The response of the recipients proves that he did it satisfyingly. Łuszczkiewicz carefully enumerated all the requirements fulfilled in the face of the challenge posed by a religious image. He wrote:

*Christ Calming the Storm, painted by Siemiradzki, impressive in terms of content and execution, filled the modest interior of the church, and perhaps also the gap that could be felt in Krakow between the art of the past, so well represented in the churches of that ancient city, and the poor representation of the entire rich development of our painting today. Welcoming this new addition to the treasury of works of art in Krakow's churches, we only have to express the wish that other institutions follow the example of the Evangelical community, thereby*

<sup>29</sup> H. Eggert, *Altar* (B. In der protestantischen Kirche), in: *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, (1934), s. 430–439; za: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92401> [dostęp: 05.04.2022].

<sup>30</sup> „dass nichts anderes darin geschehe, denn dass unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang”; *Predigt Dr. Martin Luthers: gehalten am 5. Oktober 1544*, w: *Martin Luther's sämtliche Werke*, t. 20, cz. 2, Frankfurt am Main 1881, s. 220.

*proving that we know how to use God's gifts, such as art and its great representatives*<sup>31</sup>.

Siemiradzki again undertook to paint a picture intended for the needs of worship for the Resurrectionists, i.e. the Congregation of the Resurrection of Our Lord Jesus Christ. This religious community was founded in Paris in 1836 by Bogdan Jański with the aim of taking spiritual care of the Polish emigration. Its particularly important centre was Rome, where on 27<sup>th</sup> March 1842, Piotr Semenenko and Hieronim Kajsiewicz, together with five other confreres, took religious vows and began their life in the community, serving in the church of St. Claudius (*chiesa dei Santi Andrea e Claudio dei Borgognoni*)<sup>32</sup>. In 1866, they also founded the Polish College in Rome, with its seat at via Salara Vecchia 50, and from 1878 at via Maroniti 22, which was to educate Catholic clergy. In 1886, the Congregation of the Resurrectionists moved to a new seat at via San Sebastianello 11. Alongside the convent buildings, a church was also designed, the first architect of which was Pio Piacenti<sup>33</sup>. The church was completed at the end of 1891, after the death of Father Semenenko. In the same year (probably in December) a painting by Henryk Siemiradzki, *Wniebowstąpienie Pańskie* [*The Ascension of Our Lord*], was installed there [fig. 12]. It is not clear who had placed the commission. Perhaps it was Father Piotr Semenenko, with whom Siemiradzki maintained cordial contacts, although it seems more likely that it was Father Walerian Przewłocki, appointed in 1887 the new superior general of the congregation, who was in charge of the arrangement of the church.

Siemiradzki's painting takes up one of the fundamental themes of Christianity: the representation of the Ascension of Jesus Christ, described in the Gospels of St. Mark and St. Luke (Mk 16: 19, Lk 24: 50–53) and in the Acts of the Apostles:

*“But you will receive power when the Holy Spirit has come upon you; and you will be my witnesses in Jerusalem, in all Judea and Samaria, and to the ends of the earth.” When he had said this, as they were watching, he was lifted up, and a cloud took him out of their sight. (Acts 1:8–9)*

<sup>31</sup> W. Łuszczkiewicz, *Chrystus uspakajający burzę*, „Czas” 1882, no. 285 (14<sup>th</sup> December), p. 1.

<sup>32</sup> The history of the congregation is extensively discussed in: J. Iwicki, *Charyzmat Zmartwychwstańców. History of the Assembly of the Resurrection*, vol. 1: 1836–1886, in cooperation with J. Wahl, trans. J. Zagórski, Katowice 1990; idem, *Charism of the Resurrectionists. History of the Assembly of the Resurrection*, vol. 2: 1887–1932, trans. W. Młeczko CR, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków-Kielce 2007.

<sup>33</sup> J. Iwicki, 2007, cf. fn. 32, pp. 31–36.

z zaprojektowanym specjalnie ołtarzem, który dopełnia też jego wymowę. Składają się one na wykładnię wiary, która płynąc z mocy Bożego Słowa, zwłaszcza zapisanego w Ewangelii, ma przynieść łaskę zbawienia. Obraz spełniał doskonale swe funkcje liturgiczne. Zaświadcza o tym fakt, iż jego uroczyste odsłonięcie wiązało się z nabożeństwem, podczas którego pastor Jerzy Gabryś wygłosił mowę nawiązującą do treści obrazu. Wprawdzie ona się nie zachowała, jednak z całą mocą „przemawia” dzieło Siemiradzkiego. Z pewnością teologiczne rozumienie momentu uciszenia burzy, jego kontekstu w świątyni, skłania ku twierdzeniu, iż to gmina protestancka wybrała temat, a artysta go przedstawił zgodnie z założeniem.

Siemiradzki podjął się zatem próby stworzenia obrazu kultowego, wyjaśniającego tajemnice wiary. O tym, że wykonał go w sposób zadowalający, świadczy reakcja odbiorców. Szczególnie uważnie wyliczył wszystkie spełnione wobec wyzwania obrazu religijnego zadania Władysław Łuszczkiewicz. Pisał:

*Chrystus uspakajający burzę pędzla Siemiradzkiego, treścią i wykonaniem imponujący, zappełnił skromne wnętrza kościoła, a może i tę lukę, jaka dawała się uczuć w Krakowie między sztuką przeszłości, tak dobrze reprezentowaną po kościołach starożytnego grodu, a ubogim przedstawieniem całego bogatego rozwoju dzisiejszego naszego malarstwa. Witając ten nowy nabytek do skarbcza dzieł sztuki krakowskich kościołów, życzyć sobie tylko musimy, aby za wzorem gminy Ewangelickiej poszły inne instytucje składając tem dowód, żeśmy umieli korzystać z darów bożych takich jak sztuka i jej wielcy reprezentanci*<sup>31</sup>.

Siemiradzki ponownie podjął się namalowania obrazu przeznaczonego do celów kultu dla zmartwychwstańców, czyli Zgromadzenia Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa. Była to wspólnota religijna założona w Paryżu w 1836 roku przez Bogdana Jańskiego, mająca na celu objęcie opieką duchową polskiej emigracji. Szczególnie ważnym dla niej ośrodkiem był Rzym, gdzie 27 marca 1842 roku Piotr Semenenko i Hieronim Kajsiewicz, wraz z pięcioma innymi współbraćmi, złożyli śluby zakonne i rozpoczęli życie we wspólnocie, posługując w kościele św. Klaudiusza (*chiesa dei Santi Andrea e Claudio dei Borgognoni*)<sup>32</sup>. W 1866 roku założyli również Kolegium

<sup>31</sup> W. Łuszczkiewicz, *Chrystus uspakajający burzę*, „Czas” 1882, nr 285 (14 grudnia), s. 1.

<sup>32</sup> Obszerniej historię zgromadzenia omawia: J. Iwicki, *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1: 1836–1886, współpr. J. Wahl, tłum. J. Zagórski, Katowice 1990; idem, *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 2: 1887–1932, tłum. W. Młeczko CR, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków-Kielce 2007.

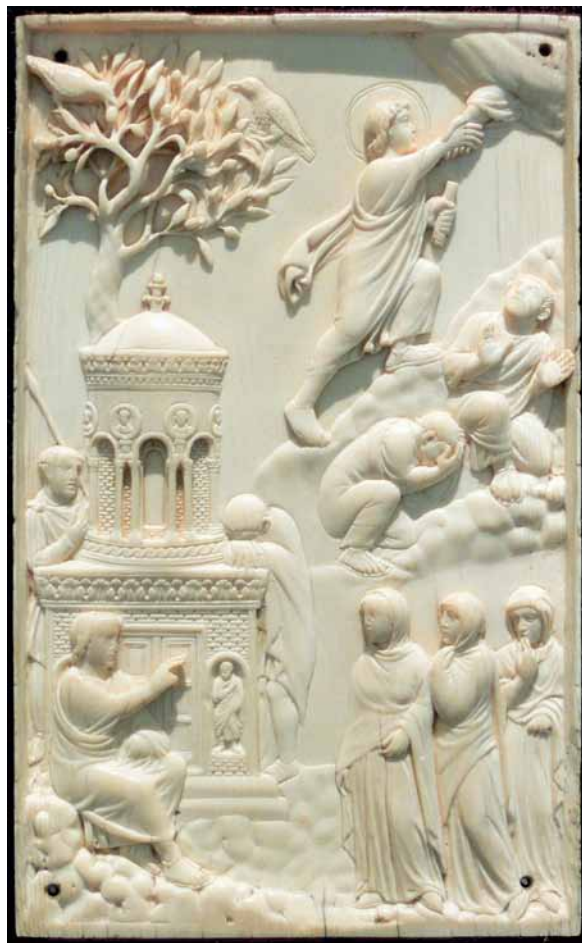


12. Henryk Siemiradzki, *Wniebowstąpienie Pańskie*, 1891, olej na płótnie, 250×150 cm, kościół Zmartwychwstania Pańskiego, Rzym, fot. P. Jamski

12. Henryk Siemiradzki, *The Ascension of Our Lord*, 1891, oil on canvas, 250×150 cm, Church of the Resurrectionists, Rome, photo by P. Jamski

Polskie w Rzymie z siedzibą przy via Salara Vecchia 50, a od 1878 roku – via Maroniti 22, które miało kształcić katolickich duchownych. W 1886 roku Zgromadzenie Zmartwychwstańców przeprowadziło się do nowej siedziby przy via San Sebastianello 11. Obok budynków klasztornych zaprojektowano także kościół, którego pierwszym architektem był Pio Piacenti<sup>33</sup>. Świątynię ukończono pod koniec 1891 roku – po śmierci ojca Semenki. W tym samym roku (najprawdopodobniej w grudniu) umieszczono w niej obraz Henryka Siemiradzkiego *Wniebowstąpienie Pańskie* [il. 12]. Nie jest jasne, kto złożył zamówienie. Być może był to ojciec Piotr Semenka, z którym Siemiradzki utrzymywał serdeczne kontakty, choć wydaje się bardziej prawdopodobne, że zrobił to ojciec Walerian Przewłocki – powołany w 1887 roku nowy przełożony generalny zgromadzenia, mający pieczę nad urządzeniem kościoła.

<sup>33</sup> Iwicki 2007, jak przyp. 32, s. 31–36.



13. *Reidersche Tafel*, ok. 400, kość słoniowa, 18,7×11,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, fot. wolny dostęp

13. *Reidersche Tafel*, c. 400 AD, ivory, 18.7×11.5 cm, Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, free access image

The cult of the Ascension of Christ has been present since the first centuries of Christianity. St. Augustine mentions it as an apostolic feast. It was also among the truths of faith included in the Nicene-Constantinopolitan Creed (“et ascendit in *caelum* [caelos]”). This long theological tradition translates into the centuries-old iconographic presence of the Ascension scene, encompassing both the Western and Eastern Churches<sup>34</sup>. The first images come from early Christian times: the so-called *Reidersche Tafel* depicting Christ ascending to heaven, to which he is led by the hand of God the Father (*manus Dei*), extended to him from the clouds. The scene is witnessed by two awestricken apostles [fig. 13]. A slightly later depiction in the *Rabbula Codex* from the end of the 6th century is a vision of the Ascension whose composition is divided into two parts: the lower one with the

<sup>34</sup> M. Janocha, *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, vol. 20, Lublin 2014, col. 820–822.





14. Wniebowstąpienie z Kodeksu Rabbuli, VI w., f. 13v., fot. wolny dostęp

14. *The Ascension* in the Rabbula Codex, 6th c., f. 13v., free access image

Blessed Virgin Mary in the middle and the apostles, and the upper one with the blessing Christ in a mandorla, surrounded by angels [fig. 14]. The tradition of such an arrangement has been preserved mainly in the Eastern Church. In the West, the horizontal division was also common, but in Carolingian and Ottonian art Christ was more often shown being led into heaven by the hand of God (cf. an initial in the *Drogo Sacramentary*, c. 850; a miniature in the *Egbert Codex*, c. 980). Mary was shown from the side, and Christ was depicted on a cloud (Bamberg); often instead of his whole figure, only the lower part of the body was visible: the feet or footprints (*Jeanne de Laval Psalter*, c. 1460). In the Western Church tradition, the typical composition of the Ascension with a clear division into two parts and with Christ shown frontally as the whole figure became popular thanks to Italian panel painting at the turn of the 14th and 15th centuries. It was then that famous altar paintings were created by early Renaissance masters, such as Mategna or Perugino [fig. 15]. These depictions established the model of the Ascension scene.

Thus, Siemiradzki presented a theme that is fundamental in Christian theology and has a long and well-established visual tradition, with which the artist entered into a dialogue. The composition intended

Obraz Siemiradzkiego podejmuje jeden z fundamentalnych dla chrześcijaństwa tematów – przedstawienie Wniebowstąpienia Jezusa Chrystusa, opisane w Ewangelii św. Marka i św. Łukasza (Mk 16, 19, Łk 24, 50–53) oraz w Dziejach Apostolskich (Dz 1, 8–9):

[...] *ale weźmiecie moc Ducha świętego, który przydzie na was, i będziecie mi świadkami w Jeruzalem i we wszystkiej Żydowskiej ziemi, i w Samaryjej, i aż na kraj ziemi. A to rzeksz, gdy oni patrzali, podniesion jest, a obłok wziął go od oczu ich.*

Kult Wniebowstąpienia Chrystusa był obecny od pierwszych wieków chrześcijaństwa. Wspomina o nim już św. Augustyn jako o święcie apostołskim. Znalazło się ono też wśród prawd wiary ujętych w Credo nicejsko-konstantynopolitańskim („et ascendit in caelum [caelos]”). Ta długa teologiczna tradycja przekłada się na wielowiekową ikonograficzną obecność sceny Wniebowstąpienia, obejmującą zarówno Kościół zachodni, jak i wschodni<sup>34</sup>. Pierwsze przedstawienia pochodzą już z czasów wczesnochrześcijańskich – tak zwana *Reidersche Tafel* ukazująca Chrystusa wstępującego do nieba, do którego wprowadza Go podana Mu z obłoków ręka Boga Ojca (*manus Dei*). Świadcami sceny są dwaj przejęci apostołowie [il. 13]. W nieco późniejszej realizacji w *Kodeksie Rabbuli* z końca VI wieku ukazana została wizja Wniebowstąpienia, której kompozycję podzielono na dwie części: dolną z Najświętszą Marią Panną pośrodku i apostołami oraz górną z błogosławiącym Chrystusem w mandorli, otoczonym aniołami [il. 14]. Tradycja takiego układu zachowała się przede wszystkim w Kościele wschodnim. Na Zachodzie podział horyzontalny także był spotykany, jednak w sztuce karolińskiej i ottońskiej częściej ukazywano Chrystusa wprowadzanego do nieba przez rękę Boga (inicjał z *Sakramentarza Drogo*, ok. 850; miniatura z *Ewangeliarza Egberta*, ok. 980). Maria ukazywana była z boku, a Chrystus przedstawiany na obłoku (Bamberg), często zamiast całej Jego postaci widoczna była jedynie dolna część ciała – stopy albo ślady po nich (*Psalterz Jeanne de Laval*, ok. 1460). W przekazie Kościoła zachodniego tradycyjna forma kompozycji Wniebowstąpienia, z jasnym podziałem na dwie części, Chrystusem ukazany frontalnie w całej postaci, stała się popularna dzięki włoskiemu malarstwu tablicowemu przełomu XIV i XV wieku. Powstały wtedy sławne realizacje obrazów ołtarzowych pędzla mistrzów wczesnego renesansu, takich jak Mategna czy Perugino [il. 15]. Ustaliły one model sceny Wniebowstąpienia.

Siemiradzki przedstawił zatem temat fundamentalny w teologii chrześcijańskiej, mający również długą

<sup>34</sup> M. Janocha, *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, kol. 820–822.



15. Pietro Perugino, *Wniebowstąpienie*, 1496–1500, olej na desce, 280×216 cm, Musée des Beaux-Arts, Lione, fot. wolny dostęp

15. Pietro Perugino, *The Ascension*, 1496–1500, oil on board, 280×216 cm, Musée des Beaux-Arts, Lione, free access image



16. Rafael Santi, *Transfiguracja (Przemienienie Pańskie)*, 1520, olej na desce, 405×278 cm, Musei Vaticani, Rzym, fot. wolny dostęp

16. Raphael (Raffaello Santi), *The Transfiguration*, 1520, oil on board, 405×278 cm, Musei Vaticani, Rome, free access image

i ugruntowaną tradycję wizualną, z którą artysta podjął dialog. Kompozycja przeznaczona do rzymskiego kościoła Zmartwychwstańców ujmuje dokładnie moment opisany najszerzej przez św. Łukasza:

*I wywiódł je z miasta do Betanijej, a podniósłszy ręce swe, błogostawił im. I zostało się, gdy im błogostawił, rozstał się z nimi i był niesion do nieba. A oni pokłon uczyniwszy, wrócili się do Jeruzalem z weselem wielkim i byli zawsze w kościele, chwaląc i błogostawiając Boga (Łk, 24, 51–53).*

Kompozycja przedstawia zatem dwie grupy – Zbawiciela i towarzyszących mu uczniów, w ich układzie powtarza się najbardziej klasyczny schemat tej sceny – z horyzontalnym podziałem na dwie równe części: w dolnej zgrupowani zostali apostołowie z Marią, w górnej, na osi obrazu, unosi się nad nimi Chrystus na obłoku, a po Jego bokach dwaj aniołowie. Taki podział kompozycji odnosi się nie tylko do przedstawień Wniebowstąpienia, jego najświetniejszą realizacją jest *Transfiguracja* pędzla Rafała – kanoniczny obraz nowożytności znany powszechnie

for the Roman Church of the Resurrectionists captures precisely the moment described most extensively by St. Luke:

*Then he led them out as far as Bethany, and, lifting up his hands, he blessed them. While he was blessing them, he withdrew from them and was carried up into heaven. And they worshiped him, and returned to Jerusalem with great joy; and they were continually in the temple blessing God. (Luke 24: 50–53).*

Accordingly, the composition contains two groups: the Saviour and the disciples accompanying him. Their arrangement repeats the most classic pattern of this scene: with a horizontal division into two equal parts: the lower part groups together the apostles with Mary, in the upper part, on the painting's axis, Christ hovers above them on a cloud, with two angels on his sides. Such a division of the composition applies not only to representations of the Ascension; its most famous realisation is Raphael's *The Transfiguration* – a canonical painting of the modern era, widely known thanks to countless copies and

graphic reproductions [fig. 16]<sup>35</sup>. It was considered the perfect model for presenting Christ's divine nature, which is being revealed to the world. What was emphasized was the masterful juxtaposition of the eternal God and the human, elemental, changeable nature, which is why fragments of the composition were often reproduced as graphic patterns for learning how to draw, for adepts of the academies of fine arts<sup>36</sup>.

Similarly to Raphael, in Siemiradzki's composition, Christ was shown frontally with his arms raised, in an orante position and surrounded by two angels presented in lively poses. The one on the right, closer to the viewer, points to the Saviour in a semi-turn, while the one on the left, painted in the three-quarter view, has his eyes fixed on Christ. Their posture and gestures travesty the figures of Moses and Elijah in Raphael's work. Following the example of the Master of Urbino, in contrast to Christ, the apostles are shown in expressive poses, looking up or down in disbelief, one of them falling to his knees. They are gathered in the centre around an empty place. Their poses and arrangement can be found in *The Transfiguration* and in traditional depictions of the Ascension theme based on Raphael, such as Federico Barocci's *The Ascension*, which is extremely popular in graphics [fig. 17]. Siemiradzki did not compile his painting out of elements taken from others. In creating his new composition, he did use the already developed patterns but added his own components. Among the apostles, one can recognise figures characteristic of other paintings by Siemiradzki, such as a fair-haired young man as the personification of St. John the Evangelist or a bearded old man, representing St. Peter, similar to the example of *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*]. Considering these well-known figures from the artist's other works, what is surprising in this painting is the group of apostles on the left, where, apart from the bearded middle-aged men with classic features, typical of the depictions of the evangelists, there is a group of four men with a characteristic appearance. According to Jerzy Miziołek, one of these figures – behind the bent bearded apostle's

dzięki niezliczonym kopiom i graficznym reprodukcjom [il. 16]<sup>35</sup>. Uznawany był on za doskonały wzór prezentowania boskiej natury Chrystusa, która objawia się światu. Podkreślano mistrzowskie zestawienie wiecznego Boga i ludzkiej, żywiołowej, zmiennej natury, dlatego też fragmenty kompozycji były często reprodukowane w grafikach jako wzory służące do nauki rysunku dla adeptów akademii sztuk pięknych<sup>36</sup>.

Podobnie więc jak u Rafaela w kompozycji Siemiradzkiego Chrystus został ukazany frontalnie z podniesionymi rękoma, w ustawieniu oranta i z otaczającymi Go dwoma aniołami przedstawionymi w żywych pozach. Ten po prawej, bliżej widza, w półobrocie wskazuje na Zbawiciela, zaś usytuowany po lewej w pozie *en-trois-quatre* jest wpatrzony w Chrystusa. Ich postawa i gesty trawestują figury Mojżesza i Eliasza z dzieła Rafaela. Wzorem Mistrza z Urbino apostołowie ukazani są w ekspresyjnych pozach, w przeciwieństwie do Chrystusa, i patrzą w górę lub z niedowierzaniem w dół, a jeden z nich pada na kolana. Zostali zgromadzeni pośrodku wokół pustego miejsca. Ich pozy i układ można odnaleźć w *Transfiguracji* oraz w tradycyjnych przedstawieniach tematu Wniebowstąpienia wzorowanych na Rafaelu, jak choćby w niezwykle popularnym w grafice *Wniebowstąpieniu* według Frederica Baroccego [il. 17]. Siemiradzki nie kompilował obrazu z „cudzych” elementów. W stworzeniu nowej kompozycji korzystał wprawdzie z wypracowanych już wzorów, jednak dołączał własne komponenty. Wśród apostołów rozpoznać można charakterystyczne dla innych obrazów Siemiradzkiego figury, jak na przykład jasnowłosego młodzieńca jako uosobienie św. Jana Ewangelisty czy brodatego starca – wyobrażającego św. Piotra, podobnych do wzoru choćby z *Chrystusa uciszającego burzę*. Na tle tych znanych postaci z innych dzieł artysty zastanawiająca jest grupa apostołów po lewej, gdzie oprócz wizerunków brodatych mężczyzn w średnim wieku, o klasycznych rysach, typowych dla przedstawień ewangelistów, widoczna jest grupa czterech mężów o dość charakterystycznej urodzie. Wedle Jerzego Miziołka jedna z tych postaci – w tyle za plecami pochylonego brodatego apostoła –

<sup>35</sup> S. Dohe, *Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Imhof, Petersberg 2014, pp. 33–220.

<sup>36</sup> An example of the use of Raphael's *The Transfiguration* for learning to draw are the graphics made by G. Folo (1808) according to the drawings of V. Camuccini, used as aids in the Academy of St. Luke (G. Folo, *Studio del disegno ricavato dalla estremità...*). The collection contained cardboards with fragments of figures from *The Transfiguration* (L. Lorizzo, *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di "Incisione in rame" nei primi decenni dell'Ottocento*, in: *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, eds. P. Picardi, P.P. Racioppi, A. Cipriani, Roma 2002, pp. 66–70).

<sup>35</sup> S. Dohe, *Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Imhof, Petersberg 2014, s. 33–220.

<sup>36</sup> Przykładem zastosowania *Przemienienia* Rafaela do nauki rysunku są grafiki sporządzone przez G. Folo (1808) według rysunków V. Camucciniego wykorzystywane jako pomoc w Akademii św. Łukasza (G. Folo, *Studio del disegno ricavato dalla estremità...*). Zbiór ten zawierał tablice z fragmentami postaci z *Przemienienia* (L. Lorizzo, *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di "Incisione in rame" nei primi decenni dell'Ottocento*, w: *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, red. P. Picardi, P.P. Racioppi, A. Cipriani, Roma 2002, s. 66–70).



17. Frederico Barocci (wzór), rytował Cornelis Bloemaert, *Wniebowstąpienie*, 1593, grafika, 50×36,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, fot. wolny dostęp

17. Frederico Barocci (design), engraved by Cornelis Bloemaert, *The Ascension*, 1593, graphic, 50×36.7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, free access image

ma rysy Mikołaja Gogola<sup>37</sup>. Hipoteza ta poparta jest ciekawym przypomnieniem kontaktów zmarłych-wstańców z autorem *Martwych dusz*. Jeśli jednak miałby to być portret Gogola, to twarze innych apostołów powinny również nawiązywać do wizerunków osób współczesnych Siemiradzkiemu, zwłaszcza założycieli zgromadzenia, bądź postaci z nim związanych, co sugerowane jest również w nocie katalogowej *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*<sup>38</sup>. Tymczasem fizjonomie te całkowicie odbiegają od podobizn zmarłych-wstańców, których wizerunki z epoki obecne były w klasztorze oraz zostały uwiecznione na obrazie Józefa Unierzyskiego *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców i Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX*, zamówionym przez braci do świątyni przy via San Sebastianello [il. 18]<sup>39</sup>. Nie ma również archiwalnych wskazówek mogących sugerować, iż dzieło Siemiradzkiego zawierało aktualne odniesienia. Przeciwnie, uniwersalność i waga tematu wskazują, iż semantyka obrazu zasadza się na eschatologicznych odniesieniach, które tak jasno podkreślone zostały poprzez związki wizualne z histo-

back – has the facial features of Nikolai Gogol<sup>37</sup>. This hypothesis is supported by an interesting reminder of the Resurrectionists' contacts with the author of *Dead Souls*. However, if it were to be a portrait of Gogol, the faces of other apostles should also refer to the images of Siemiradzki's contemporaries, especially the founders of the congregation, or figures associated with him, which is also suggested in the catalogue note of *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* [Henryk Siemiradzki. *Catalogue Raisonné of the Paintings*]<sup>38</sup>. However, these physiognomies differ completely from the images of the Resurrectionists, whose portraits from that time were present in the monastery and were immortalised in the painting by Józef Unierzyski *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców i Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX* [The First Vows of the Resurrectionists and Approval of the Congregation by Pius IX], commissioned by the congregation for the church in via San Sebastianello [fig. 18]<sup>39</sup>. There are also no

<sup>37</sup> J. Miziołek, „Wniebowstąpienie Chrystusa” Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy via San Sebastianello w Rzymie. Kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, nr 3/4, s. 249–258.

<sup>38</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, jak przyp. 6, s. 355.

<sup>39</sup> W domu generalnym Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego przy via San Sebastianello 11 w Rzymie znajdują się liczne portrety ojców założycieli – zarówno malarskie, jak i dłuta najważniejszych ówczesnych rzeźbiarzy, np. H. Stattlera, P. Welońskiego.

<sup>37</sup> J. Miziołek, „Wniebowstąpienie Chrystusa” Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy via San Sebastianello w Rzymie. Kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, no. 3/4, pp. 249–258.

<sup>38</sup> *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* 2020, cf. fn. 6, p. 355.

<sup>39</sup> In the general house of the Congregation of the Resurrection of Our Lord Jesus Christ at via San Sebastianello 11 in Rome, there are numerous portraits of the founding fathers, both painted and sculpted by the most important sculptors of the time, e.g. H. Stattler, P. Weloński.



18. Józef Unierzycki, *Pierwsze śluby Zmartwychwstańców i Aprobata Zgromadzenia przez Piusa IX*, olej na płótnie, fot. P. Jamski

18. Józef Unierzycki, *The First Vows of the Resurrectionists and Approval of the Congregation by Pius IX*, oil on canvas, photo by P. Jamski

archival clues that could suggest that Siemiradzki's painting contained any contemporary references. On the contrary, the universality and importance of the theme indicate that the semantics of the image is based on eschatological references that were clearly emphasized through visual links with historical realisations of this theme, as well as *via* an obvious reference to Raphael's *The Transfiguration*.

The understanding of these relationships with the tradition of the topic does not only consist in perceiving visual similarities to one pattern or another but in understanding the semantics carried by visuality. Both in *The Transfiguration* and in Siemiradzki's painting, that semantics is based on the contrast of light and darkness, which stood at the beginning of the artist's work on this composition, as is clearly indicated by its first draft [fig. 19]. The antinomy of light and darkness in Raphael's *The Transfiguration* had shocked his contemporaries, including Giorgio Vasari himself, who did not understand that "mannerism of *tenebra*" of the master of Urbino and saw in it the hand of Raphael's students, as did other contemporary painters and art theorists<sup>40</sup>. This contrast between the spheres of light and darkness in Raphael's work was also an important topic of aes-

<sup>40</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firezne 1568, part III, p. 128 [https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari\_-\_Le\_vite\_de'\_piu\_eccellenti\_pittori,\_scultori,\_et\_architettori,\_3-1,\_1568.djvu&page=5 accessed 5<sup>th</sup> July 2022]. Cf. also: B. Agosti, *Sulla fortuna critica della ,Trasfigurazione' di Raffaello*, "Annali di critica d'arte" 2008, no. 4, pp. 459–487.

rycznymi realizacjami tego tematu, a także oczywiste odwołanie do *Transfiguracji* Rafaela.

W rozumieniu tych związków z tradycją tematu chodzi nie tylko o podobieństwa wizualne do tego czy innego wzoru, ale o pojmowanie niesionej przez wizualność semantyki. Jej podstawą zarówno w *Transfiguracji*, jak i w dziele Siemiradzkiego jest kontrast światłości i ciemności, który stał u początku pracy artysty nad tą kompozycją, co z całą dobitnością wskazuje pierwszy jej szkic [il. 19]. Antynomia jasności i ciemności w *Transfiguracji* Rafaela szokowała jemu współczesnych, w tym samego Giorgia Vasariego, który nie rozumiał „maniery tenebry” Mistrza z Urbino i upartywał w niej ręki uczniów Rafaela, co powtarzali również inni nowożytni malarze i teoretycy sztuki<sup>40</sup>. Ten kontrast pomiędzy strefą jasności i ciemności w dziele Rafaela był też istotnym przedmiotem rozważań estetycznych współczesnych Siemiradzkiemu – między innymi Jacoba Burckhardta w *Cicerone* (1855) oraz Friedricha Wilhelma Nietzschego w *Narodzinach tragedii*, którzy nadawali temu zestawieniu światła z mrokiem w obrazie Urbinaty znaczenie symboliczne<sup>41</sup>. *Wniebowstąpienie* Siemiradzkiego, podobnie jak

<sup>40</sup> G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firezne 1568, cz. III, s. 128 [https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari\_-\_Le\_vite\_de'\_piu\_eccellenti\_pittori,\_scultori,\_et\_architettori,\_3-1,\_1568.djvu&page=5, dostęp 5.07.2022]. Zob. też: B. Agosti, *Sulla fortuna critica della ,Trasfigurazione' di Raffaello*, "Annali di critica d'arte" 2008, nr 4, s. 459–487.

<sup>41</sup> A. Nova, *La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell' arte e filosofia*, "Atti e studi/Accademia Raffaello" 2007, nr 1, s. 75–92.



obraz Rafaela, śmiało zderza te dwie rzeczywistości, które odpowiadają też porządkowi transcendentnemu, podziałowi na strefę ziemi i nieba. Tak samo jak u Urbiny te dwa światy są nieprzekraczalne – jasność niebios zdecydowanie odróżnia się od ciemności ziemi, podkreślonej przez sinioletowy kontur miasta w oddali. Jediną postacią przekraczającą tę linię jest Maryja, której głowa delikatnie góruje nad horyzontalnym podziałem, sięgając sfery zarezerwowanej dla nieba. Jej twarz jest rozświetlona, podobnie jak Zbawiciela i św. Piotra, na którego pada blask z niebios. Wyraźnie jasnością wyróżnia się też puste miejsce, skalista przestrzeń, wokół której gromadzą się apostołowie – jeden z nich padł na kolana, a złożone w modlitwie ręce oparł właśnie na tej rozświetlonej ziemi. Jest oczywiste, iż w miejscu tym jeszcze przed chwilą był Chrystus, który na obrazie wznosi się właśnie ponad nim. Na skale, po której ostatni raz na ziemi stąpił Zbawiciel, często przedstawiano – wedle tradycji Kościoła zachodniego – Jego stopy, znak realnej obecności Zbawcy. W obrazie Siemiradzkiego znajdują się rozświetlone puste miejsce oraz dąb skalisty, który – według symboliki biblijnej – oznaczał obecność Boga na ziemi, łączność ludu Bożego z Nim.

Chrystus zostawia więc realne ślady na ziemi, jest źródłem światła. Jego postać w bladuróżowych i jasno-

19. Henryk Siemiradzki, *Wniebowstąpienie Pańskie*, 1891, olej na płótnie, 38×30 cm, zaginiony, fot. za: *Henryk Siemiradzki 1843–1902*. Katalog wystawy TZSP w Warszawie, Warszawa 1939, nr 93, il. [s. 45].

19. Henryk Siemiradzki, *The Ascension of Our Lord*, 1891, oil on canvas, 38×30 cm, now lost, photo in: *Henryk Siemiradzki 1843–1902*. Exhibition catalogue, TZSP in Warsaw, 1939, no. 93, il. [p. 45].

thetic considerations of Siemiradzki's contemporaries, among others Jacob Burckhardt in *Cicerone* (1855) and Friedrich Wilhelm Nietzsche in *The Birth of Tragedy*, ascribing symbolic meaning to that juxtaposition of light and darkness in the painting of the Urbino master<sup>41</sup>. Similarly to Raphael's painting, Siemiradzki's *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*], boldly juxtaposes these two realities, which also correspond to the transcendent order, the division into the spheres of the earth and heaven. As in the Urbino master's work, the boundaries between these two worlds are impassable: the light of the heavens clearly contrasts with the darkness of the earth, emphasized by the bluish-violet outline of the city in the distance. The only figure crossing this line is Mary, whose head subtly towers above the horizontal division, reaching the sphere reserved for heaven. Her face is lit up, just like the Saviour's and St. Peter's, on whom falls the light from heaven. The light also distinguishes the empty space, i.e. the rocky place around which the apostles gather – one of them has fallen to his knees and rested his hands folded in prayer on this illuminated earth. It is obvious that Christ was in this place a moment ago, and now he is rising exactly above this apostle. According to the tradition of the Western Church, on the rock on which the Saviour walked the earth for the last time, His feet were often depicted as a sign of His real presence. In Siemiradzki's painting, there is an illuminated empty place and a bush, most likely an oak, which – according to biblical symbolism – meant the presence of God on earth, the union of God's people with him.

<sup>41</sup> A. Nova, *La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell' arte e filosofia*, "Atti e studi/Accademia Raffaello", 2007, no. 1, pp. 75–92.

20. William Hunt, *Światłość świata*, 1854, olej na desce, 125,5×59,8 cm, Keble College, Oksford, fot. wolny dostęp

20. William Hunt, *The Light of the World*, 1854, oil on board, 125.5×59.8 cm, Keble College, Oksford, free access image

Thus, Christ leaves real traces on the earth, he is the source of light. His figure in pale pink and light blue robes, shrouded in a white cloud and flanked by angels clad in white and creamy yellow gowns, is painted with delicate brushstrokes and seems to be made of light. Christ as the Light of the World – *Lux mundi* – is one of the most important motifs of religious art contemporary to Siemiradzki. Among such examples was the 1854 painting *The Light of the World* by William Hunt, showing Christ carrying a lamp at night and knocking on a closed door [fig. 20]. The work gained great fame in the culture of that time, becoming one of the icons of the new religious iconography. Siemiradzki created his own painterly interpretation of Christ as the source of light, referring not to contemporary art but to the tradition of iconography – in its Renaissance and Roman interpretation. This was not the first painting in which Siemiradzki took up the topic of the symbolism of light. The eschatological role of light became expressed explicitly in his most important, programmatic painting *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*], whose frame is decorated with a quote from the prologue of the Gospel of St. John: “Et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt” (“The light shines in the darkness, and the darkness did not overcome it” [John 1: 5]). Siemiradzki returned to the symbolism of light many times, sometimes even problematizing it in an allegorical way, as in the plafond *Jasność i Ciemność* [*Light and Darkness*], exhibited in Rome in 1883. In it, he depicted the struggle of two forces, and at the same time two orders of the world: darkness and light. Facing the theme of the Ascension, i.e. showing Christ in the fullness of the divine essence – light, he contrasted it with darkness, not only showing the eschatological dimension of the topic



błękitnych szatach spowita białym obłokiem i flankowana aniołami odzianymi w suknie w odcieniach bieli i kremowej żółci została namalowana delikatnymi pociągnięciami pędzla i wydaje się stworzona ze światła. Chrystus jako Światło świata – *Lux mundi* – to jeden z najważniejszych motywów sztuki religijnej współczesnej Siemiradzkiemu. Przykładem takiej realizacji był obraz Williama Hunta *Światłość świata* z 1854 roku (*The Light of the World*), ukazujący Chrystusa niosącego lampę nocną i kołającego do zamkniętych drzwi [il. 20]. Dzieło zyskało ogromną sławę we współczesnej kulturze, stając się jedną z ikon nowej religijnej ikonografii. Siemiradzki stworzył własną malarską interpretację Chrystusa jako źródła światła, odnosząc się nie do współczesnej mu sztuki, lecz do tradycji ikonografii – w renesansowej i rzymskiej jej interpretacji. Nie był to pierwszy obraz, w którym Siemiradzki podejmował tematykę symboliki światła. Eschatologiczna

rola światła była *explicite* wyrażona w najważniejszym – programowym jego dziele *Pochodnie Nerona*, którego ramę zdobi cytat z prologu Ewangelii św. Jana: „Et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehendunt” („A światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” [J 1, 5]). Do symboliki światła powracał Siemiradzki wielokrotnie, czasem nawet problematyzując ją w sposób alegoryczny, jak w plafonie *Jasność i Ciemność*, wystawionym w Rzymie w 1883 roku. Ukazał w nim walkę dwóch sił, a zarazem porządków świata – ciemności i jasności. Mierząc się z tematem Wniebowstąpienia, a więc ukazania Chrystusa w pełni boskiej istoty – jasności, zderzył ją zatem z ciemnością, pokazując nie tylko eschatologiczny wymiar tematu, lecz również wchodząc w *paragone* z mistrzami renesansu w malowaniu jasności i ciemności.

Przed wszystkim jednak symbolika światła jako Chrystusa była obecna w teologii chrześcijańskiej od pierwszych wieków, co znalazło odzwierciedlenie w tradycji liturgicznej Kościoła i związane było z celebracją Zmartwychwstania. Siemiradzki, jak ukazują to *Pochodnie Nerona*, świadomie podążając za chrześcijańską symboliką światła, zgłębiając jego eschatologiczne odniesienia, zderzając światło z ciemnością, uwidocznili w tym kontraście nawiązania do teologicznego rozumienia światła – Chrystusa. To ukazanie Zmartwychwstałego jako jasności i zestawienie Go z ciemnością ziemskiego Jeruzalem jest szczególnie zrozumiałe w kontekście zamówienia dla kościoła przez zakon, którego charyzmatem jest kult Jezusa Zmartwychwstałego. Wniebowstąpienie objawia przecież Kościołowi na ziemi przyszlą chwałę w pełni blasku. W teologicznym znaczeniu „Wniebowstąpienie, przedstawiane jako odejście Chrystusa do Ojca, wskazuje przede wszystkim na pełnię zbawienia, czyli pełnię życia z Bogiem, uczestnictwo w życiu Bożym, finał dzieła. Tę pełnię realizuje Jezus Chrystus jako Bóg-Człowiek. Skoro [...] podkreśla się, że w Zmartwychwstaniu dokonana się pełnia zbawienia, [...] to Wniebowstąpienie jest właśnie tym wydarzeniem, w którym objawia się to z całą oczywistością. [...] W tym wydarzeniu Chrystus otwiera innym drogę do domu Ojca (J 14, 2). Wniebowstąpienie rozpoczyna proces wstępowania człowieka (i całego stworzenia) do nieba”<sup>42</sup>. W teologii Wniebowstąpienie łączy się często z aspektem eklezjologicznym<sup>43</sup>. Wstępujący do chwały Ojca Chrystus

<sup>42</sup> M. Siodłowska, P. Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 21, 2014, s. 382.

<sup>43</sup> Jak wspominają M. Siodłowska i P. Królikowski, w teologii Kościoła potrydenckiego Wniebowstąpienie powiązano „z wizją Kościoła triumfującego w niebie. Epoka baroku sprzyjała rozciąganiu tego triumfu również na Kościół pielgrzymujący i wprowadzeniu triumfalizmu, który cechował eklezjologię aż do Soboru Watykańskiego”; *ibidem*, s. 384.

but also entering into the *paragone* debate with the masters of the Renaissance regarding the painting of light and darkness.

Above all, however, the symbolism of light as Christ had been present in Christian theology from the first centuries, which was reflected in the liturgical tradition of the Church and associated with the celebration of the Resurrection. As Siemiradzki showed in *Pochodnie Nerona* [*Nero's Torches*] by consciously following the Christian symbolism of light, exploring its eschatological references, juxtaposing light with darkness, in this contrast he revealed references to the theological understanding of light – Christ. This presentation of the Resurrected One as light and the juxtaposition of him with the darkness of the earthly Jerusalem is particularly understandable in the context of the commission for the church placed by the order whose charism is the cult of the Resurrected Jesus. After all, the Ascension reveals to the Church on earth the future glory in full splendour. In the theological sense, “The Ascension, presented as Christ’s departure to the Father, points primarily to the fullness of salvation, i.e. the fullness of life with God, participation in God’s life, the finale of the work. This fullness is completed by Jesus Christ as God-Man. Since [...] it is emphasized that the fullness of salvation was completed in the Resurrection, [...] the Ascension is precisely the event in which this is manifested with all obviousness. [...] In this event, Christ opens the way to the Father’s house for others (Jn 14: 2f.). The Ascension begins the process of man’s (and all creation’s) ascension to heaven”<sup>42</sup>. In theology, the Ascension is often associated with its ecclesiological aspect<sup>43</sup>. Christ ascending to the glory of the Father is the source and reference for the Church on earth, including the Resurrectionists, who repeat his sacrifice on the altar in order to receive glory in heaven.

However, there is no information that Siemiradzki’s painting was an altar painting in the Church of the Resurrectionists, whose decorations have not survived in their entirety to the present day [fig. 21]<sup>44</sup>. Resources available, such as the guidebook to the

<sup>42</sup> M. Siodłowska, P. Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, in: “Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 21, 2014, p. 382.

<sup>43</sup> As mentioned by M. Siodłowska and P. Królikowski, in the theology of the post-Tridentine Church, the Ascension was associated “with the vision of the Church triumphant in heaven. The Baroque period was conducive to extending this triumph also to the pilgrim Church and to introducing the triumphalism, which characterised ecclesiology until the Vatican Council”; *ibid.*, p. 384.

<sup>44</sup> The current decor of the Church of the Resurrection in via San Sebastianello in Rome was modernised in 1979. It was adapted to the liturgical requirements formulated by the Second Vatican Council, removing two side altars, which were moved to the vaults. The decoration of the walls was also changed.





21. Wnętrze kościoła Zmartwychwstania Pańskiego – stan obecny, fot. P. Jamski

21. Interior of the Church of the Resurrectionists – current state, photo by P. Jamski



22. Wnętrze kościoła Santa Maria del Rosario di Pompei, 1889, według projektu Pia Piacentiego, Rzym, fot. wolny dostęp

22. Interior of the church of Santa Maria del Rosario di Pompei, 1889, design by Pia Piacenti, Rome, free access image

churches of Rome by Mariano Armellini, published in 1891, mentions that there were three altars in the church: the main altar and two side ones, dedicated to the Holy Cross and Our Lady of Good Counsel<sup>45</sup>. The main altar, as indicated by the current state and by archive documents, consisted of a mensa from the church of the Order of St. Paul the First Hermit from 1775 and a copy of the statue of Our Lady of Mentorella, whose canopy was commissioned by

<sup>45</sup> „La chiesa ha una sola nave e ha l’abside in fondo. Oltre il maggiore, ha due altari laterali, l’uno dedicato al Santissimo Crocifisso, l’altro alla Vergine del Buon Consiglio. Nella parete sinistra vi sono due quadri ad olio, rappresentanti l’uno l’apparizione di Cristo alla Maddalena, l’altro San Tommaso che tocca le cicatrici del Salvatore. Questi due affreschi sono di stile ed arte così insigne, che mostrano nel giovane pittore signor Crudowski, che gli ha eseguiti, una maestria del tutto eccezionale. Nel sommo della porta maggiore, dalla parte interna, si legge la seguente epigrafe: CHRISTO DEO/MORTIS VICTORI/AEDES/A FVNDAMENTIS EXCI-TATA/ET ORNATIBVS EXCVLTA/A. MDCC- CLXXXIX/LEONE XIII PONTIFICE MA-XIMO/CVRA VALERIANI PRZEWLOCKI/PRAEIPOSITI/SOCIETATIS A CHRISTO JESV REDIVIVO/AERE A POLONIS COLLATO. Allorché si gettarono le fondamenta di questa chiesa, si rinvenne un’antica sala romana colla volta ornata di musaici, e tracce di pittura nelle pareti”; M. Armellini, *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891 (2nd ed.), pp. 342–343.

to źródło i odniesienie dla Kościoła na ziemi, w tym dla zmartwychwstańców, którzy na ołtarzu powtarzają jego ofiarę, by dostąpić chwały w niebiosach.

Nie ma jednak informacji, że obraz Siemiradzkiego był obrazem ołtarzowym w kościele Zmartwychwstańców, którego wystrój nie zachował się w komplecie do czasów obecnych [il. 21]<sup>44</sup>. *Przewodnik po świątyniach Rzymu* Mariano Armelliniego wydany w 1891 roku wspomina, iż w świątyni były trzy ołtarze – główny i dwa boczne poświęcone Krzyżowi Świętemu i Matce Boskiej Dobrej Rady<sup>45</sup>. Główny

<sup>44</sup> Obecny wystrój kościoła Zmartwychwstania Pańskiego przy via San Sebastianello w Rzymie został zmodernizowany w roku 1979. Dostosowano go do wymogów liturgicznych sformułowanych przez Sobór Watykański II, usuwając dwa boczne ołtarze, które przeniesiono do podziemi. Zmieniono również dekorację ścian.

<sup>45</sup> „La chiesa ha una sola nave e ha l’abside in fondo. Oltre il maggiore, ha due altari laterali, l’uno dedicato al Santissimo Crocifisso, l’altro alla Vergine del Buon Consiglio. Nella parete sinistra vi sono due quadri ad olio, rappresentanti l’uno l’apparizione di Cristo alla Maddalena, l’altro San Tommaso che tocca le cicatrici del Salvatore. Questi due affreschi sono di stile ed arte così insigne, che mostrano nel giovane pittore signor Crudowski, che gli ha eseguiti, una maestria del tutto eccezionale. Nel sommo della porta maggiore, dalla parte interna, si legge la seguente epigrafe: CHRISTO DEO/MORTIS VICTORI/AEDES/A FVNDAMENTIS EXCI-TATA/ET ORNATIBVS EXCVLTA/A. MDCC- CLXXXIX/LEONE XIII PONTIFICE MA-XIMO/CVRA VALERIANI PRZEWLOCKI/

ołtarz, jak wskazują stan obecny oraz dokumenty archiwalne, składał się z mensy z kościoła Paulinów św. Pawła Pierwszego Pustelnika z 1775 roku oraz kopii figury Matki Boskiej z Mentorelli, do której baldachim zamówił książę Władysław Czartoryski<sup>46</sup>. Ołtarze boczne składały się natomiast z mensy i małych obrazów<sup>47</sup>. W kościele były też dwa obrazy Franciszka Krudowskiego i epitafium dłuta Wiktora Brodzkiego. Gdzie zatem mogło znajdować się dzieło Siemiradzkiego? Wskazówką może być rozwiązanie z kościoła Santa Maria del Rosario di Pompei, projektowanego także przez Pia Piacentiego [il. 22]. W zamkniętym absyda prezbiterium podzielonym na trzy płytkie, arkadowe nisze na osi znajduje się ołtarz główny, w bocznych natomiast są obrazy. Podobny układ mógł istnieć w oryginalnym projekcie Piacentiego dla zmartwychwstańców. W niszy po przeciwnej stronie mógł się znajdować wspomniany obraz Józefa Unierzyskiego [il. 18], ukazujący śluby zmartwychwstańców oraz zatwierdzenie ich misji przez papieża Piusa IX, dzieło również wchodzące w skład wyposażenia kościoła co najmniej od końca XIX wieku<sup>48</sup>.

Siemiradzki ukazał zatem jeden z najważniejszych tematów w chrześcijańskiej ikonografii – konstytuowany dla nauki o zbawieniu. Jego dzieło wpisuje się w tradycję przedstawień tego zagadnienia i podobnie jak *Transfiguracja* Rafała czy sceny Wniebowstąpienia odpowiada na kanoniczne wymogi obrazu ołtarzowego. Zważywszy na misję zakonników, mogło być dopełnieniem ołtarza, na którym sprawowali oni Najświętszą Ofiarę, co sugerują zarówno format, jak i jego wymiary. *Wniebowstąpienie* stanowiło razem z obrazami Krudowskiego – *Noli me tangere* i *Niewierny Tomasz*, witrażami: *Zmartwychwstanie Pańskie* w absydzie oraz *św. Kazimierz i św. Jozafat* w chórze oraz dekoracją tympanonu w portalu fasady ukazującą Chrystusa Zmartwychwstałego dłuta Piusa Welońskiego ważną część programu ikonograficznego tegoż kościoła. Jego główną osią było Zmartwychwstanie Pańskie, zaś Wniebowstąpienie stało się początkiem misji Kościoła na ziemi, któ-

Prince Władysław Czartoryski<sup>46</sup>. Each of the side altars, on the other hand, consisted of a mensa and a small painting<sup>47</sup>. In the church there were also two paintings by Franciszek Krudowski and an epitaph by Wiktor Brodzki. Where, then, could Siemiradzki's painting have been placed? The clue may be provided by the solution used in the church of Santa Maria del Rosario di Pompei, also designed by Pio Piacenti [fig. 22]. In the chancel, closed with an apse, and divided into three shallow, arcaded niches, the main altar is located on the axis, while in the side ones there are paintings. A similar arrangement may have existed in Piacenti's original design for the Resurrectionists. The niche on the opposite side may have housed the aforementioned painting by Józef Unierzyski [fig. 18], depicting the vows of the Resurrectionists and the approval of their mission by Pope Pius IX; the work that was also part of the decorations of that church from at least the end of the 19<sup>th</sup> century<sup>48</sup>.

Thus, Siemiradzki depicted one of the most important themes in Christian iconography – constituted for the science of salvation. His work is part of the tradition of depictions of this topic, and similarly to Raphael's *Transfiguration* or the Ascension scenes, it responds to the canonical requirements of an altar painting. Considering the mission of the monks who celebrated the Mass on that altar, the painting could have been its complement, as indicated by both its format and its dimensions. Together with Krudowski's paintings *Noli me tangere* and *Niewierny Tomasz* [*Doubting Thomas*], the stained glass windows: *Resurrection of Christ* in the apse and *St. Casimir and St. Josaphat* in the choir, and the decoration of the tympanum in the portal of the façade depicting the Resurrected Christ by Pius Weloński, *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*] constituted an important part of the iconographic programme of this church. Its main axis was the Resurrection of the Lord, and the Ascension became the beginning of the mission of the Church on earth, which was undertaken by the Resurrectionists, walking in the footsteps of the apostles and their followers: St. Casimir and Josaphat. *The Ascension* as a pendant to the work showing the Order as part of the Church pointed to the true sources of the Ecclesia: the risen Christ, whom the Resurrectionists proclaim to the world.

PRAEPOSITI/SOCIETATIS A CHRISTO JESV REDIVIVO/AERE A POLONIS COLLATO. Allorché si gettarono le fondamenta di questa chiesa, si rinvenne un'antica sala romana colla volta ornata di musaici, e tracce di pittura nelle pareti"; M. Armellini, *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891 (2 wyd.), s. 342–343.

<sup>46</sup> Iwicki 2007, jak przyp. 32, s. 34–35.

<sup>47</sup> Obecnie ołtarze boczne znajdują się w podziemiach kościoła.

<sup>48</sup> „W prezbiterium kościoła znajdują się dwa obrazy: jeden Unierzyskiego, ucznia Matejki, przedstawiający składnie ślubów przez założyciela Zgromadzenia XX. Zmartwychwstańców w katakumbach św. Sebastiana, drugi Siemiradzkiego *Wniebowstąpienie Pańskie*; S. Janicki, *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 1933, s. 20, J.A. Łukaszkiewicz, *Przewodnik po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897, s. 85, K. Nowak, *Zabytki polskie w Rzymie*, Poznań 1900, s. 31.

<sup>46</sup> Iwicki 2007, cf. fn. 32, pp. 34–35.

<sup>47</sup> Currently the side altars are placed in the church vaults.

<sup>48</sup> “In the chancel of the church there are two paintings: one by Unierzyski, a student of Matejko, depicting the making of vows by the founder of the Order of Resurrectionists in the catacombs of the church of St. Sebastian, the other by Siemiradzki: *Wniebowstąpienie Pańskie* [*The Ascension of Our Lord*]; S. Janicki, *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 1933, p. 20, J.A. Łukaszkiewicz, *Przewodnik po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897, p. 85, K. Nowak, *Zabytki Polski w Krakowie*, Poznań 1900, p. 31.

Both *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] and *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*] are contemporary paintings that perfectly function in a sacred space, combining art with religious practice. Władysław Łuszczkiewicz was right when he wrote about *Christ Calming the Storm*:

*Siemiradzki [...] was able to find an inventive depth in himself and adapt to the difficult conditions of this church painting, i.e. the need to adhere strictly to the words of the Gospel and the format of the canvas – the conditions that delimit the composition, and, allowing a limited number of figures in the painting, impose the logic of movements and facial expressions, so that the image, in all its conciseness of means, would be eloquent and elevate the hearts of viewers*<sup>49</sup>.

As an image intended to be placed in a retable, the painting indeed fulfilled its role of arousing faith and elevating hearts, at the same time belonging to the sphere of art and corresponding to its contemporary trends.

## Summary

The 19<sup>th</sup> century was a time when, as noted by Michael Thimann, there occurred a transition of painting from the sphere of worship to the space of art. The parting of the paths of art and the sacred sphere also affected a genre as important for connecting these spheres as altar painting. The present paper discusses Henryk Siemiradzki's altar paintings, which constitute this outstanding academic artist's attempts to place painting intended for worship in churches. Siemiradzki created several altar paintings: starting with a copy of *Christ on the Cross* by Johann Köler (1867), then his own version of this theme for the chapel of Our Lady of the Rosary in his hometown Kharkiv (1871), then *Zmartwychwstanie* [*Resurrection*] (1878) for the Church of All Saints in Grzybów in Warsaw, and above all large altarpieces: *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] (1882) for the Evangelical church in Krakow and *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*] (1891) for the Church of the Resurrectionists in Rome in via San Sebastianello. The paper is an attempt to reveal the relationship between the form, the content and the sacred function of these images. The analysis focuses primarily on *Chrystus uciszający burzę* [*Christ Calming the Storm*] and *Wniebowstąpienie* [*The Ascension*], in which the artist faced the canon of the altar painting genre in the most complete way. The iconography of these works, their connections with the centuries-old visual tradition of Christianity, and finally the seman-

<sup>49</sup> Łuszczkiewicz 1882, cf. fn. 31, p. 1.

ra podjęli zmartwychwstańcy idący drogą apostołów i ich naśladowców – śś. Kazimierza i Jozafata. *Wniebowstąpienie* jako *pendant* do dzieła ukazującego zakon jako część Kościoła wskazywało na prawdziwe źródła Ecclesiae – zmartwychwstałego Chrystusa, którego głoszą światu zmartwychwstańcy.

Zarówno *Chrystus uciszający burzę*, jak i *Wniebowstąpienie* to współczesne obrazy doskonale funkcjonujące w przestrzeni sakralnej, łączące sztukę z praktyką religijną. Rację miał Władysław Łuszczkiewicz, gdy pisał o *Uciszaniu burzy*:

*Siemiradzki [...] potrafił odnaleźć w sobie głębokość pomysłową i zastosować się do tych trudnych warunków, jakimi są w tym obrazie kościelnym: trzymanie się ściśle słów Ewangelii i formatu płótna – warunków, które powstrzymują polot kompozytów, a przy ograniczonej liczbie postaci w obrazie nakazują logikę ruchów i wyrazów twarzy, aby obraz w całym swym lakonizmie środków był wymownym i budował serca widzów*<sup>49</sup>.

Obraz, który miał trafić do retabulum ołtarzowego, powinien bowiem wzbudzać wiarę, budować serca, ale też pozostawać częścią sztuki odpowiadającą współczesnym jej nurtom.

## Streszczenie

XIX wiek to czas, kiedy – jak zauważył Michael Thimann – nastąpiło przeniesienie obrazów ze strefy kultu w przestrzeń sztuki. Rozejście się dróg sztuki i sacrum dotykało również tak ważnego dla połączenia tych sfer gatunku, jak obraz ołtarzowy. Przedmiotem artykułu są realizacje obrazów ołtarzowych pędzla Henryka Siemiradzkiego, które stanowią próbę zmierzenia się tego wybitego malarza akademickiego z obrazem kultowym, przeznaczonym do świątyni. Siemiradzki wykonał kilka obrazów ołtarzowych: począwszy od kopii *Ukrzyżowania* Johanna Kölera (1867), następnie własną wersję tego tematu do kaplicy Matki Boskiej Różańcowej w rodzinnym Charkowie (1871), później *Zmartwychwstanie* (1878) dla kościoła Wszystkich Świętych na Grzybowie w Warszawie, a przede wszystkim duże realizacje ołtarzowe – *Chrystus uciszający burzę* (1882) dla świątyni ewangelickiej w Krakowie oraz *Wniebowstąpienie* (1891) dla kościoła Zmartwychwstańców w Rzymie przy via San Sebastianello. Artykuł jest próbą ukazania relacji formy, treści i funkcji sakralnej tych obrazów. W rozważaniach uwzględniono przede wszystkim dzieła *Chrystus uciszający burzę* i *Wniebowstąpienie*, w których artysta w najpełniejszy sposób zmierzył się z kanonem gatunku obrazu ołtarzowego. Analizie podano ikonografię tych dzieł, ich związki z wielowie-

<sup>49</sup> Łuszczkiewicz 1882, jak przyp. 31, s. 1.

kową tradycją wizualną chrześcijaństwa, a w końcu semantykę kompozycji, poszukując w tych odniesieniach teologicznego rozumienia namalowanego przedstawienia. Wykazano, iż omówione realizacje wpisują się formatem i funkcją w gatunek obrazu ołtarzowego, jednocześnie są owocem głębokiego namysłu Siemiradzkiego nad rolą obrazu sakralnego w liturgii, we wnętrzu, a przede wszystkim w teologicznym dyskursie, który oddziaływać miał na serca, umysły i dusze wiernych. Podkreślono, iż w podejmowanych zleceniach artysta potrafił odpowiedzieć na wymagania różnych konfesji, malując obrazy, które odpowiadały posłannictwu i oczekiwaniom czy to katolickiej parafii, czy zgromadzenia zakonnego, czy wspólnoty protestanckiej. Dzieła Siemiradzkiego zostały zatem ukazane jako przykład namysłu artysty akademickiego nad znaczeniem obrazów ołtarzowych w wielowymiarowej przestrzeni sakralnej, wpisując się w wielowiekowy dialog sacrum i sztuki w obrębie tego gatunku.

**Słowa kluczowe:** Henryk Siemiradzki, malarstwo religijne, obraz kultowy, ołtarz

dr Maria Nitka  
Akademia Sztuk Pięknych  
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu  
ul. Generała Romualda Traugutta 19/21  
50-416 Wrocław  
e-mail: marysianitka@gmail.com

tics of the composition are analysed, looking for a theological understanding of the depicted events. It has been shown that the commissions discussed are in line with the format and function of the genre of altar painting, and at the same time they are the fruit of Siemiradzki's profound reflection on the role of the sacred image in the liturgy, in the interior, and above all in the theological discourse that was supposed to affect the hearts, minds and souls of the faithful. It is emphasized that in the commissions undertaken, the artist was able to respond to the requirements of various confessions, by painting pictures that corresponded to the mission and expectations of a Catholic parish, a religious order or a Protestant community. Siemiradzki's works are therefore presented as an example of an academic artist's reflection and his search for solutions concerning the meaning of altar paintings in the multidimensional sacred space, as inscribed into the centuries-old dialogue between the sacred sphere and art within this genre.

**Keywords:** Henryk Siemiradzki, religious painting, painting for the needs of worship, altar

dr Maria Nitka  
The Eugeniusz Geppert Academy  
of Art and Design in Wrocław/  
ul. Generała Romualda Traugutta 19/21  
50-416 Wrocław  
e-mail: marysianitka@gmail.com

## Bibliografia

### Źródła

Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici, 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich, teczka 1.

### Opracowania

Agosti B., *Sulla fortuna critica della 'Trasfigurazione' di Raffaello*, „Annali di critica d'arte” 2008, nr 4.

Armellini M., *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891 (2. wyd.).

Biernacka M., *Ikonomia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce*, Warszawa 2003.

Braun J., *Altaretabel*, w: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, Stuttgart 1934, s. 529–564; za: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94487> [dostęp 04.04.2022].

Braunfels W., Nitz M., *Leben Jesu*, w: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, t. 3, Rom, Freiburg, Basel 1994, szp. 39–43.

Dohe S., *Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Imhof, Petersberg 2014.

Eggert H., *Altar* (B. In der protestantischen Kirche), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1 (1934), s. 430–439; za: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92401> [dostęp: 05.04.2022]

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliography

### Sources

Pontificio Istituto di Studi Ecclesiastici, 22: Spuścizna rodziny Siemiradzkich, file 1.

### References

Agosti B., *Sulla fortuna critica della 'Trasfigurazione' di Raffaello*, „Annali di critica d'arte” 2008, no. 4.

Armellini M., *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Tipografia Vaticana, Roma 1891 (2nd edition).

Biernacka M., *Ikonomia publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce*, Warszawa 2003.

Braun J., *Altaretabel*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, Stuttgart 1934, pp. 529–564; after: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94487> [accessed 4<sup>th</sup> Feb. 2022].

Braunfels W., Nitz M., *Leben Jesu*, in: *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, vol. 3, Rom, Freiburg, Basel 1994, columns 39–43.

Dohe S., *Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Imhof, Petersberg 2014.

- Eggert H., *Altar* (B. In der protestantischen Kirche), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 1, (1934), pp. 430–439; after: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92401> [accessed 5<sup>th</sup> April 2022]
- Iwicki J., *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, vol. 1: 1836–1886, in cooperation with J. Wahl, trans. J. Zagórski, Katowice 1990.
- Iwicki J., *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, vol. 2: 1887–1932, trans. W. Mleczo CR, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków–Kielce 2007.
- Johnson L., *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue*, Oxford 1986.
- Janicki S., *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 1933.
- Janocha M., *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, vol. 20, Lublin 2014, columns 820–822.
- Kijas A., *Religijna i kulturotwórcza rola parafii katolickiej w życiu polskiej diaspory w Charkowie na przełomie XIX i XX wieku*, in: *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*, vol. 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*, eds. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2016.
- Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, ed. J. Malinowski, vol. 1, Warszawa 2020. English translation: *Henryk Siemiradzki. Catalogue Raisonné of the Paintings*, ed. J. Malinowski, trans. K. Cieszkowski, Warsaw 2020.
- Kubica G., *Spółeczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*”: *Studia Sociologica* 9, 2017, vol. 2.
- Kubica G., *Spółeczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „*Przegląd Religioznawczy*” 3(281), 2021, pp. 131–151.
- Kubisz K., *Szkice z dziejów trzeciego zboru krakowskiego*, in: *450 lat Reformacji pod Wawelem*, ed. I. Czajka, Kraków 2008.
- Lipiński T., *Polacy w Charkowie*, in: *Znicz. Kalendarz informacyjny z działem literackim za rok zwyczajny 1905*, Moskwa 1905.
- Lorizzo L., *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di "Incisione in rame" nei primi decenni dell'Ottocento*, in: *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti"*. *Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, eds. P. Picardi, P.P. Racioppi, A. Cipriani, Roma 2002.
- Lubos-Kozieł J., *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.
- Łukaszkiewicz J.A., *Przewodnik po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897.
- Łuszczkiewicz W., *Chrystus uspakajający burzę*, „*Czas*” 1882, no. 285 (14<sup>th</sup> December).
- Iwicki J., *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1: 1836–1886, współpr. J. Wahl, tłum. J. Zagórski, Katowice 1990.
- Iwicki J., *Charyzmat Zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 2: 1887–1932, tłum. W. Mleczo CR, J. Piątkowska-Osińska, B. Tischner, Kraków–Kielce 2007.
- Johnson L., *The paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue*, Oxford 1986.
- Janicki S., *Pamiętki polskie w Rzymie*, [Nakło nad Notecią] 1933.
- Janocha M., *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, kol. 820–822.
- Kijas A., *Religijna i kulturotwórcza rola parafii katolickiej w życiu polskiej diaspory w Charkowie na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*, t. 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*, red. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2016.
- Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, t. 1, Warszawa 2020.
- Kubica G., *Spółeczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*”: *Studia Sociologica* 9, 2017, t. 2.
- Kubica G., *Spółeczność krakowskich ewangelików w drugiej połowie XIX wieku do 1918 roku. Szkic z antropologii historycznej*, „*Przegląd Religioznawczy*” 3(281), 2021, s. 131–151.
- Kubisz K., *Szkice z dziejów trzeciego zboru krakowskiego*, w: *450 lat Reformacji pod Wawelem*, oprac. I. Czajka, Kraków 2008.
- Lipiński T., *Polacy w Charkowie*, w: *Znicz. Kalendarz informacyjny z działem literackim za rok zwyczajny 1905*, Moskwa 1905.
- Lorizzo L., *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di "Incisione in rame" nei primi decenni dell'Ottocento*, w: *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti"*. *Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, red. P. Picardi, P.P. Racioppi, A. Cipriani, Roma 2002.
- Lubos-Kozieł J., *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.
- Łukaszkiewicz J.A., *Przewodnik po Włoszech ze szczególniejszem uwzględnieniem Rzymu*, Kraków 1897.
- Łuszczkiewicz W., *Chrystus uspakajający burzę*, „*Czas*” 1882, nr 285 (14 grudnia).
- Miziołek J., „*Wniebowstąpienie Chrystusa*” Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy *via San Sebastianello* w Rzymie. *Kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 69, 2007, nr 3/4.
- Napiórkowski S.C., *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981.

- Nowak K., *Zabytki polskie w Rzymie*, Poznań 1900.
- Nova A., *La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell' arte e filosofia*, "Atti e studi / Accademia Raffaello", 2007, nr 1.
- Polistena J.C., *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston 2008.
- „Przegląd Polityczny”, dodatek do „Rolnika Śląskiego” za: „Słowo Polskie” 1902, nr 439, s. 5.
- Siodłowska M., Królikowski P., *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 21, 2014.
- Sokołowski M., *Nowe obrazy Siemiradzkiego*, „Czas” 1882, nr 292 (22 grudnia).
- Susinno S., *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, w: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, red. E. Castelnuovo, t. 1, Milano 1991.
- Śliwa J., *Henryka Siemiradzkiego Chrystus u studni rozmawiający z Samarytanką (1890). Komentarz archeologiczny*, „Scripta Biblica et Orientalia” 7–8, 2015–2016.
- Thimann M., *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, w: *Religion, Macht, Kunst: die Nazarener*, katalog wystawy, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15 IV–24 VII 2005, red. M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005.
- Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firezne 1568, cz. III, s. 128 [[https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari\\_-\\_Le\\_vite\\_de'\\_piu\\_eccellenti\\_pittori,\\_scultori,\\_et\\_architettori,\\_3-1,\\_1568.djvu&page=5](https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari_-_Le_vite_de'_piu_eccellenti_pittori,_scultori,_et_architettori,_3-1,_1568.djvu&page=5), dostęp 5.07.2022].
- Żwanko L., *Kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i Polonia w Charkowie: krótki szkic historyczny (XIX wiek)*, „Orientalia Christiana Cracoviensia” 11, 2019.
- Miziołek J., *„Wniebowstąpienie Chrystusa” Henryka Hektora Siemiradzkiego w kościele przy via San Sebastianello w Rzymie. Kilka uwag o Zgromadzeniu Zmartwychwstańców i Mikołaju Gogolu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 69, 2007, no. 3/4.
- Napiórkowski S.C., *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, in: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, eds. H.D. Wojtyśka CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981.
- Nowak K., *Zabytki polskie w Rzymie*, Poznań 1900.
- Nova A., *La "Trasfigurazione" di Raffaello tra teoria dell' arte e filosofia*, "Atti e studi / Accademia Raffaello", 2007, no. 1.
- Polistena J.C., *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston 2008.
- „Przegląd Polityczny”, suplement to „Rolnik Śląski” after: „Słowo Polskie” 1902, no. 439, p. 5.
- Siodłowska M., Królikowski P., *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznej fundamentalnej*, „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 21, 2014.
- Sokołowski M., *Nowe obrazy Siemiradzkiego*, „Czas” 1882, no. 292 (22nd December).
- Susinno S., *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, ed. E. Castelnuovo, vol. 1, Milano 1991.
- Śliwa J., *Henryka Siemiradzkiego Chrystus u studni rozmawiający z Samarytanką (1890). Komentarz archeologiczny* „Scripta Biblica et Orientalia” 7–8, 2015–2016.
- Thimann M., *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, in: *Religion, Macht, Kunst: die Nazarener*, exhibition catalogue, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 15<sup>th</sup> April–24<sup>th</sup> July 2005, eds. M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005.
- Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firezne 1568, part III, p. 128 [[https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari\\_-\\_Le\\_vite\\_de'\\_piu\\_eccellenti\\_pittori,\\_scultori,\\_et\\_architettori,\\_3-1,\\_1568.djvu&page=5](https://it.wikisource.org/w/index.php?title=File:Vasari_-_Le_vite_de'_piu_eccellenti_pittori,_scultori,_et_architettori,_3-1,_1568.djvu&page=5) accessed 5<sup>th</sup> July 2022].
- Żwanko L., *Kościół katedralny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i Polonia w Charkowie: krótki szkic historyczny (XIX wiek)*, „Orientalia Christiana Cracoviensia” 11, 2019.

Beata Studzińska-Kubalska  
National Museum in Kraków  
Józef Mehoffer's House

Józef Mehoffer's competition design for the polychrome decoration of the Franciscan Church in Kraków, 1894.  
An attempt to reconstruct the artist's decorative concept

Józef Mehoffer's participation in the competition for the polychrome design of the Franciscan Church in Kraków in 1894 and his involvement in the problem of the church's decoration is an understudied and rarely discussed case in the literature. Among the publications of the last few decades that have dealt with this topic, we should first mention the editions of the source texts – the artist's *Notebooks* from 1891–1897, edited by Jadwiga Puciata-Pawłowska<sup>1</sup> and the correspondence between Tadeusz Stryjeński and Mehoffer between 1891 and 1900 edited by Lechośław Lameński<sup>2</sup>. Tadeusz Adamowicz, in his monograph *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera: monografia zespołu* [*The Fribourg Stained Glass of Józef Mehoffer*], also makes valuable comments on this subject<sup>3</sup>. Wojciech Bałus, in his study of the monumental sacred decorations of Jan Matejko and Stanisław Wyspiański, gives a number of important facts about Mehoffer's participation in the polychrome competition of 1894 and his later involvement in the creation of figurative wall compositions in the Franciscan Church<sup>4</sup>.

Mehoffer's design for the 1894 competition has not been found<sup>5</sup>. In private collections, howev-

<sup>1</sup> Józef Mehoffer, *Dziennik* [Diary], ed. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, later referred to as: *Dziennik* (the manuscript of *Notebooks* – Ossolineum collection, MS 12803/I).

<sup>2</sup> L. Lameński, *Korespondencja Tadeusza Stryjeńskiego z Józefem Mehofferem w latach 1891–1900* [*The Correspondence between Tadeusz Stryjeński and Józef Mehoffer in 1891 – 1900*], „Roczniki Humanistyczne” 27, 1979, no. 4, pp. 77–118.

<sup>3</sup> T. Adamowicz, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera: monografia zespołu* [*The Fribourg Stained Glass of Józef Mehoffer: A Monograph of the Ensemble*], Wrocław, Warszawa 1982, pp. 7–8, 14.

<sup>4</sup> W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański* [*Kraków Sacred Art in the 19th Century. Part II. Matejko and Wyspiański*], Kraków 2007, pp. 79–82.

<sup>5</sup> For all the information concerning the issue of the competition documentation, I would like to express my sincere thanks to

Beata Studzińska-Kubalska  
Muzeum Narodowe w Krakowie  
Dom Józefa Mehoffera

Józefa Mehoffera konkursowy projekt polichromii kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894.  
Próba rekonstrukcji koncepcji dekoracyjnej artysty

DOI: 10.15584/setde.2022.15.3

Udział Józefa Mehoffera w konkursie na polichromię kościoła Franciszkanów w Krakowie w 1894 roku i jego zaangażowanie w kwestię dekoracji świątyni to wątek słabo zbadany i rzadko przywoływany w literaturze. Spośród publikacji z ostatnich kilkadziesiąt lat, w których temat ten podjęto, należy wskazać przede wszystkim edycje tekstów źródłowych – *Notatników* artysty z lat 1891–1897 opublikowanych przez Jadwigę Puciata-Pawłowską<sup>1</sup> oraz korespondencję Tadeusza Stryjeńskiego z Mehofferem w okresie od 1891 do 1900 roku opracowanej przez Lechośława Lameńskiego<sup>2</sup>. Cenne uwagi dotyczące tego zagadnienia zawarł także Tadeusz Adamowicz w monografii *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera*<sup>3</sup>. Szereg istotnych faktów związanych z udziałem Mehoffera w konkursie na polichromię w 1894 roku, jak również jego późniejszym zaangażowaniem w sprawę wykonania ściennych kompozycji figuralnych w świątyni franciszkańskiej podaje Wojciech Bałus w swym opracowaniu poświęconym monumentalnym dekoracjom sakralnym Jana Matejki i Stanisława Wyspiańskiego<sup>4</sup>.

Konkursowy projekt Mehoffera, powstały w 1894 roku, nie został odnaleziony<sup>5</sup>. W zbiorach prywatnych przechowywane są natomiast szkice i notatki

<sup>1</sup> Józef Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, dalej: *Dziennik* (rękopis *Notatników* – zbiory Ossolineum, rkps 12803/I).

<sup>2</sup> L. Lameński, *Korespondencja Tadeusza Stryjeńskiego z Józefem Mehofferem w latach 1891–1900*, „Roczniki Humanistyczne” 27, 1979, nr 4, s. 77–118.

<sup>3</sup> T. Adamowicz, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera: monografia zespołu*, Wrocław–Warszawa 1982, s. 7–8, 14.

<sup>4</sup> W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 79–82.

<sup>5</sup> Za wszystkie informacje dotyczące kwestii dokumentacji konkursowej dziękuję serdecznie Ojcu dr. Franciszkowi Solarzowi OFM Conv z Archiwum Prowincjalnego Zakonu Braci Mniejszych Konwentalnych w Krakowie (dalej: AFK) i Annie Joniak z Archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (dalej: TPSP).



1. J. Mehoffer, *Autoportret*, 1894, olej, płótno, wł. MNP, fot. S. Obst, © Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

1. J. Mehoffer, *Self-Portrait*, 1894, oil, canvas, property of the National Museum in Poznań (MNP), phot. S. Obst, © Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

artysty związane z ideą wykonania dekoracji malarzkiej świątyni franciszkańskiej. Celem niniejszego artykułu jest próba rekonstrukcji jego koncepcji dekoracyjnej w oparciu o te fragmentaryczne materiały źródłowe, dotychczas *de facto* nieznan<sup>6</sup>; bardzo istotnym wątkiem będzie też analiza stylistyczna i ikonograficzna zachowanych szkicowych projektów. Mehofferowski projekt polichromii franciszkańskiego kościoła w Krakowie zasługuje bowiem na uwagę jako ważne ogniwo w monumentalnej twórczości artysty, charakterystyczne dla jej wczesnej fazy.

Niepomyślny dla Mehoffera wynik konkursu na polichromię świątyni nie zamyka jednak kwestii jego udziału w projekcie wystroju jej wnętrza. Wiosną 1895 roku otrzymał on bowiem od kierującego pracami restauratorskimi Władysława Ekielskiego zaproszenie do wykonania we współpracy z Wyspiańskim ściennych malowideł, „obrazów” w technice fresku, które miałyby wypełnić płaszczyzny ścian niezajęte przez malarską dekorację ornamentalną<sup>7</sup>. Do realizacji tych planów nie

<sup>6</sup> Dwa spośród tych szkicowych projektów (zob. niżej) zostały odnotowane w: *Józef Mehoffer*, katalog wystawy zbiorowej, (oprac. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum), Muzeum Narodowe w Krakowie (dalej MNK), listopad–grudzień 1964, Kraków 1964.

<sup>7</sup> Zob. m.in. H. Opieński, [Z listów do narzeczonej Anny Krzymuskiej], w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 178.

er, there are sketches and notes by the artist relating to the idea of making painted decoration of the Franciscan Church. The aim of this article is to attempt to reconstruct his decorative concept on the basis of these fragmentary and hitherto practically unknown sources<sup>6</sup>; the stylistic and iconographic analysis of the surviving sketches will also be an important theme. Finally, Mehoffer's polychrome design for the Franciscan Church in Kraków deserves attention as an important link in the artist's monumental oeuvre, characteristic of his early period.

Mehoffer's unsuccessful submission in the competition for the church's polychrome painting did not end the question of his participation in the interior design. In the spring of 1895 he received an invitation from Władysław Ekielski, who was in charge of the restoration work, to work with Wyspiański on murals, "paintings" in the fresco technique, which were to fill the areas of the walls not occupied by ornamental decoration<sup>7</sup>. These plans were never realised and in June 1895 it was finally decided to entrust Wyspiański with the decoration<sup>8</sup>. This subject is complex and, mainly for iconographic reasons, it is treated as a separate issue<sup>9</sup>.

The process of shaping the artist's concept, related to his participation in a competition announced by the Franciscans in February 1894, is documented by four sketches for the painting decoration of the church, in various stages of completion, found as a result of research. Two of them are designs for the interior polychrome in a longitudinal section through the transept; the first, largely finished, is probably very close to the final competition version [fig. 2a], the second, fragmentary, is a sketch on tracing paper [fig. 2b]<sup>10</sup>.

Father Franciszek Solarz, OFM Conv, from the Provincial Archives of the Order of Friars Minor Conventual in Kraków (hereafter: AFK) and Anna Joniak from the Archives of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków (hereafter: TPSP).

<sup>6</sup> Two of these sketch designs (see below) are recorded in: *Józef Mehoffer*, catalogue of a collective exhibition, (compiled by Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum), National Museum in Kraków (hereafter MNK). November-December 1964, Kraków 1964.

<sup>7</sup> Cf. among others H. Opieński, [Z listów do narzeczonej Anny Krzymuskiej] [The Selected Letters to His Fiancée Anna Krzymuska], in: *Wyspiański w oczach współczesnych* [Wyspiański Through the Eyes of His Contemporaries], vol.1, compiled by L. Płoszewski, Kraków 1971, p. 178.

<sup>8</sup> Bałus 2007, as in footnote 4, p. 82.

<sup>9</sup> Mehoffer's studies and sketches from 1895, made in connection with the idea of decorating the church with figural compositions, "paintings" in fresco technique, promoted by the Kraków Franciscans and Ekielski, will be the subject of a separate study.

<sup>10</sup> Watercolour design of a longitudinal section through transept, ill. 2a – watercolour, ink, paper pasted on cardboard; 45x62 (dimensions of all works are given in cm), cf. *Józef Mehoffer* 1964, as in footnote 6, item 233; design on tracing paper in longitudinal section through transept, ill. 2b – watercolour, ink, tracing paper (I do not currently have information on dimensions). Both sketches privately owned.





2a. J. Mehoffer, szkicowy projekt dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie w przekroju podłużnym przez transept, 1894, akwarela, tusz, papier naklejony na karton, wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

2a. J. Mehoffer, sketch for the painting decoration of the Franciscan Church in Kraków in a longitudinal section through the transept, 1894, watercolour, ink, paper pasted on cardboard, privately owned, phot. the Photographic Studio of the National Museum in Kraków (MNK)

Two other sketches – one in pencil [fig. 3a], and one in watercolour on tracing paper [fig. 3b]<sup>11</sup>, illustrate Mehoffer's vision for the decoration of the church in a longitudinal section through the eastern part of the church – the presbytery, the transept bay and the first eastern nave bay of the church. There is also a series of pencil sketches and notes by the artist relating to the project for the Franciscans, which are contained on nine pages of a sketchbook dating from 1893–1894<sup>12</sup>. It is a valuable document of Mehoffer's

<sup>11</sup> Pencil sketch in longitudinal section through the eastern part of the church – presbytery, transept and east bay of the nave, ill. 3a – pencil, paper, 22.9x36.1, cf. *Józef Mehoffer* 1964, as in footnote 6, item 234; sketch on tracing paper of a longitudinal section through the presbytery, transept and east bay of the nave, ill. 3b – watercolour, ink, tracing paper (drawing in poor condition, I only have an old photograph of it, the dimensions are unknown to me). Both sketches – privately owned.

<sup>12</sup> Hardcover sketchbook, 19.1x12.2; sewn; two stickers with inscriptions in ink, upper left: “1893 /N. 9.” and “16”; on the back cover inscriptions: “Paryż: Inicjały Jana Matejki” [Paris: Jan Matejko's initials] and “Studia polichromii kościoła oo/Franciszkanów/w Krakowie” [Studies for the polychrome in the Franciscan Church/ in Kraków]; inscriptions on p. 1: “1893–1894”, “inicjał Matejki”

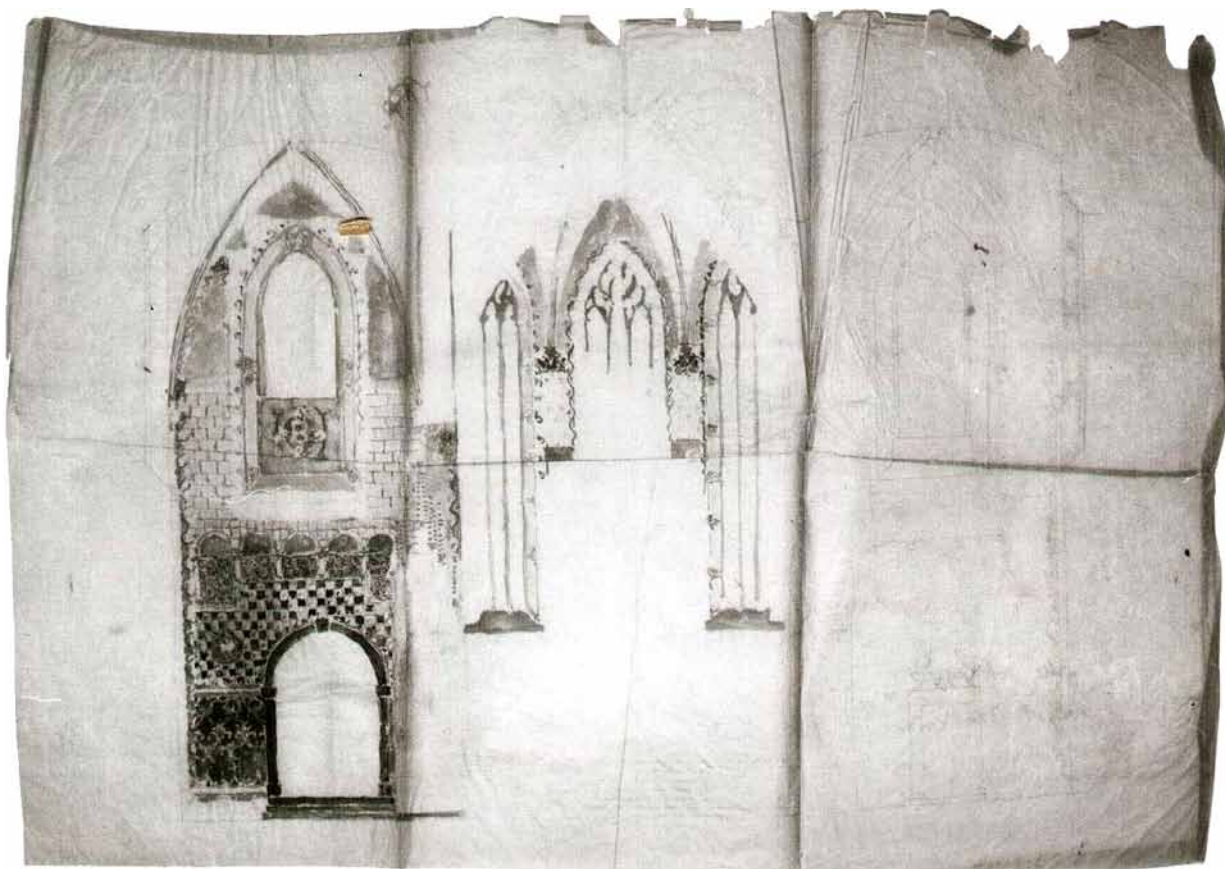
doszło, zaś w czerwcu 1895 roku zapadła ostateczna decyzja o powierzeniu dekoracji Wyspiańskiemu<sup>8</sup>. Temat ten jest wielowątkowy i rysuje się, głównie ze względów ikonograficznych, jako oddzielne zagadnienie<sup>9</sup>.

Proces kształtowania się koncepcji artysty związanej z jego udziałem w konkursie ogłoszonym przez franciszkanów w lutym 1894 roku dokumentują cztery szkicowe projekty dekoracji malarskiej kościoła w różnym stopniu wykończone, odnalezione w rezultacie kwerendy. Dwa spośród nich to projekty polichromii wnętrza w przekroju podłużnym przez transept; pierwszy, w znacznej mierze dopracowany, zapewne jest bardzo bliski ostatecznej wersji konkursowej [il. 2a], drugi, fragmentaryczny – to szkic na kalce [il. 2b]<sup>10</sup>. Kolejne dwa szkicowe projekty – ołówkowy

<sup>8</sup> Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 82.

<sup>9</sup> Studia i szkice Mehoffera z 1895 roku powstałe w związku z ideą ozdobienia świątyni kompozycjami figuralnymi, „obrazami” w technice fresku, lansowaną przez krakowskich franciszkanów i Ekielskiego będą tematem oddzielnego opracowania.

<sup>10</sup> Projekt akwarelowy w przekroju podłużnym przez transept, il. 2a – akwarela, tusz, papier naklejony na karton; 45x62 (wymiały



2b. J. Mehoffer, szkicowy projekt fragmentu dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie w przekroju podłużnym przez transept, 1894, akwarela, tusz, kalka, wł. pryw., fot. z archiwum prywatnego autorki

2b. J. Mehoffer, sketch for the painting decoration of the Franciscan Church in Kraków in a longitudinal section through the transept, 1894, watercolour, ink, tracing paper, privately owned, phot. from the author's private archive

[il. 3a] oraz akwarelowy na kalce [il. 3b]<sup>11</sup> – ilustrują wizję Mehoffera dekoracji świątyni w przekroju podłużnym przez wschodnią część kościoła – prezbiterium, przęsło transeptu i pierwsze wschodnie przęsło nawy głównej. Zachował się również zespół ołówkowych szkiców i notatek artysty związanych z projektem dla franciszkanów, które zostały zamieszczone na dziewięciu stronach szkicownika z lat 1893–1894<sup>12</sup>.

wszystkich dzieł podaję w cm), zob. *Józef Mehoffer* 1964, jak przyp. 6, poz. 233; projekt na kalce w przekroju podłużnym przez transept, il. 2b – akwarela, tusz, kalka (obecnie nie dysponuję informacją o wymiarach). Obydwa szkice – własność prywatna.

<sup>11</sup> Szkic ołówkowy w przekroju podłużnym przez wschodnią część kościoła – prezbiterium, transept i wschodnie przęsło nawy, il. 3a – ołówek, papier, 22,9x36,1, zob. *Józef Mehoffer* 1964, jak przyp. 6, poz. 234; szkic na kalce w przekroju podłużnym przez prezbiterium, transept i wschodnie przęsło nawy, il. 3b – akwarela, tusz, kalka (rysunek w złym stanie, dysponuję jedynie jego dawną fotografią, nieznaną mi są jego wymiary). Obydwa szkice – własność prywatna.

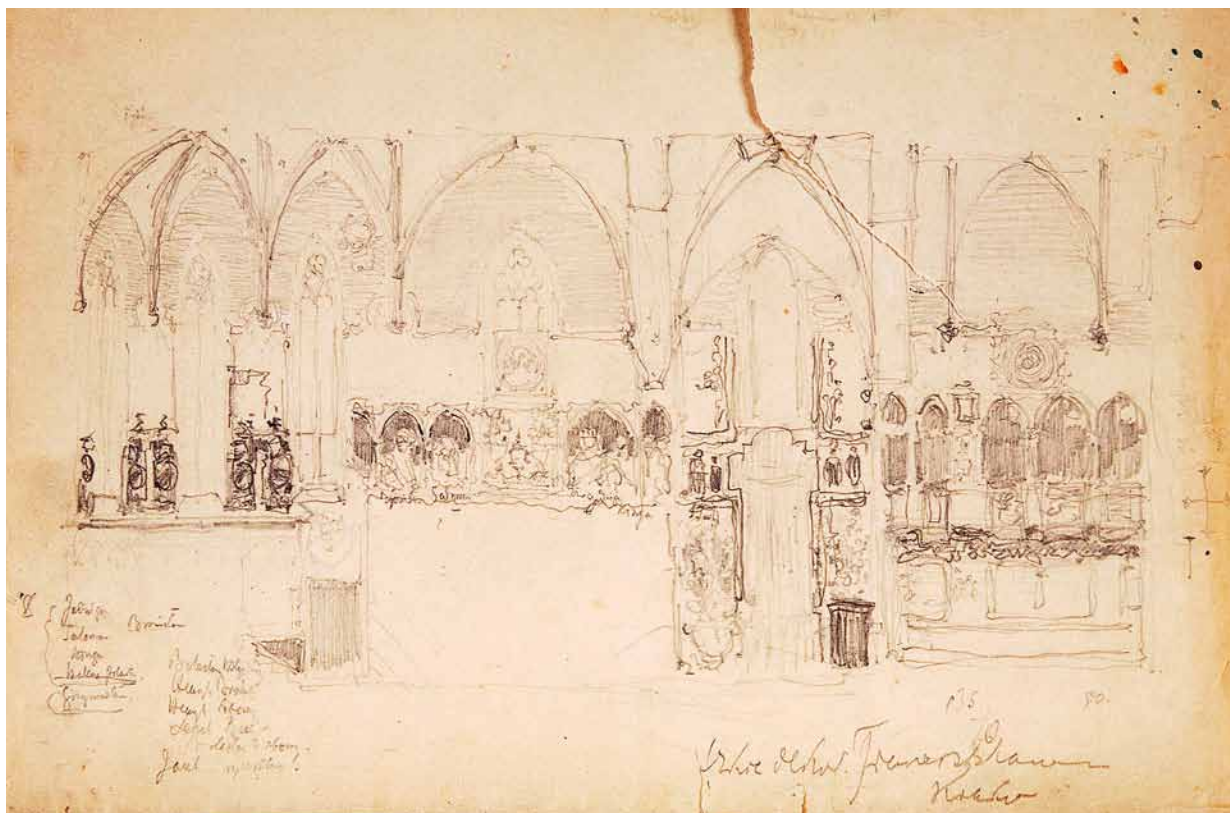
<sup>12</sup> Szkicownik w twardej okładce, 19,1x12,2; szyty; dwie nalepki z napisami atramentem, g. l.: „1893 / N. 9.” i „16”; na odwrocie okładki napisy: „Paryż: Inicjały Jana Matejki” oraz „Studia polichromii kościoła oo/Franciszkanów/ w Krakowie”; napisy na s. 1: „1893–1894”, „inicjał Matejki”, „obraz św. Kingi 88–129”. Zawiera prace artysty z lat 1893–1894, zob. niżej; własność prywatna.

creative explorations and an important source for research into his process.

The starting point for considering the chronology and interpretation of this series of drawings is the presentation of the events surrounding the competition for the design of the polychrome for the Franciscan church. The background to this is provided by facts relating to the restoration of the church building after its considerable damage in the fire of 1850. However, the topic under discussion is set in a much broader context – the medieval history of the church, especially its history during the Piast era, and the 19th-century views on the subject, to which Mehoffer referred when creating the design.

The Franciscan Church in Kraków, a 13<sup>th</sup> century Gothic building rebuilt in the 15<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, is now a single-nave church with a presbytery closed on three sides, with a transept; on the north side of the four-bay nave there is a chapel of the Arch-Brotherhood of the Passion.

[Matejko's initials], “obraz św. Kingi 88–129” [the painting of Saint Kinga 88 – 129]. Contains the works of the artist from the period 1893–1894, cf. below, privately owned.



3a. J. Mehoffer, szkicowy projekt fragmentu dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie w przekroju podłużnym przez prezbiterium, przęsło transeptu i pierwsze wschodnie przęsło nawy głównej kościoła, 1894, ołówek, papier, wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

3a. J. Mehoffer, sketch of a fragment of the painting decoration of the Franciscan Church in Krakow in a longitudinal section through the presbytery, the transept bay and the first eastern bay of the nave, 1894, pencil, paper, privately owned, phot. the Photographic Studio of the MNK

The Franciscans settled in Kraków in 1237. According to Jan Długosz, Bolesław the Chaste (1226–1279), Duke of Kraków and Sandomierz, at the urging of his mother, Duchess Grzymisława (1189?–1258), brought the Friars Minor to Kraków and founded a church and convent for them<sup>13</sup>. This view was maintained for centuries and was considered correct even in the 19<sup>th</sup> century; Ambroży Grabowski and Władysław Łuszczkiewicz in their studies associate the act of founding the church with Bolesław and Grzymisława<sup>14</sup>. According to later researchers, the arrival of the Franciscans in Poland was thanks to Henry

<sup>13</sup> Jana Długosza kanonika krakowskiego *Dziejów Polski ksiąg dwanaście*, (hereafter: *Dzieje Polski*) [*Jan Długosz's History of Poland in Twelve Books*] vol. 2, eds. A. Przedziecki, K. Mecherzyński, Kraków 1868, p. 241.

<sup>14</sup> A. Grabowski, *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic* [*Historical Description of the City of Kraków and Its Surroundings*], Kraków 1822, p. 117; W. Łuszczkiewicz, *Architektura najdawniejszych kościołów franciszkańskich w Polsce. Przyczynek do historii gotycyzmu* [*Architecture of the Earliest Franciscan Churches in Poland. A Contribution to the History of Gothicism*], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, vol. 4, 1891, p. 158. Mehoffer mentions both of these titles in his notes in the sketchbook mentioned above, cf. below.

Jest on cennym dokumentem twórczych poszukiwań Mehoffera i ważnym źródłem do badań nad jego warsztatem.

Punktem wyjścia do rozważań nad chronologią i interpretacją tego zespołu prac rysunkowych jest przedstawienie zdarzeń z przebiegu konkursu na projekt polichromii świątyni franciszkańskiej. Ich tłem są fakty związane z restauracją budynku kościelnego po jego znaczącej destrukcji w pożarze w 1850 roku. Omawiane zagadnienie wpisuje się jednak w znacznie szerszy kontekst – średniowiecznych dziejów kościoła, szczególnie zaś jego historii w czasach piastowskich oraz dziewiętnastowiecznych poglądów na ten temat, do których Mehoffer odwoływał się, tworząc projekt.

Kościół Franciszkanów w Krakowie, trzynastowieczny, gotycki, przebudowywany w wiekach XV i XVII, jest obecnie świątynią jednonawową o zamkniętym trójbocznie prezbiterium, z transeptem; od strony północnej do czteroprzęsłowej nawy na całej jej długości przylega kaplica Arcybractwa Męki Pańskiej.

Franciszkanie osiedlili się w Krakowie w 1237 roku. Według Jana Długosza książe krakowski i san-



3b. J. Mehoffer, szkicowy projekt fragmentu dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie w przekroju podłużnym przez prezbiterium, przeszło transeptu i pierwsze wschodnie przeszło nawy głównej kościoła, 1894, akwarela, tusz, kalka, wł. pryw., fot. z archiwum prywatnego autorki

3b. J. Mehoffer, sketch of a fragment of the painting decoration of the Franciscan Church in Krakow in a longitudinal section through the presbytery, the transept bay and the first eastern bay of the nave, 1894, watercolour, ink, tracing paper, privately owned, phot. from the author's private archive

domierski Bolesław Wstydlivy (1226–1279), za namową swej matki księżny Grzymisławy (1189?–1258), sprowadził Braci Mniejszych do Krakowa oraz ufundował im kościół i klasztor<sup>13</sup>. Pogląd ten utrwalił się przez wieki i uznawany był za słuszny również w XIX stuleciu; z Bolesławem i Grzymisławą akt fundacji kościoła wiązą w swych opracowaniach Ambroży Grabowski i Władysław Łuszczkiewicz<sup>14</sup>. Według późniejszych badaczy przybycie franciszkanów do Polski było zasługą Henryka Pobożnego (między 1196 i 1207–1241), ostatnio natomiast dominuje opinia, iż nastąpiło wskutek decyzji podjętej wewnątrz samego zakonu<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Jana Długosza kanonika krakowskiego *Dziejów Polski ksiąg dwanaście*, (dalej: *Dzieje Polski*), t. 2, oprac. A. Przedziecki, K. Mecherzyński, Kraków 1868, s. 241.

<sup>14</sup> A. Grabowski, *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic*, Kraków 1822, s. 117; W. Łuszczkiewicz, *Architektura najdawniejszych kościołów franciszkańskich w Polsce. Przyczynek do historii gotycyzmu*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 4, 1891, s. 158. Mehoffer powyższe dwie pozycje bibliograficzne wymienia w swych notatkach we wspomnianym szkicowniku, zob. niżej.

<sup>15</sup> Zob. Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 71.

the Pious (between 1196 and 1207–1241), while more recently the prevailing opinion is that it was the result of a decision taken within the Order itself<sup>15</sup>.

Bolesław the Chaste and his wife Cunegunda (St Kinga, 1234–1292)<sup>16</sup>, a princess of the Hungarian Arpad dynasty, are considered, according to Franciscan tradition, the guardians and benefactors of the Order<sup>17</sup>.

Construction of the church began in the early 1360s. Its eastern part was designed in the shape of a Greek cross, and an elongated nave was added on the west side.

In his article of 1891, Łuszczkiewicz recognised the central form as primary for the whole building<sup>18</sup>. According to him, the Franciscan church was designed on the plan of a Greek cross, while its completion was connected with the fact that the body of

<sup>15</sup> Cf. Bałus 2007, as in footnote 4, p. 71.

<sup>16</sup> Beatified in 1690, canonized in 1999.

<sup>17</sup> For a concise summary of nineteenth-century views on the subject, see, for example, the entry *Franciszkanie w Polsce* [*Franciscans in Poland*], in: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska* [*Encyclopaedia of Old Poland*], vol. 2, Warszawa 1901, p. 172.

<sup>18</sup> Łuszczkiewicz 1891, as in footnote 14, p. 155.

Princess Salomea (Blessed Salomea, 1211 or 1212–1268) was brought from Skała to the church under construction in 1269<sup>19</sup>.

In 1279, Boleslaw the Chaste was buried in the church's presbytery. His wife, Kinga, was also to be buried there – the decision to make the Franciscan church the burial place for Bolesław and Kinga was taken at the Kraków court soon after Salomea's death<sup>20</sup>. It was probably at this time that the idea of creating an ancestral mausoleum in the Franciscan church under construction was born. The Church of the Friars Minor in Kraków thus became the burial place of the last two prominent members of the Małopolska Piast dynasty<sup>21</sup>. Its western part was considerably enlarged at the turn of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries. The corpus then took the form of a nave with a long rectangular annex to the north<sup>22</sup>. In the 15<sup>th</sup> century, the presbytery was extended on the eastern side and closed with a triangular apse, while the western part of the church was considerably widened and became a two-nave hall<sup>23</sup>.

In the 17<sup>th</sup> century, the interior of the church was redesigned in baroque style, which essentially determined its appearance until the great fire in Kraków in July 1850. The presbytery part of the church was almost completely destroyed, while the walls of the nave, the vault<sup>24</sup> and the three chapels were preserved<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> Ibidem. Salomea was beatified in 1673.

<sup>20</sup> S. Pasiciel, *Kościół franciszkański w Krakowie w XIII wieku* [*The Franciscan Church in Kraków in the 13<sup>th</sup> Century*], „Rocznik Krakowski” 68, 2002, p. 40.

<sup>21</sup> In the 14<sup>th</sup> century, two of Ladislaus the Short's sons, Stefan and Ladislaus, who died as children, were also buried there.

<sup>22</sup> M. Szyma, *Kościół Franciszkanów w Krakowie na przełomie XIII i XIV wiek* [*The Franciscan Church in Kraków at the Turn of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries*], in: *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin* [*Artifex Doctus. A Festschrift for Professor Jerzy Gadomski on His 70<sup>th</sup> Birthday*], vol. 1, eds. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, p. 255.

<sup>23</sup> P. Pencakowski, *Średniowieczna architektura kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie* [*The Medieval Architecture of the Franciscan Church in Kraków*], „Rocznik Krakowski” 56, 1990, p. 61. On the architectural transformations of the Franciscan Church in the Middle Ages cf. also: W. Niewalda, H. Rojkowska, *Zespół klasztorny Franciszkanów w Krakowie – relikty z XIII w* [*The Franciscan Convent Complex in Kraków – Relics from the 13<sup>th</sup> Century*], in: *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów w Krakowie* [*Studies in the History of the Franciscan Church in Kraków*], pp. 81–130, ed. Z. Kliś, Kraków 2006; Idem, *Średniowieczny kościół Franciszkanów w świetle ostatnich badań* [*The Medieval Franciscan Church in the Light of Recent Research*], in: *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie* [*Mendicants in Medieval Kraków*], eds. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, pp. 271–298; M. Szyma, *O początkach zespołu klasztoru franciszkanów w Krakowie i niektórych uwarunkowaniach jego rozbudowy w XIII wieku* [*On the Origins of the Franciscan Convent Complex in Kraków and Some of the Circumstances for its Expansion in the 13<sup>th</sup> Century*], in: *In principio. Mit początku w kulturze średniowiecznej Europy* [*The Myth of the Origins in the Culture of Medieval Europe*], eds. J. Kowalski, W. Miedziak, Poznań 2020, pp. 181–218.

<sup>24</sup> Bałus 2007, as in footnote 4, p. 72.

<sup>25</sup> J. Bieniarzówna, J. M. Małecki, *Dzieje Krakowa, t. 3: Kraków*

Bolesław Wstydlivy i jego żona Kunegunda (św. Kinga, 1234–1292)<sup>16</sup>, królewna z węgierskiej dynastii Arpadów, zgodnie z franciszkańską tradycją uchodzą za opiekunów i dobroczyńców zakonu<sup>17</sup>.

Budowę kościoła zainicjowano z początkiem lat sześćdziesiątych XIII wieku. Jego wschodnia część została usytuowana na planie krzyża greckiego, do niej zaś od zachodu dobudowano wydłużony korpus nawowy.

Łuszczkiewicz w swym artykule z 1891 roku uznał formę centralną za pierwotną dla całej budowli<sup>18</sup>. Według niego franciszkańska świątynia została zaprojektowana na planie krzyża greckiego, jej ukończenie natomiast należy wiązać ze sprowadzeniem ze Skały do powstającego kościoła ciała księżnej Salomei (bł. Salomea, 1211 lub 1212–1268) w 1269 roku<sup>19</sup>.

W 1279 roku w prezbiterium kościoła został pochowany Bolesław Wstydlivy. Miała tu pierwotnie spocząć jego żona Kinga – decyzja o tym, iż kościół Franciszkanów stanie się miejscem pochówku również Bolesława i Kingi, została podjęta na krakowskim dworze wkrótce po śmierci Salomei<sup>20</sup>. Wtedy zapewne zrodziła się idea stworzenia we wznoszonym kościele franciszkańskim rodzowego mauzoleum. Krakowski kościół Braci Mniejszych stał się więc świątynią grobową dwóch ostatnich wybitnych przedstawicieli małopolskiej linii Piastów<sup>21</sup>.

Zachodnią jej część znacznie rozbudowano na przełomie XIII i XIV wieku. Korpus zyskał wówczas formę nawy z przyległym do niej od północy długim prostokątnym aneksem<sup>22</sup>. W XV wieku prezbiterium zostało wydłużone od strony wschodniej i zamknięte trójboczną apsydą, część zaś zachodnią świątyni znacznie poszerzono, stała się ona dwunawową halą<sup>23</sup>.

<sup>16</sup> Beatyfikowana w 1690 roku, kanonizowana w 1999 roku.

<sup>17</sup> Związała sumą dziewiętnastowiecznych poglądów na ten temat została zawarta np. w hasle *Franciszkanie w Polsce*, w: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 2, Warszawa 1901, s. 172.

<sup>18</sup> Łuszczkiewicz 1891, jak przyp. 14, s. 155.

<sup>19</sup> Ibidem. Salomea została beatyfikowana w 1673 roku.

<sup>20</sup> S. Pasiciel, *Kościół franciszkański w Krakowie w XIII wieku*, „Rocznik Krakowski” 68, 2002, s. 40.

<sup>21</sup> W XIV wieku zostało tu też pochowanych dwóch zmarłych w wieku dziecięcym synów Władysława Łokietka, Stefan i Władysław.

<sup>22</sup> M. Szyma, *Kościół Franciszkanów w Krakowie na przełomie XIII i XIV wieku*, w: *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, t. 1, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, s. 255.

<sup>23</sup> P. Pencakowski, *Średniowieczna architektura kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 56, 1990, s. 61. O przemianach architektury świątyni Franciszkanów w średniowieczu zob. też: W. Niewalda, H. Rojkowska, *Zespół klasztorny Franciszkanów w Krakowie – relikty z XIII w.*, w: *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2006, s. 81–130; idem, *Średniowieczny kościół Franciszkanów w świetle ostatnich badań*, w: *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*, red. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, s. 271–298; M. Szyma, *O początkach zespołu klasztoru franciszkanów w Krakowie i niektórych uwarunkowaniach jego rozbudowy w XIII wieku*, w: *In principio*.

Siedemnastowieczne przemiany wystroju wnętrza świątyni w duchu baroku przesądziły zasadniczo o jej kształcie do czasu wielkiego pożaru w Krakowie w lipcu 1850. Kościół uległ wtedy niemal doszczętnemu zniszczeniu w partii prezbiterium, zachowały się natomiast ściany jego korpusu nawowego, sklepienie<sup>24</sup>, a także trzy kaplice<sup>25</sup>. Polichromia Andrzeja Radwańskiego wykonana w latach 1757–1759, pokrywająca całe wnętrze, pożaru nie przetrwała<sup>26</sup>.

W pierwszych latach pracami przy odbudowie kierował Karol Kremer, uczestniczyli w nich Teofil Żebrawski i Antoni Stacherski<sup>27</sup>. Centralnym założeniem była debarokizacja budowli i przywrócenie jej form z okresu średniowiecza – prezbiterium zostało odrestaurowane w stylu gotyckim, architekturę nawy głównej, której beczkowe barokowe sklepienie nie uległo zniszczeniu, poddano zaś stylizacji na romanizm<sup>28</sup>. W 1861 roku Edward i Zygmunt Stehlikowie wykonali, według swego projektu, neogotycki ołtarz główny<sup>29</sup>. W ramach prac nad wystrojem wnętrza zrealizowano też neogotycką gipsową obudowę chóru, zaprojektowaną przez Kremera, która istniała do 1895 roku<sup>30</sup>, a także ołtarze w transepcie utrzymane w tym samym stylu. Ponadto Kremer zaprojektował ozdobne oszklenie trzech okien prezbiterium, zrealizowane w 1853 roku – w dwóch z nich umieszczono kompozycje z postaciami Kingi i Salomei<sup>31</sup>. Prace w świątyni trwały niemal do końca stulecia. W późnej fazie restauracji, od 1895 roku, nadzorował je Ekielski.

Pierwsze wzmianki w kronice klasztoru Franciszkanów o zamiśle ozdobienia wnętrza świątyni polichromią pochodzą z roku 1892<sup>32</sup>. O. Samuel Rajss, który funkcję gwardiana klasztoru objął w grudniu tegoż roku<sup>33</sup>, już w 1893, dzięki publicznym składkom,

The polychrome by Andrzej Radwański, which had been painted in 1757–1759 and covered the entire interior, did not survive the fire<sup>26</sup>.

In the early years, the reconstruction work was led by Karol Kremer, with the participation of Teofil Żebrawski and Antoni Stacherski<sup>27</sup>. The main idea was to remove Baroque elements from the building and restore its medieval forms – the presbytery was restored in the Gothic style, while the architecture of the nave, whose Baroque barrel vault had not been destroyed, was remodelled in the Romanesque style<sup>28</sup>. In 1861, Edward and Zygmunt Stehlik built the Gothic Revival main altar based on their own design<sup>29</sup>. Work on the interior included a Gothic Revival plaster choir screen, designed by Kremer, which existed until 1895<sup>30</sup>, as well as the altars in the transept, all in the same style. It is also worth mentioning that Kremer designed the ornamental glazing of three windows in the presbytery, completed in 1853, two of which contained compositions with figures of Kinga and Salomea<sup>31</sup>. Work in the church continued almost until the end of the century. In the late phase of the restoration, from 1895, it was supervised by Ekielski.

The chronicle of the Franciscan convent first mentions the idea of decorating the interior of the church with polychrome in 1892<sup>32</sup>. Fr. Samuel Rajss, who became guardian of the monastery in December that year<sup>33</sup>, as early as 1893, thanks to public donations, managed to raise the necessary funds to continue work on the church and to start the discussion

---

w latach 1796–1918 [History of Kraków Vol. 3: Kraków in 1796 – 1918], Kraków–Wrocław 1985, p. 196.

<sup>26</sup> W. Kalinka, *Historia pożaru miasta Krakowa* [The History of the Fire of the City of Kraków], Kraków 1850, pp. 27, 93. N. Koziaara-Ochędusko, *Mistrzostwo rysunku. Andrzej Radwański (1711–1762)* [Mastery of Drawing. Andrzej Radwański (1711 – 1762)], exhibition catalogue, the Wawel Royal Castle, February – May 2022, Kraków 2022, pp. 15, 23, 186.

<sup>27</sup> On the works on rebuilding the church in the second half of the 19th c., cf. Bałus 2007, as in footnote 4, pp. 72–74, ibidem further bibliography.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>29</sup> Cf. R. Róg, *E. Stehlik (4.02.1825–21.09.1881)*, *Internetowy Polski Słownik Biograficzny* [Online Dictionary of Polish Biography], <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edward-stehlik> [access date 18.09.2020].

<sup>30</sup> Bałus 2007, as in footnote 4, pp. 74, 76.

<sup>31</sup> D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO Franciszkanów w Krakowie* [The History of the Stained-Glass Windows by Stanisław Wyspiański in the Franciscan Church in Kraków], „Rocznik Krakowski” 70, 2004, p. 63.

<sup>32</sup> AFK, AK-IIIa-1, *Kronika klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie 1892–1896*, [The Chronicle of the Franciscan Convent in Kraków, hereafter: AFK, *Kronika*], p. 5.

<sup>33</sup> Cf. J. Kuś, *Nieznane materiały do polichromii i witraży Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie* [Unknown Materials for Wyspiański's Polychrome and Stained Glass Windows in the Franciscan Church in Kraków], „Roczniki Humanistyczne” 32, 1984, no. 4, p. 163.

---

Mit początku w kulturze średniowiecznej Europy, red. J. Kowalski, W. Miedziak, Poznań 2020, s. 181–218.

<sup>24</sup> Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 72.

<sup>25</sup> J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa*, t. 3: *Kraków w latach 1796–1918*, Kraków–Wrocław 1985, s. 196.

<sup>26</sup> W. Kalinka, *Historia pożaru miasta Krakowa*, Kraków 1850, s. 27, 93; N. Koziaara-Ochędusko, *Mistrzostwo rysunku. Andrzej Radwański (1711–1762)*, katalog wystawy, Zamek Królewski na Wawelu, luty–maj 2022, Kraków 2022, s. 15, 23, 186.

<sup>27</sup> O pracach nad odbudową kościoła w 2. połowie XIX w. zob. Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 72–74, tamże dalsza bibliografia.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>29</sup> Zob. R. Róg, *E. Stehlik (4 luty 1825–21.09.1881)*, *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edward-stehlik> [dostęp 18.09.2020].

<sup>30</sup> Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 74, 76.

<sup>31</sup> D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 70, 2004, s. 63.

<sup>32</sup> AFK, AK-IIIa-1, *Kronika klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie 1892–1896* [dalej: AFK, *Kronika*], s. 5.

<sup>33</sup> Zob. J. Kuś, *Nieznane materiały do polichromii i witraży Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Roczniki Humanistyczne” 32, 1984, z. 4, s. 163.

on the polychrome<sup>34</sup>. As a result, the Franciscans and the management of the Society of Fine Arts [TPSP] in Kraków announced a competition for the work, and the announcement was published in the Kraków newspaper "Czas" on 16 February 1894<sup>35</sup>.

The organisers' main requirement for the designs was that they should be in keeping with the stylistic character of the interior and be economical in their expression; they had to be "simple, characterised by nobility, without unnecessary and overwhelming ornamentation"<sup>36</sup> and to take into consideration the poor lighting. The decoration of the presbytery was to be presented in detail, while the polychrome decoration of the nave was to be only sketched "for the sole purpose of working out and completing it in detail in the future on the basis of this project"<sup>37</sup>; in each of these sections, two opposing rectangular fields were to be left for figural compositions<sup>38</sup>. The designs would also have to take into account the polychrome of the two side altars in the transept<sup>39</sup>. They were to consist of longitudinal and transverse vertical projections and a horizontal projection of the vault decoration on a scale of 1:40, developed in colour only to the extent necessary to give an idea of the colour scheme of the whole. The jury was composed of Henryk Rodakowski, Ludomir Benedyktowicz, Tadeusz Stryjeński, Karol Zaremba and Stanisław Tomkowicz<sup>40</sup>.

From the minutes of the jury's meeting on 10 May 1894, we learn that eight of the nine entries were accepted<sup>41</sup>. Five of them, considered weaker or not meeting the requirements of the competition, were withdrawn from further selection, while the artistic merits of two – including the one with the codename of *Polish Women Saints* – were recognised<sup>42</sup>. Undoubtedly its author was Józef Mehoffer<sup>43</sup>. It was found to be characterised by "a

<sup>34</sup> An important contribution to this was a public announcement, a request for donations for the restoration of the church, which was sent out in February 1893 on the initiative of Father Rajss, AFK, *Kronika*, p. 11.

<sup>35</sup> *Program konkursu na wewnętrzną polichromię kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie [Programme of the Competition for the Interior Polychrome of the Franciscan Church in Kraków]*, "Czas" 47, 1894, no. 37, p. 2.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> *Protokół Sądu konkursowego w sprawie polichromii wnętrza kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie odbytego dnia 10 maja 1894 [Minutes of the Competition Jury for the Polychrome of the interior of the Franciscan Church in Kraków Held on 10 May 1894]*, "Czas" 47, 1894, no. 115, p. 2; one of the projects was submitted after the deadline, hereafter: *Protokół*.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> I have not been able to find any documentation of the competition to confirm this – it is not preserved in the archives of either the TPSP or the AFK. However, it is clear from Mehoffer's

zdołał zgromadzić środki konieczne do kontynuowania prac w świątyni i podjęcia sprawy realizacji polichromii<sup>34</sup>. W rezultacie franciszkanie i dyrekcja TPSP w Krakowie ogłosili konkurs na jej wykonanie, stosowny zaś anons ukazał się w krakowskim „Czasie” 16 lutego 1894 roku<sup>35</sup>.

Jako najważniejszy wymóg względem projektów organizatorzy wskazali zgodność z charakterem stylowym wnętrza, jak również oszczędność wyrazu; miały one być „proste, odznaczać się szlachetnością bez niepotrzebnych i obciążających całość ozdób”<sup>36</sup> oraz uwzględniać niedoświetlenie. Dekoracja prezbiterium winna była być w nich przedstawiona dokładnie, natomiast polichromia części nawowej – tylko szkicowo, „a to w tym celu jedynie, aby w przyszłości na podstawie tego projektu mogła być w szczegółach opracowaną i wykończoną”<sup>37</sup>; w każdej z tych partii należało pozostawić po dwa usytuowane naprzeciw siebie prostokątne pola, z przeznaczeniem na kompozycje figuralne<sup>38</sup>. Ponadto projekty miały uwzględniać polichromię dwóch bocznych ołtarzy w transepcie<sup>39</sup>. Miały być złożone z rzutów pionowych podłużnych i poprzecznych oraz rzutu poziomego dekoracji sklepienia w skali 1:40 i opracowane kolorystycznie tylko w tym stopniu, by dawać wyobrażenie o kolorystyce całości. W jury zasiadli: Henryk Rodakowski, Ludomir Benedyktowicz, Tadeusz Stryjeński, Karol Zaremba i Stanisław Tomkowicz<sup>40</sup>.

Z protokołu posiedzenia jury w dniu 10 maja 1894 roku dowiadujemy się, iż zostało rozpatrzonych osiem z dziewięciu nadesłanych prac<sup>41</sup>. Pięć z nich, uznanych za słabsze lub niespełniające wymogów konkursu, wycofano z dalszej selekcji, zwracając jednak uwagę na zalety artystyczne dwóch odrzuconych – między innymi opatrzonej godłem *Święte polskie*<sup>42</sup>. Bez wątplenia jej autorem był Józef Mehoffer<sup>43</sup>. Stwierdzono, iż odznacza się ona „poczuciem siły i harmonii kolorystycznej [...], niestety nie idącej

<sup>34</sup> Przyczyniła się do tego znacząco odezwa z prośbą o datki na restaurację świątyni rozesłana w lutym 1893 roku z inicjatywy o. Rajssa, AFK, *Kronika*, s. 11.

<sup>35</sup> *Program konkursu na wewnętrzną polichromię kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie*, „Czas” 47, 1894, nr 37, s. 2.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> *Protokół Sądu konkursowego w sprawie polichromii wnętrza kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie odbytego dnia 10 maja 1894*, „Czas” 47, 1894, nr 115, s. 2; jeden z projektów zgłoszono po upływie terminu nadsyłania prac, dalej: *Protokół*.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Do dokumentacji konkursu, która mogłaby potwierdzić ten fakt, nie udało mi się dotrzeć – nie zachowała się ona w archiwum TPSP ani w AFK. Z notatek Mehoffera wynika jednak jednoznacznie, że „Święte polskie” były głównym wątkiem jego projektu z 1894 roku – do ich treści powrócę w dalszej części artykułu.

w parze ze znajomością wymagań stylowych i warunków architektonicznych<sup>44</sup>. Werdykt ten zamyka omawiany w niniejszym artykule wątek udziału Mehoffera w konkursie na projekt polichromii świątyni franciszkańskiej z 1894 roku. Dodajmy jedynie, iż jury przyznało równorzędne nagrody dwóm projektom – oznaczonemu „pieczęcią wymalowaną”, którego autorem był Antoni Tuch, oraz projektowi o gódkle *Polski grosz, swojski przemysł* Józefa Mikulskiego i Franciszka Górskiego<sup>45</sup> – to on został wówczas wybrany do realizacji.

Przejdźmy więc do próby rekonstrukcji dekoracyjnej koncepcji Mehoffera, która krystalizowała się w ciągu niespełna trzech miesięcy i której ostatecznym wyrazem stał się, niestety niezachowany, projekt konkursowy.

Swe ewoluujące idee dekoracyjne artysta opisywał w *Notatnikach*<sup>46</sup> i szkicowniku z lat 1893–1894, w którym obok notatek znajdują się też pojedyncze szkice motywów heraldycznych, detali rzeźbiarskich i malarskich<sup>47</sup>. Opisy kolejnych wyobrażeń polichromii franciszkańskiego kościoła, obok nielicznych zachowanych szkiców kompozycyjnych, są kluczowe dla zrozumienia całości jego koncepcji.

Przebywającego w Paryżu Mehoffera o konkursie na dekorację świątyni zawiadomił Tadeusz Stryjeński, przesyłając mu anons z krakowskiego „Czasu”<sup>48</sup>. „Dziś mam bardzo ogólne, ale mam, pojęcie, w jaki sposób robić to będę” – zapisał artysta w *Notatnikach*, 21 lutego 1894 roku<sup>49</sup>, po raz pierwszy podejmując temat projektu dla krakowskich franciszkanów; zamieścił tu również opis swej wstępnej koncepcji, czy raczej wizji dekoracji:

*Całość jasna, kolory odcinające się na tle białym w ten sposób, że tworzą się jakby pęki kolorowe, wystające od spodu – w nich czerwone i złote zwoje zielone po białych ścianach. Prezbiterium jaśnieje kolorami i złotem, centrami są dwa pomniki przy głównym ołtarzu, trochę tam fioletowego.[...]. Ponad stallami duże kompozycje figuralne ujęte w ramy nierówne, utworzone wprost przez ornamentację kwiecistą ścian. Po prawej święte polskie (przeniosłbym tutaj myśl swego czasu projektowaną dla Panny Marii), spoza kwiatów ołtarza i świec przeglądają ponure, pra-*

<sup>44</sup> *Protokół*, jak przyp. 41, s. 2.

<sup>45</sup> *Ibidem*. Z dziewięciu nadesłanych projektów to jedyny, którego miejsce przechowywania jest znane, zachowany w AFK, nr inw. AFK, AK-Vd-16.

<sup>46</sup> Zob. *Dziennik*, jak przyp. 1, *Książeczka IV* (passim).

<sup>47</sup> Szkicownik, jak przyp. 12, passim. Dokonując próby rekonstrukcji idei dekoracyjnej Mehoffera, pomijam dokładny inwentaryzatorski opis jego szkicowych projektów, jak również rysunków w szkicowniku.

<sup>48</sup> Zob. Lameński 1979, jak przyp. 2, s. 103 (list pisany we Lwowie, 16.02.1894).

<sup>49</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [269].

sense of power and colour harmony [...] unfortunately not matched by a knowledge of style requirements and architectural conditions”<sup>44</sup>. With this verdict we end the subject of Mehoffer’s participation in the 1894 competition for the polychrome design of the Franciscan Church discussed in this article. Let us just add that the jury awarded equal prizes to two designs – the one with the “painted seal” by Antoni Tuch and the one with the codename “Polish penny, local industry” by Józef Mikulski and Franciszek Górski<sup>45</sup> – which was the one that was chosen at the time to be implemented.

Let us therefore attempt to reconstruct Mehoffer’s decorative concept, which crystallised in less than three months and whose final expression, the competition design, has unfortunately not survived.

The artist recorded his evolving decorative ideas in his *Notebooks*<sup>46</sup> and sketchbook, 1893–1894, containing notes and sketches of heraldic motifs, sculptural and pictorial details<sup>47</sup>. The descriptions of the successive representations of the polychrome of the Franciscan church, together with the few surviving compositional sketches, are crucial to understanding the artist’s overall concept.

Mehoffer, who was in Paris, was informed of the competition to decorate the church by Tadeusz Stryjeński, who sent him the notice from the Kraków newspaper “Czas”<sup>48</sup>. “As of today I have a very general idea, but I do have it, of how I am going to do it” – wrote the artist in his *Notebooks* on 21 February 1894<sup>49</sup>, for the first time addressing the subject of a project for the Franciscans in Kraków; he also included a description of his initial concept, or rather vision, of the decoration:

*The whole thing is bright, the colours stand out so much against the white background that they look like bundles of colour growing out from underneath – red and gold scrolls of green along the white walls. The presbytery is full of colour and gold, centred on the two statues at the high altar, a little purple there [...]. Above the stalls, large figurative compositions, whose irregular frames are directly formed by the floral decoration of the walls. On the right, Polish women saints (I would transfer here*

notes that “Polish Women Saints” was the main theme of his 1894 project – I will return to their content later in this article.

<sup>44</sup> *Protokół*, as in footnote 41, p. 2.

<sup>45</sup> *Ibidem*. Out of the nine submitted projects it is the only one whose location is known, preserved in AFK, inv. no. AFK, AK-Vd-16.

<sup>46</sup> Cf. *Dziennik*, as in footnote 1, *Książeczka IV* [*Booklet IV*] (passim).

<sup>47</sup> Sketchbook as in footnote 12, passim. In attempting to reconstruct Mehoffer’s decorative ideas, I leave out a detailed inventory of his sketch designs and sketchbook drawings.

<sup>48</sup> Cf. Lameński 1979, as in footnote 2, p. 103 (letter written in Lviv, 16.02.1894).

<sup>49</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [269].



the idea once designed for St. Mary's), from behind the altar flowers and candles, the sombre, almost dry figures of Polish saints – St Hedwig, Salomea, Bronistawa – peep through. Anyway, the whole presbytery is dedicated to the spirit of this first epoch of Polish history – chivalrous, growing into civilisation. On the left – the Mother of God, a choir of singing knights. This may be the battle of Legnica<sup>50</sup>.

“Polish women saints”, or “the idea once designed for St. Mary's”, is one of the themes of Mehoffer's unrealised project for paintings in triforia on the north wall of the presbytery of St Mary's Church. The artist was particularly preoccupied with this idea in the years 1892–1895, only to keep on returning to it later – until 1898<sup>51</sup>. The design, which was completed and presented to the commissioners in 1895, depicted “the worship of the Blessed Virgin by the founders of the Church and the present generation”<sup>52</sup>; on the right are Polish women saints who “adorn her altar”<sup>53</sup>. Mehoffer devoted a great deal of space in his *Notebooks* to describing his successive, changing visions for the triforia paintings. In the notes of 1894–1895 they are sometimes interspersed with references to projects for the Franciscans<sup>54</sup>.

In a note dated 9 April, the artist returned to the theme of decorating the Franciscan church:

*I am currently working on the Franciscan competition. – What I am doing may be both original and unoriginal – on the one hand, I have adopted a colour harmony which is new to me – because although St Mary's Church is full of colours, I am trying to separate them by large bright or single-coloured spaces – this would be original because I have not encountered this anywhere in the things I have come across directly – and unoriginal because I am adopting the Matejko tradition in the choice of ornamentation, i.e. without trying to imitate the actual decoration that might have been in this church for some celebration. – Originally I had the idea to decorate the church with painted banners, trophies, curtains, flowers [...]. My work is progressing slowly, and yet I feel*

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> The artist presented the first of his designs for the decoration of the triforia to the Church Committee in March 1895 (ibidem, p. [425] – footnote by J. Puciata-Pawłowska), the next one in 1898 (cf. Bałus 2007, as in footnote 4, p. 59). Meanwhile, in August 1895, he completed work on a separate cardboard with a fragment of a composition from the triforia, depicting the Virgin Mary, commissioned by Edward Raczyński, cf. *Dziennik*, as in footnote 1, pp. [332]–[333].

<sup>52</sup> „Architekt” 1, 1900, no. 7, tabl. V, p. 118.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Mehoffer's first reference to it is dated 9 October 1892, and the last 14 July 1896, *Dziennik*, as in footnote 1, pp. [161], [334–336].

wie suche, postacie świętych polskich – Św. Jadwigi, Salomei, Bronistawy. Zresztą całe prezbiterium ma być poświęcone duchom pierwszej tej epoki dziejów Polski – rycerskiej, rosnącej w cywilizację. Po lewej – Boga Rodzica, chór rycerzy śpiewających. To – może bitwa lignicka<sup>50</sup>.

„Święte polskie”, czyli „myśl swego czasu projektowana dla Panny Marii”, to jeden z wątków tematycznych niezrealizowanego projektu Mehoffera dotyczącego malowideł w triforiach na północnej ścianie prezbiterium kościoła Mariackiego. Ideą tą artysta był pochłonięty szczególnie w latach 1892–1895, by potem ją jeszcze podejmować – aż do roku 1898<sup>51</sup>. Projekt ukończony i zaprezentowany zleceniodawcom w 1895 roku przedstawiał „uczczenie Najświętszej Panny przez fundatorów kościoła i współczesne pokolenie”<sup>52</sup>; w jego partii po prawej wyobrażone zostały polskie święte, które „przystrajają Jej ołtarz”<sup>53</sup>. Opisom swych kolejnych, zmieniających się wizji malowideł triforiów Mehoffer poświęcił wiele miejsca w *Notatnikach*. W zapiskach z lat 1894–1895 przeplatają się one niekiedy ze wzmiankami dotyczącymi projektów dla franciszkanów<sup>54</sup>.

Do tematu dekoracji franciszkańskiej świątyni artysta powrócił w notatce z 9 kwietnia:

*Obecnie zajęty jestem konkursem Franciszkanów. – To, co robię, może jest i oryginalne, i nieoryginalne – z jednej strony, przyjąłem harmonię kolorów dla mnie nową – bo o ile kościół Mariacki jest zapełniony kolorami, o tyle ja staram się je rozdzielać dużymi przestrzeniami jasnymi lub pokrytymi jedną barwą – to by było oryginalne, bo tego nie spotkałem nigdzie w rzeczach z którymi się bezpośrednio zetknąłem – nieoryginalne jest zaś dlatego, bo przyjmuje tradycję matejkowską w wyborze ornamentacji, tj. nie usiłując naśladować dekoracji rzeczywistej, która by mogła być w tym kościele w przypadku jakiejś uroczystości. – Myśl tę miałem pierwotnie, chcąc kościół ubrać malowanymi sztandarami, trofeami, draperiami, kwiatami [...]. Robota moja postępuje powoli, a pomimo tego czuję sam, że poprzestaję na połowie, to znaczy pomysł mego nie*

<sup>50</sup> Ibidem (we wszystkich cytatach zachowano oryginalną pisownię).

<sup>51</sup> Pierwszy z projektów dekoracji triforiów artysta przedstawił Komitetowi Kościelnemu w marcu 1895 roku (ibidem, s. [425] – przypis J. Puciary-Pawłowskiej), kolejny w roku 1898 (zob. Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 59). W sierpniu 1895 roku sfinalizował natomiast pracę nad odrębnym kartonem z fragmentem kompozycji z triforiów, z wyobrażeniem Matki Bożej, zamówionym przez Edwarda Raczyńskiego, zob. *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [332]–[333].

<sup>52</sup> „Architekt” 1, 1900, z. 7, tabl. V, s. 118.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Pierwszą notatkę na ten temat Mehoffer zamieścił 9 października 1892 roku, natomiast ostatnią 14 lipca 1896 roku, *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [161], [334–336].

doprowadzam do ostatecznego (w szkicu możliwego) punktu opracowania<sup>55</sup>.

W liście z 11 kwietnia Stryjeński zaoferował Mehofferowi pomoc w sporządzeniu kosztorysu, proponując, by przysłał mu swój projekt na kilka dni przed obowiązującym terminem<sup>56</sup>, 1 maja natomiast, po otrzymaniu konkursowej pracy artysty, wyraził wobec niej swą niemal pełną dezaprobatę. Architekt ganił Mehoffera głównie za jej szkicowość: „żąda się projektu ale nie rzeczy których się dopiero domyśleć trzeba, nic skończonego nie ma, ba nawet nie wiadomo jak w ogóle wyglądać będzie sklepienie czy tak ma zostać na biało?”<sup>57</sup>. Swoje zarzuty ponowił w kolejnym liście, pisanym w dniu obrad jury:

*Co do projektu franciszkanów my się w zupełności nie rozumiemy, konkurs wymagał projekt a nie pobieżny szkic z którego trzeba się dopiero domyślić co ma być tłumaczenia nic pomódz nie mogą [...]. W ogóle patrzy pan na te rzeczy zupełnie z innego stanowiska jako malarz niż architektki którzy wymagają rzecz związaną tonami a nie coś co dopiero trzeba tłumaczyć<sup>58</sup>.*

Projekty przedstawione jury przez artystę, jak wynika z krytycznych uwag Stryjeńskiego, były niedopracowane i tym samym nie spełniały formalnych wymogów konkursu. Całą kwestię Mehoffer podsumował następująco:

*Wczoraj dostałem kartkę od Stryjeńskiego, pisaną już po nadejściu mojego szkicu do Krakowa. – Nie tylko mu się nie podoba, jako pomysł, ale pisze w ten sposób, że widzę, że robota moja zrobiła mu wrażenie czegoś zbytego, niekompletnego – pisze, lepiej nie posyłać, niż posyłać rzecz nie skończoną – etc. Odpisałem mu com uważał za konieczne. – Ale sobie tutaj mogę powiedzieć z czystym sumieniem, że inaczej w tych warunkach zrobić nie mogłem<sup>59</sup> – a przebiegając myślą i przedstawiając sobie ten projekt, jak on wyglądał – muszę powiedzieć, że według mnie, to, co zrobiłem, najzupełniej wystar-*

*that I'm only halfway through, that is, I haven't taken my idea to the final point of elaboration (as far as it is possible in sketches)<sup>55</sup>.*

In a letter dated 11 April, Stryjeński offered to help Mehoffer prepare a cost estimate and suggested that he send him his design a few days before the deadline<sup>56</sup>, but on 1 May, after receiving the artist's submission to the competition, he expressed his almost total disapproval. The architect criticised Mehoffer mainly for the sketchiness of the designs submitted: “One asks for a design, but not for things one has yet to figure out, there is nothing finished, and it is not even known what the vault will look like, or is it going to remain white?”<sup>57</sup>. He repeated his objections in another letter, written on the day of the jury's meeting:

*As far as the design of the Franciscans is concerned, we are completely at cross purposes, the competition asked for a design and not a rough sketch from which one has to figure out what it is to be, explanations cannot help [...]. As a painter, you look at these things from a completely different point of view than an architect, who needs something that has a tonal unity and not something that needs to be explained<sup>58</sup>.*

In Stryjeński's critical opinion, the designs presented by the artist to the jury were underdeveloped and therefore did not meet the formal requirements of the competition. Mehoffer summed up the whole matter as follows:

*Yesterday I received a card from Stryjeński, written after my sketch had arrived in Kraków. – Not only does he not like it as an idea, but I can see from what he is writing that my work has given him the impression of something sloppy, incomplete – he is writing that it is better not to send it than to send an unfinished thing – etc. I wrote back what I thought was necessary. – But here I can say to myself with a clear conscience that under the circumstances I could not do otherwise<sup>59</sup> – and run-*

<sup>55</sup> Ibidem, s. [275]–[276].

<sup>56</sup> Lameński 1979, jak przyp. 2, s. 105.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 105–106.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>59</sup> Mehoffer pisząc te słowa, zapewne miał na myśli inne realizowane wówczas, czasochłonne prace, jak między innymi *Portret Wandy Strażyńskiej* i *Portret rzeźbiarza Konstantego Laszczki* (obydwa MNW), malowane na Powszechną Wystawę Krajową we Lwowie (zob. *Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894*, Lwów 1894, poz. 150, 151), czy też obraz *Wniebowzięcie Matki Boskiej* dla kościoła w Kochawinie (1894) w Stanisławowskiem, zamówiony przez ks. Eustachego Skrochowskiego, zob. niżej; na temat tych dzieł artysta zamieścił kilka wzmianek w *Notatnikach*, zob. *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [266], [275], [276], [278], [279] oraz [417] i [421] – przypisy J. Puciaty-Pawłowskiej; wydaje się, iż w tle swego *Autoportretu* z 1894 [il. 1] artysta przedstawił lustrzane odbicie malarzkiego szkicu *Wniebowzięcia* dla kościoła w Kochawinie.

<sup>55</sup> Ibidem, pp. [275]–[276].

<sup>56</sup> Lameński 1979, as in footnote 2, p. 105.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 105–106.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>59</sup> When he wrote these words, Mehoffer probably had in mind other time-consuming works that he was doing at that time, such as the *Portrait of Wanda Strażyńska* and the *Portrait of the Sculptor Konstanty Laszczka* (both in the National Museum in Warsaw), painted for the General National Exhibition in Lviv (see *Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894* [*The Illustrated Catalogue of the Exhibition of Modern Art in Lviv 1894*], Lviv 1894, items 150, 151), or the painting *Assumption of the Virgin* for the church in Kochawin (1894) in Stanyslaviv province, commissioned by Father Eustachy Skrochowski, see below; the artist made several references to these works in his *Notebooks*, see *Dziennik* as in footnote 1, pp. [266], [275], [276], [278], [279], [417] and [421] – footnotes by J. Puciata-Pawłowska; it seems that in the background of his *Self-portrait* of 1894

ning through my thoughts and presenting to myself the project as it looked – I must say that in my opinion what I have done is most sufficient to judge the work and its value. In view of this, I lost hope that what I had been dreaming of for a while could happen [...]. – I imagined my stay in Kraków in the event of receiving a prize and being entrusted with the decoration of the church<sup>60</sup>.

Another very important note by the artist, apparently written in haste, describing his concept of decoration for the Franciscans [fig. 4a-4b], is preserved in a sketchbook of 1893–1894:

#### *Decoration of the Franciscan Church*

*The decoration of the presbytery – associated with the Piast princes – and the Polish saints of that period – is dedicated to them. The empty spaces between the windows surrounding the G. altar are filled with large shields bearing the coats of arms of these princes. Above them, the whole presbytery is covered with hanging fabrics, above which there are shields on floral scrolls on a brick background.*

*The space intended for the figural composition is closely connected with the purely decorative composition – as a triforium – which in due course may be filled (?) with the figures of St Salomea, Grzymislawa, Bronislawa Yolanda and Hedwig on one side and appropriate figures of Piast princes such as Bolesław the Chaste, Henry the Bearded, Leszek, Bol. the Pious on the other.*

*The triforia extend over the entire presbytery – and the Gothic part of the nave. In the latter part, too, the field intended for the composition, together with the decoration, may be occupied by a painting depicting St. Kunegunda by the corpse of Bolesław<sup>61</sup>.*

This hitherto unknown descriptive note corresponds to the four decorative sketches mentioned above [fig. 2a-2b, 3a-3b] and, together with the notes in the *Notebooks*, is important for their interpretation<sup>62</sup>.

Thus, Mehoffer planned to decorate the presbytery, the front walls of the transept and the adjacent part of the nave with a band of “triforia”, or rather an arcaded gallery running halfway up the walls. In this arcade he intended to paint the figures of “Polish saints” and Piast rulers, forming two friezes on opposite walls of the presbytery. He presented this idea in two sketches in a longitudinal section through the

*cza do osądzenia pracy i jej wartości. Wobec tego nadzieja upada, aby to stać się mogło, o czym przez chwilę marzyłem [...]. – Przedstawiłem sobie pobyt mój w Krakowie w razie otrzymania nagrody i powierzenia mi dekoracji kościoła<sup>60</sup>.*

Jeszcze jedna bardzo istotna – jak się wydaje, pisana w pośpiechu – notatka artysty z opisem jego koncepcji dekoracji dla franciszkanów [il. 4a-4b] zachowała się w szkicowniku z lat 1893–1894:

*Dekoracja kościoła franciszkańskiego – dekoracja presbyterium – związanego wspomnieniami z książętami piastowskimi – i świętymi polskimi tej epoki – jest Im poświęcona. Miejsca wolne pomiędzy oknami otaczającymi W. Ołtarz wypełnione dużymi tarczami ze znakami tych książąt powyżej biegną zawieszane tkaniny – obiegające całe presbyterium – ponad tem tarcze na roślinnych zwojach na tle ceglanym.*

*Miejsce przeznaczone na kompozycję figuralną złączone jest ściśle z kompozycją czysto dekoracyjną – jako tryforia – we właściwym czasie mogą one być wypełnione – postaciami – Św. Salomei, Grzymislawy, Bronislawy Jolanty i Jadwigi – z jednej strony z drugiej zaś przyjdą (?) odpowiednie im postacie książąt piastowskich jak Bolesław Wstydlawy, Henryk Brodaty, Leszek, Bol. Pobożny.*

*Tryforia ciągną się przez całe presbyterium – i gotycką część nawy. W tej ostatniej części znowu pole przeznaczone na kompozycję złączone z dekoracją może być zajęte przez obraz przedstawiający Św. Kunegundę przy zwłokach Bolesława<sup>61</sup>.*

Ta dotychczas nieznana notatka z opisem koresponduje z czterema wspomnianymi wyżej szkicami dekoracji [il. 2a-2b, 3a-3b] i obok zapisków w *Notatnikach* ma istotne znaczenie dla ich interpretacji<sup>62</sup>.

Prezbiterium, frontalne ściany transeptu i przyległą do niego część nawy Mehoffer planował zatem udekorować pasem „triforiów”, a raczej arkadową galerijką biegnącą w połowie wysokości ścian. W tej arkadowej oprawie zamierzał namalować postacie „świętych polskich” i piastowskich władców, tworzące na przeciwległych ścianach prezbiterium jakby dwa fryzy. Pomysł ten przedstawił w dwóch szkicach w przekroju podłużnym przez wschodnią część kościoła – ołówkowym [il. 3a] i słabiej czytelnym

[fig. 1] the artist presented a mirror image of the painter's sketch of the Assumption of the Virgin for the church in Kochawin.

<sup>60</sup> Ibidem, p. [278].

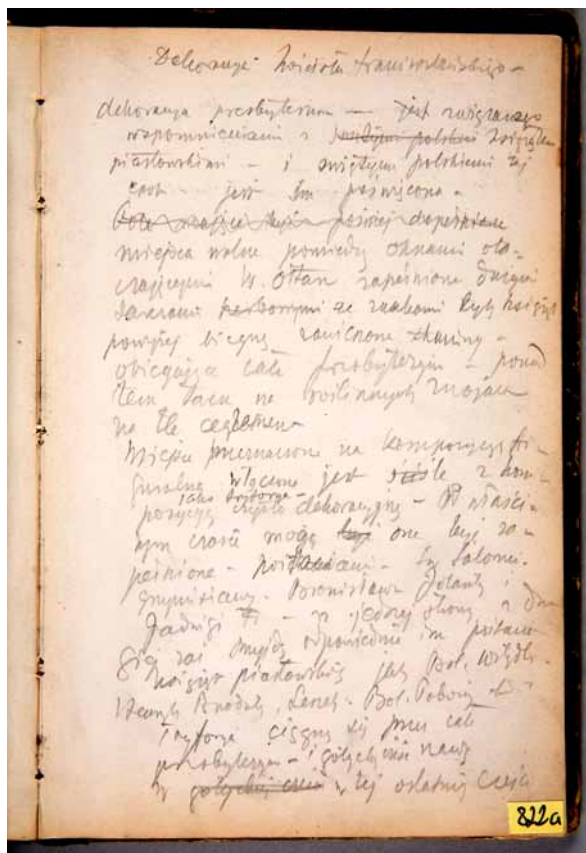
<sup>61</sup> The sketchbook, as in footnote 12, pp. 48–49 (at the bottom of p. 49 an unrelated sketch).

<sup>62</sup> It may well have been attached in a polished form to the submitted design – the contents of Stryjeński's letter to Mehoffer of 10 May 1894 show that the artist added “explanations” to the design. (Lameński 1979, as in footnote 2, p. 106, cf. above).

<sup>60</sup> Ibidem, s. [278].

<sup>61</sup> Szkicownik, jak przyp. 12, s. 48–49 (w dolnej partii s. 49 szkic niezwiązany z omawianym projektem).

<sup>62</sup> Być może w dopracowanej formie została dołączona do złożonego projektu – z treści listu Stryjeńskiego do Mehoffera z 10 maja 1894 roku wynika, że artysta dołączył do projektu „tłumaczenia” (Lameński 1979, jak przyp. 2, s. 106, zob. wyżej).



4a. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 48 z notatkami artysty dotyczącymi jego koncepcji dekoracyjnej kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4a. J. Mehoffer's sketchbook from 1893-1894, privately owned, p. 48 with the artist's notes on his decorative concept for the Franciscan Church in Kraków, 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

akwarelowym na kalce [il. 3b]<sup>63</sup>. Motywy figuralne, jak wynika z opisów – szkicowe projekty nie oddają tego zamysłu Mehoffera – miały w partii fryzu przenikać się z ornamentalnymi, on zaś z kolei miał łączyć się harmonijnie z ornamentálną partią dekoracji ścian. Tematu dużych, narracyjnych kompozycji historycznych artysta w swych zapiskach ostatecznie nie doprecyzował, wspominał natomiast o rozważanych pomysłach namalowania – obok ujętych fryzem wyobrażeń „świętych polskich” i piastowskich władców – scen modlitwy rycerstwa do Bogarodzicy w czasie bitwy legnickiej oraz pogrzebu Bolesława Wstydlwego. Ze względów kompozycyjnych istotne jest to, że miały być one również organicznie wtopione w ornamentálną część dekoracji<sup>64</sup>.

Na tych dwóch wyżej wymienionych szkicach [il. 3a, 3b] w arkadkowym fryzie w połowie wyso-

<sup>63</sup> Zob. wyżej.

<sup>64</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [269], notatka artysty z 21 lutego 1894 roku, jak również szkicownik, jak przyp. 12, s. 49; zob. wyżej.



4b. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 49 z notatkami artysty dotyczącymi jego koncepcji dekoracyjnej kościoła Franciszkanów w Krakowie (c.d.), 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4b. J. Mehoffer's sketchbook from 1893-1894, privately owned, p. 49 with the artist's notes on his decorative concept for the Franciscan Church in Kraków (ctd.), 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

eastern part of the church – a pencil sketch [fig. 3a] and a less legible watercolour sketch on tracing paper [fig. 3b]<sup>63</sup>. According to the descriptions – as the sketches do not reflect Mehoffer's ideas – the figural motifs were to be intermingled with the ornamental motifs of the frieze, which in turn were to be harmoniously combined with the ornamental part of the wall decoration. In his notes, the artist did not specify the subject of the large narrative historical compositions, but he did mention that he was considering the idea of painting – next to the images of “Polish women saints” and Piast rulers framed by the frieze – scenes of the knights' prayer to the Virgin Mary during the Battle of Legnica and the funeral of Boleslaw the Chaste. For compositional reasons, it was important that they should be organically integrated into the ornamental part of the decoration<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Cf. above.

<sup>64</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [269], artist's note of 21 February 1894, the sketchbook, as in footnote 12, p. 49; cf. above.

In the two sketches mentioned above [fig. 3a, 3b], in the arcaded frieze in the middle of the wall, there are clear outlines of figural compositions, which in the pencil sketch [fig. 3a] are additionally annotated with the names of medieval “Polish saints”<sup>65</sup> – Hedwig of Silesia<sup>66</sup>, Bronisława<sup>67</sup>, Salomea, Kinga, Yolanda of Poland<sup>68</sup>, Grzymisława and “Piast princes” – Bolesław the Chaste, Henry the Bearded<sup>69</sup>, Henry the Pious, Leszek the White<sup>70</sup>, Bolesław the Pious<sup>71</sup>. In the last verse of the column, under the name of Bolesław the Pious, the artist also placed the name of St. Hyacinth<sup>72</sup>, next to the motto “chivalry”. Furthermore, in the same pencil sketch [fig. 3a], below the outlines of the figural composition in the arcaded gallery in the last bay of the choir in front of the transept, three signatures can be seen, starting from the left: “Blessed Salomea”, “St Hedwig”, “Kinga”. Above, in the next area of decoration, the artist placed an image of the Virgin Mary – probably Our Lady of Czestochowa. The pencil sketch shows the outlines of a figural composition below her, which fills the square area between the sketches with the figures of Blessed Salomea – on the left, and St Hedwig and St Kinga – on the right [fig. 3a]. Perhaps the artist’s intention was to place here the composition with the Virgin Mary, a choir of singing knights and the Battle of Legnica, mentioned in the *Notebooks*, which was to form the ideological centre of the decoration of the presbytery, dedicated to “the spirit of this first epoch of Polish history – chivalrous, growing into civilisation?”<sup>73</sup>.

In the pencil sketch above [fig. 3a] and the watercolour sketch on tracing paper [fig. 3b], in the part of the decoration on the walls between the windows at the main altar, we can also see the outlines of the coats of arms in the arcade, which the artist mentioned in a note in his sketchbook of 1893–1894 as “large shields” with the “coats of arms” of the Piast princes<sup>74</sup>.

In the next horizontal decorative band the artist planned to depict “the whole presbytery... covered

kości ścian pojawiają się wyraźne zarysy kompozycji figuralnych, które na szkicu ołówkowym [il. 3a] dodatkowo zostały opatrzone notatką z imionami średniowiecznych „świętych polskich”<sup>65</sup> – Jadwigi Śląskiej<sup>66</sup>, Bronisławy<sup>67</sup>, Salomei, Kingi, Jolenty Heleny<sup>68</sup>, Grzymisławy oraz „piastowskich książąt” – Bolesława Wstydlwego, Henryka Brodatego<sup>69</sup>, Henryka Pobożnego, Leszka Białego<sup>70</sup>, Bolesława Pobożnego<sup>71</sup>. W ostatnim wersie kolumny pod imieniem Bolesława Pobożnego artysta umieścił też imię św. Jacka<sup>72</sup>, obok niego zaś hasło „rycerstwo”. Ponadto na tymże szkicu ołówkowym [il. 3a] pod zarysami kompozycji figuralnych w arkadowej galerii w ostatnim przęśle chóru przed transeptem zauważalne są trzy podpisy, kolejno od lewej: „Błogosł. Salomea”, „Św. Jadwiga”, „Kinga”. Powyżej, w kolejnej strefie dekoracji, artysta wyobraził wizerunek Matki Bożej – zapewne Matki Bożej Częstochowskiej. Na szkicu ołówkowym widnieją pod nią zarysy kompozycji figuralnej wypełniającej kwadratowe pole między szkicami z postaciami bł. Salomei – po lewej, oraz św. Jadwigi i św. Kingi – po prawej [il. 3a]. Być może zatem intencją artysty było, aby w tym miejscu usytuować wspomnianą w *Notatnikach* kompozycję z Bogarodzicą, chórem śpiewających rycerzy i bitwą legnicką, która miała stanowić ideowe centrum dekoracji prezbiterium, poświęconej „duchom pierwszej [...] epoki dziejów Polski – rycerskiej, rosnącej w cywilizację”<sup>73</sup>.

Na szkicu ołówkowym [il. 3a] oraz szkicu akwarelowym na kalce [il. 3b] w części dekoracji na ścianach pomiędzy oknami przy ołtarzu głównym dostrzegamy też zarysy herbów w arkadowej oprawie, o których artysta w notce w szkicowniku z lat 1893–1894 wspominał jako o „dużych tarczach” ze „znakami” książąt piastowskich<sup>74</sup>.

W kolejnym poziomym pasie dekoracji artysta planował wyobrazić „zawieszane tkaniny – obiegające całe presbyterium”<sup>75</sup>. Motyw ten został istotnie

<sup>65</sup> Not all the women mentioned by Mehoffer in this note have been canonised, nor is Grzymisława a Blessed of the Roman Catholic Church. For the sake of discussion, we refer here to the artist’s term from his *Notebooks* of 21 February 1894 (ibid.), which conveys his intention to depict outstanding medieval women, descended (with the exception of Blessed Bronisława) from the Piast dynasty or married to Piast rulers, distinguished by their contribution to spreading the faith, conventual life and the creation of Polish statehood.

<sup>66</sup> St. Hedwig of Silesia (between 1178 and 1180–1243).

<sup>67</sup> Blessed Bronisława (probably 1204–1259).

<sup>68</sup> Blessed Yolanda of Poland (c. 1244–1304).

<sup>69</sup> Henry the Bearded (between 1165 and 1170–1238).

<sup>70</sup> Leszek the White (probably 1184 or 1185–1227).

<sup>71</sup> Bolesław the Pious (between 1224 and 1227–1279).

<sup>72</sup> St. Hyacinth, in Polish Jacek Odrowąż (1183–1257).

<sup>73</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [269], the artist’s note of 21 February 1894, cf. above.

<sup>74</sup> The sketchbook, as in footnote 12, p. 48.

<sup>65</sup> Nie wszystkie z niewiast wymienionych przez Mehoffera w tej notatce zostały kanonizowane, Grzymisława nie jest również błogosławioną Kościoła rzymskokatolickiego. Odwołujemy się tu umownie do określenia artysty z jego zapisków w *Notatnikach* z 21 lutego 1894 roku (ibidem), które oddaje jego intencję wyobrażenia wybitnych średniowiecznych kobiet wywodzących się (z wyjątkiem bł. Bronisławy) z dynastii piastowskiej lub zamężnych z piastowskimi władcami, zasłużonych dla idei krzewienia wiary, życia zakonnego, mających swój wkład w tworzenie polskiej państwowości.

<sup>66</sup> Św. Jadwiga Śląska (między 1178 i 1180–1243).

<sup>67</sup> Bł. Bronisława (zapewne 1204–1259).

<sup>68</sup> Bł. Jolenta Helena (ok. 1244–1304).

<sup>69</sup> Henryk Brodaty (między 1165 i 1170–1238).

<sup>70</sup> Leszek Biały (zapewne 1184 lub 1185–1227).

<sup>71</sup> Bolesław Pobożny (między 1224 i 1227–1279).

<sup>72</sup> Św. Jacek, Jacek Odrowąż (1183–1257).

<sup>73</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [269], notatka artysty z 21 lutego 1894 roku, zob. wyżej.

<sup>74</sup> Szkicownik, jak przyp. 12, s. 48.

<sup>75</sup> Ibidem.

zamarkowany powyżej strefy z arkadowym fryzem na szkicu akwarelowym [il. 3b]. Jest też wyraźnie widoczny we fragmencie na projekcie akwarelowym w przekroju podłużnym przez transept [il. 2a] – „tkaniny” mają tu odcień jasnoniebieski i pokrywa je regularny deseń, złożony z drobnych stylizowanych motywów o genezie heraldycznej. Na projekcie tym, w górnej partii ściany po dwóch stronach ostrołukowego okna nad ołtarzem, dostrzegamy też „tarcze herbowe na roślinnych zwojach”, które Mehoffer zamierzał przedstawić powyżej „tkanin”<sup>76</sup>. Widnieją tu dwa herby – przypuszczalnie województwa brzeskiego (po lewej) i sieradzkiego (po prawej) [il. 2a]<sup>77</sup>. Na bocznych ścianach prezbiterium na tej samej wysokości planował zapewne umieścić godła innych polskich ziem, gdyż ich zarysy widoczne są na szkicu na kalce w przekroju podłużnym przez wschodnią część kościoła [il. 3b].

Ważne miejsce w projekcie Mehoffera zajmował motyw ceglanego i kamiennego wątku, który miał wypełniać znaczące partie muru wokół okien północnej i południowej ściany transeptu, widoczny na akwarelowym projekcie w przekroju podłużnym przez transept [il. 2a]. Zgodnie z intencją artysty miał on też stanowić tło „tarcz na roślinnych zwojach”<sup>78</sup> w górnej strefie polichromii prezbiterium i naw. Tego rodzaju dekoracje malarskie, o formie wątku ceglanego i z kamiennych ciosów, stanowiły charakterystyczny motyw Matejkowskiej polichromii prezbiterium kościoła Mariackiego<sup>79</sup>. Artysta więc z pewnością myślał również o tym motywie, pisząc w *Notatnikach*, że to, co robi jest nieoryginalne, „bo przyjmuje tradycję matejkowską w wyborze ornamentacji”<sup>80</sup>. Dodajmy też, że stosując się do warunków konkursu, uwzględnił w projekcie pokrycie polichromią ołtarzy bocznych w transepcie [il. 2a]<sup>81</sup>.

Dalszych uzupełniających informacji na temat koncepcji dekoracyjnej artysty, obok powyższych szkicowych projektów, dostarczają szkice i notatki Mehoffera z jego szkicownika z lat 1893–1894.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Zob. *Herbarz polski Kaspra Niesieckiego SJ powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Bobrowicza*, t. 1, Lipsk 1839, s. 150–151, 161–162. Centralne usytuowanie tych dwóch herbów na szkicowym projekcie nie wydaje się przypadkowe – Mehoffer chciał zapewne w ten sposób nawiązać do postaci Władysława Łokietka (1260/1261–1333), który doprowadził do zjednoczenia polskich ziem po okresie rozbitcia dzielnicowego i był pierwszym polskim władcą koronowanym w Krakowie – był on szczególnie związany z Kujawami Brzeskimi, jego księstwem dziedzicznym; był też, w latach 1288–1300, księciem sieradzkim.

<sup>78</sup> Szkicownik, jak przyp. 12, s. 48.

<sup>79</sup> Zob. Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 34.

<sup>80</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [276], notatka z 9 kwietnia 1894 roku, zob. wyżej.

<sup>81</sup> Fragment projektu Mehoffera z polichromią bocznych ołtarzy spodobał się Stryjeńskiemu, zob. Lameński 1979, jak przyp. 2, s. 106.

with hanging fabrics”<sup>75</sup>. This motif is indeed outlined above the arcaded frieze area in the watercolour sketch [fig. 3b]. It is also clearly visible in the fragment of the watercolour design in the longitudinal section through the transept [fig. 2a] – the “fabrics” here are light blue and covered with a regular pattern composed of small stylised motifs of heraldic origin. In this design, in the upper part of the wall on two sides of the ogival window above the altar, we also see “shields on floral scrolls”, which Mehoffer intended to depict above the “fabrics”<sup>76</sup>. Two coats of arms can be seen here – presumably of the Brześć (left) and Sieradz (right) provinces [fig. 2a]<sup>77</sup>. On the side walls of the presbytery, at the same height, he probably planned to place the emblems of other Polish lands, as their outlines can be seen in the tracing paper sketch of a longitudinal section through the eastern part of the church [fig. 3b].

An important part of Mehoffer’s design was the motif of brick and stone inlays, which was to fill significant parts of the wall around the windows of the north and south walls of the transept, as shown in the watercolour sketch of a longitudinal section through the transept [fig. 2a]. According to the artist’s intention, it was also to form the background of the “shields on floral scrolls”<sup>78</sup> in the upper part of the polychrome of the presbytery and naves. This type of painted decoration, in the form of a brick inlay and made of stone blocks, was a characteristic motif of Matejko’s polychrome of the presbytery of St Mary’s Church<sup>79</sup>. So the artist was certainly thinking about this motif, writing in his *Notebooks* that what he was doing was unoriginal because he was “adopting the Matejko tradition in the choice of ornamentation”<sup>80</sup>. It should be added that, in accordance with the terms of the competition, he included in the project the polychrome covering of the side altars in the transept [fig. 2a]<sup>81</sup>.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Cf. *Herbarz polski Kaspra Niesieckiego SJ powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Bobrowicza* [The Polish Armory by Kasper Niesiecki SJ with Appendices from Later Authors, Manuscripts, Official Documents and Edited by Jan Nep. Bobrowicz], vol. 1, Leipzig 1839, pp. 150–151, 161–162. The central position of these two coats of arms on the sketch seems to be no coincidence – Mehoffer probably wanted to refer to the figure of Ladislaus the Short (1260/1261–1333), who led the unification of the Polish lands after the disintegration and was the first Polish ruler to be crowned in Kraków – he was particularly associated with Kujawy Brzeskie, his hereditary duchy; he was also Duke of Sieradz between 1288–1300.

<sup>78</sup> Sketchbook, as in footnote 12, p. 48.

<sup>79</sup> Cf. Bałus 2007, as in footnote 4, p. 34.

<sup>80</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [276], the entry from 9 April 1894, cf. above.

<sup>81</sup> A fragment of Mehoffer’s design with polychrome side altars appealed to Stryjeński, cf. Lameński 1979, as in footnote 2, p. 106.

The artist's sketches and notes from his sketchbook of 1893–1894 provide further information on the artist's decorative concept.

The contents of this sketchbook reflect the painter's activity in connection with several of his projects during this period, some of which were major, some of which were minor. In addition to individual sketches of Paris, views of interiors and small drawing notes, there are individual studies for well-known figural compositions – a cardboard for a stained-glass window of *Kazimierz the Great as the Founder of Lviv Cathedral* (1893), which was being designed at the time for this church, or the already mentioned painting of *The Assumption of the Virgin* for the church in Kochawin. On the other hand, there are numerous sketches and studies related to two less significant episodes in Mehoffer's artistic biography – the design of the "Matejko's funeral sign"<sup>82</sup>, as well as plans to paint a picture of St Kinga for the chapel dedicated to this saint in the Basilica of St Nicholas in Bochnia<sup>83</sup>.

The drawings documenting Mehoffer's work on the competition design for the painting decoration of the Franciscan Church in Kraków in 1894 are small sketches interspersed with the artist's notes. They tell us a great deal about the initial phase of his work on the project – the research phase.

Thus, in the upper part of the 42<sup>nd</sup> page of the sketchbook [fig. 4c], on the left, the artist made a careful sketch of a stone slab in the presbytery of the Franciscan church, to the left of the altar, which until the mid-19<sup>th</sup> century was erroneously believed to be a stone from the tomb of Boleslaw the Chaste<sup>84</sup>. On the right are his notes on the main altar and the chapel

<sup>82</sup> Cf. *Dziennik*, as in footnote 1, p. [258], entry from 24.11.1893; it is about the design of a poster for the memorial service after Matejko's death, with his initials (cf. also ibidem, [p. 417] – footnote by J. Puciata-Pawłowska).

<sup>83</sup> Ibidem, pp. [257], [258] (entries 12.11. and 24.11.1893), Lameński 1979, as in footnote 2, pp. [100], [101] (Stryjeński's letters of 15.11, 16.11. and 08.12.1893 and footnote 68). The chapel was rebuilt and renovated in the style of Gothic Revival in 1892–1893 on the occasion of the 600<sup>th</sup> anniversary of the death of Blessed Kinga, according to the plans of Stryjeński in consultation with Jan Matejko, who also designed the polychrome painting, cf. P. Knapik, *Architektura gotyckiej fary w Bochni [The Architecture of the Gothic Town Church in Bochnia]*, „Biuletyn Historii Sztuki” 82, 2020, no. 2, p. 216, for further bibliography see ibid. Matejko also made a sketch of Blessed Kinga in 1893, after which an oil painting for the chapel was finally painted by Władysław Rossowski. Stryjeński's letter to Mehoffer dated 08.12.1893 shows that even after the rejection of his project for a painting of St Kinga, the artist continued to participate in and even direct the work in the chapel (Lameński 1979, as in footnote 2, p. 101).

<sup>84</sup> In the upper part of the sketch a transcribed Latin annotation: „A. D. MCCLXX obiit Illustrissimus Princeps & Domi/nus, Vladislaus dictus pius Dux Cracov/Caliss)”. Cf. K. Stronczyński, *Mniemany grobowiec Bolesława Wstydlwego w Krakowie [The Supposed Tomb of Boleslaw the Chaste in Kraków]*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1849, pp. 502–514.

Zawartość tego szkicownika odzwierciedla aktywność malarza związaną z kilkoma jego przedsięwzięciami z tego okresu – niekiedy większego, niekiedy drugorzędnej kalibru. Obok pojedynczych rysunkowych widoków Paryża, widoków wnętrz i drobnych rysunkowych notatek, pojawiają się tu pojedyncze studia do znanych kompozycji figuralnych – kartonu witraża *Kazimierz Wielki jako fundator katedry lwowskiej* (1893) projektowanego wówczas dla tej świątyni czy wspomnianego już obrazu *Wniebowzięcie Matki Boskiej* do kościoła w Kochawinie. Liczne natomiast są szkice i studia związane z dwoma mniej znaczącymi epizodami z biografii artystycznej Mehoffera – z projektem „żałobnego znaku Matejkowskiego”<sup>82</sup>, jak również planami namalowania obrazu *Św. Kinga* do kaplicy poświęconej tej świętej w bazylice św. Mikołaja w Bochni<sup>83</sup>.

Rysunki dokumentujące pracę Mehoffera nad projektem konkursowym dekoracji malarskiej kościoła franciszkańskiego w Krakowie z 1894 roku to drobne szkice, przeplatane się z zapiskami artysty. Mówią one wiele o wstępnej fazie jego pracy nad projektem – fazie poszukiwań źródłowych.

I tak, w górnej partii 42. strony szkicownika [il. 4c] po lewej artysta zamieścił staranny szkic kamiennej płyty znajdującej się w prezbiterium kościoła Franciszkanów na lewo od ołtarza, która do połowy XIX wieku mylnie była uważana za kamień z grobu Bolesława Wstydlwego<sup>84</sup>. Po prawej natomiast znajdują się jego zapiski odnoszące się do ołtarza głównego oraz kaplicy bł. Salomei, w której złożone są szczątki błogosławionej, jak i jej brata – Bolesława Wstydlwego<sup>85</sup>.

W poszukiwaniu wzorów ikonograficznych i plastycznych artysta udał się też do opactwa w Sulejowie, jednej z najważniejszych sakralnych inwestycji ufundo-

<sup>82</sup> Zob. *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [258], notatka z 24.11.1893 roku; chodzi o projekt afisza z inicjałami Jana Matejki na uroczystości żałobne po jego śmierci (zob. też ibidem, [s. 417] – przypis J. Puciaty-Pawłowskiej).

<sup>83</sup> Ibidem, s. [257], [258] (notatki z 12.11. i 24.11.1893), Lameński 1979, jak przyp. 2, s. [100], [101] (listy Stryjeńskiego z 15.11, 16.11 i 8.12.1893 oraz przypis 68). Kaplica ta z okazji sześćsetnej rocznicy śmierci bł. Kingi została w latach 1892–1893 odnowiona i poddana regotyżacji według planów Stryjeńskiego, w konsultacji z Matejką, który zaprojektował między innymi jej polichromię, zob. P. Knapik, *Architektura gotyckiej fary w Bochni*, „Biuletyn Historii Sztuki” 82, 2020, nr 2, s. 216, tamże dalsza bibliografia. Matejko wykonał też w 1893 roku szkic wyobrażający bł. Kingę, według którego obraz olejny do kaplicy namalował ostatecznie Władysław Rossowski. Z listu Stryjeńskiego do Mehoffera z 8.12.1893 roku wynika, że artysta nadal uczestniczył, a nawet kierował pracami prowadzonymi w kaplicy już po odrzuceniu jego projektu obrazu ze *św. Kingą* (Lameński 1979, jak przyp. 2, s. 101).

<sup>84</sup> W górnej partii szkicu przepisana łacińska adnotacja: „A. D. MCCLXX obiit Illustrissimus Princeps & Domi/nus, Vladislaus dictus pius Dux Cracov/Caliss)”. Zob. K. Stronczyński, *Mniemany grobowiec Bolesława Wstydlwego w Krakowie*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1849, s. 502–514.

<sup>85</sup> „Kaplica/ S. Salomei./ W. ołtarz fundowany przez/Zofię z Branickich hr. Art. Potocką/robili Edward Zygmunt Stehlikowie”.

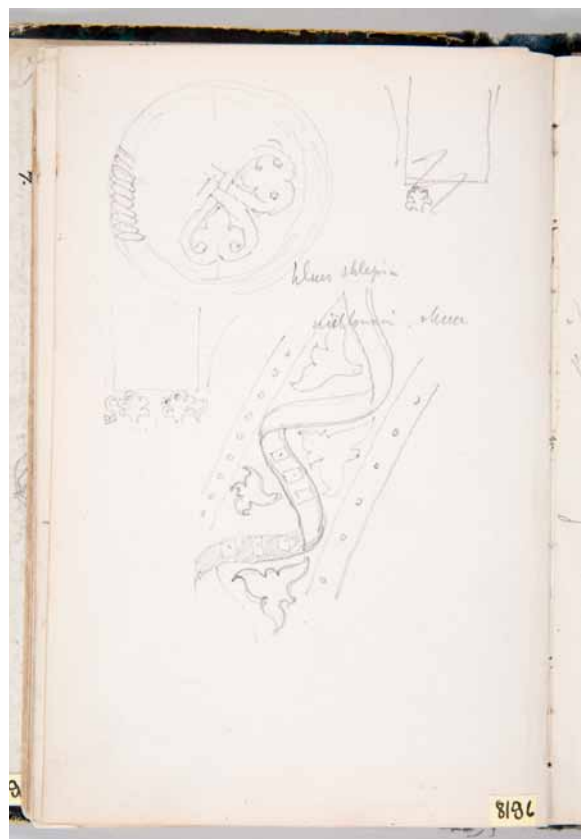


4c. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 42 ze szkicami artysty powstałymi w związku z jego pracą nad projektem dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4c. J. Mehoffer's sketchbook from 1893-1894, privately owned, p. 42 with the artist's sketches on his work on the project of the painting decoration for the Franciscan Church in Kraków, 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

wanych i wspieranych przez piastowskich władców<sup>86</sup>. Szkice wybranych rzeźbiarskich i architektonicznych detali z zespołu klasztornego zamieścił na stronach 42–44 szkicownika [il. 4c–4e]. Kilka motywów z opackiego kościoła św. Tomasza Kantuarijskiego w Sulejowie narysował poniżej rysunku z kamienną płytą z kościoła Franciszkanów. Wszystkie one są rozpoznawalne. Są to: fragment płaskorzeźby z krzyżem znajdującej się na tympanonie nad wejściem do północnej nawy bocznej, motywy plecionek z archiwolty głównego portalu i z głowicy jednej z półkolumn oraz fragment gzymsu okapowego [il. 4c]. Na kolejnej, 43. stronie szkicownika [il. 4d] widnieją: fragmentaryczny, wstępnie zamarkowany szkic jednego ze zworników kapitulnarza

<sup>86</sup> Fundatorem klasztoru cystersów w Sulejowie był Kazimierz II Sprawiedliwy (1138–1194); proces fundacyjny rozpoczął się zapewne w 1177 roku; zob. J. Mitkowski, *Początki klasztoru cystersów w Sulejowie. Studia nad dokumentami, fundacją i rozwojem uposażenia do końca XIII wieku*, Poznań 1949, s. 150–155. Do rozwoju opactwa znacząco przyczynili się też Leszek Biały oraz Bolesław Wstydlivy.



4d. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 43 ze szkicami artysty powstałymi w związku z jego pracą nad projektem dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4d. J. Mehoffer's sketchbook from 1893-1894, privately owned, p. 43 with the artist's sketches on his work on the project of the painting decoration for the Franciscan Church in Kraków, 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

of Blessed Salomea, where the remains of the Blessed and her brother Bolesław the Chaste are buried<sup>85</sup>.

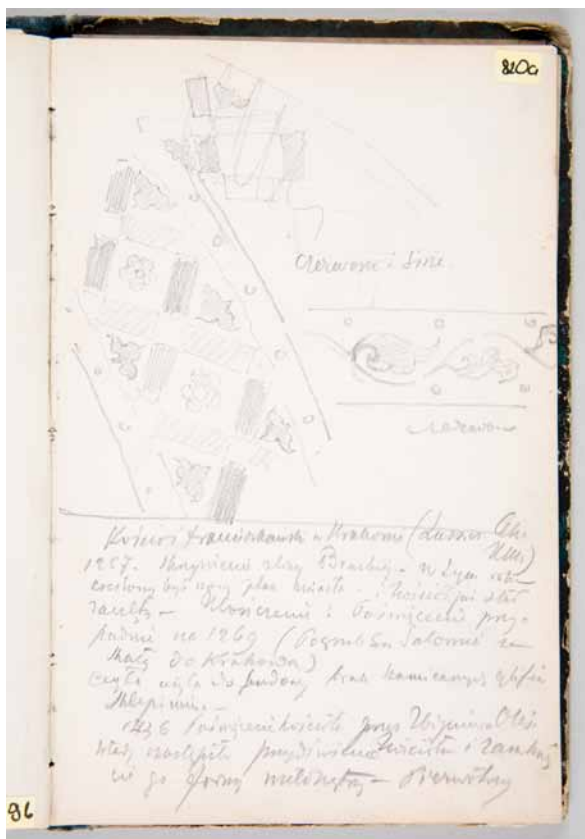
In his search for iconographic and artistic models, the artist also visited the abbey in Sulejów, one of the most important religious establishments founded and supported by the Piast rulers<sup>86</sup>.

He included sketches of selected sculptural and architectural details from the monastery complex on pages 42–44 of the sketchbook [fig. 4c–4e]. Under a drawing of a stone slab from the Franciscan church,

<sup>85</sup> “The chapel of/ S. Salomea./ G. altar funded by/Zofia nee Branicka Countess. Art. Potocka/made by Edward Zygmunt Stehliks”.

<sup>86</sup> The founder of the Cistercian monastery in Sulejów was Casimir II the Just (1138–1194); the foundation process probably took place in 1177; cf. J. Mitkowski, *Początki klasztoru cystersów w Sulejowie. Studia nad dokumentami, fundacją i rozwojem uposażenia do końca XIII wieku* [The Origins of the Cistercian Monastery in Sulejów. Studies on the Documents, Foundation and Development of the Endowment until the End of the 13<sup>th</sup> Century], Poznań 1949, pp. 150–155. Leszek the White and Bolesław the Chaste also contributed significantly to the development of the abbey.



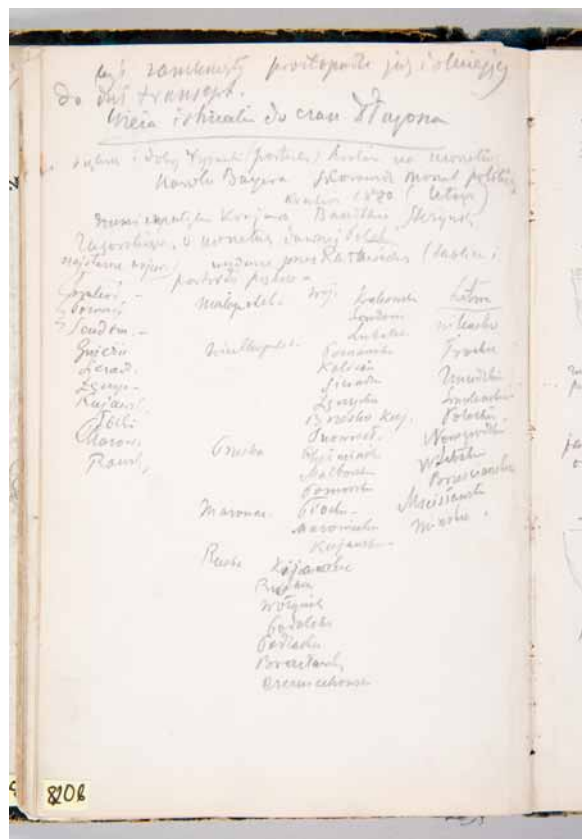


4e. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 44 z notatkami i szkicami artysty powstałymi w związku z jego pracą nad projektem dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4e. J. Mehoffer's sketchbook from 1893-1894, privately owned, p. 44 with the artist's sketches on his work on the project of the painting decoration for the Franciscan Church in Kraków, 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

he sketched several motifs from the abbey church of St Thomas Becket in Sulejów. They are all recognisable. They are: a fragment of a cross relief on the tympanum above the entrance to the northern aisle, plaited motifs from the archivolt of the main portal and from the head of one of the semi-columns, and a fragment of the eaves cornice [fig. 4c]. On the next page of the sketchbook, the 43<sup>rd</sup> [fig. 4d], there is a fragmentary, roughly drawn sketch of one of the keystones of the monastery's chapter house, with the motif of a cross with lily-like arms, two outlines of bas-relief corbels and a strip of ornamental decoration, which is probably a fragment of the decoration of one of the portals or the frame of one of the windows. Sketches of fragments of bas-relief frames of portals, including that above the entrance to the cloister from the south aisle, are included by the artist at the top of page 44 [fig. 4e].

The artist's notes on his work on the Franciscan project can be found on pages 41 and 44 to 49. The



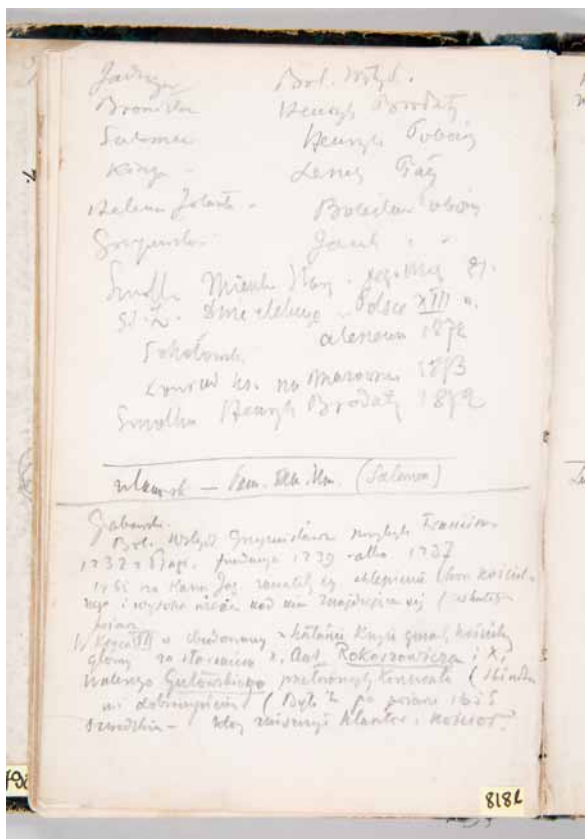
4f. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 45 z notatkami artysty powstałymi w związku z jego pracą nad projektem dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4f. J. Mehoffer's sketchbook from 1893-1894, privately owned, p. 45 with the artist's notes on his work on the project of the painting decoration for the Franciscan Church in Kraków, 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

klasztornego z motywem krzyża o ramionach w formie lilii, dwa zarysy płaskorzeźbionych wsporników, a także pas dekoracji ornamentalnej, będący zapewne fragmentem dekoracji jednego z portali lub obramienia jednego z okien. Szkice fragmentów płaskorzeźbionych obramień portali, między innymi tego nad wejściem do krużganka z nawy południowej, artysta zamieścił w górnej partii strony 44. [il. 4e].

Zapiski artysty związane z pracami nad projektem dla franciszkanów znajdują się na stronach 41. oraz od 44. do 49. Pierwszy z nich, w górnej partii strony 41. [il. 4g], zawiera imiona „średniowiecznych świętych polskich” oraz „piastowskich książąt”, które Mehoffer wymienił również na ołówkowym szkicu w przekroju podłużnym przez wschodnią część kościoła [il. 3a]<sup>87</sup>. Zamieścił tu także wzmianki o kilku publikacjach mediewistycznych, z którymi zapewne postanowił się zapoznać, podejmując pracę nad projektem; zanotował zatem skrótowo tytuły dwóch książek

<sup>87</sup> Zob. wyżej.



4g. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 41 z notatkami artysty powstałymi w związku z jego pracą nad projektem dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4g. J. Mehoffer's sketchbook from 1893-1894, privately owned, p. 41 with the artist's notes on his work on the project of the painting decoration for the Franciscan Church in Kraków, 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

żek Stanisława Smolki, *Mieszko Stary i jego wiek* oraz *Henryk Brodaty: ustęp z dziejów epoki piastowskiej*<sup>88</sup>, rozprawy Stosława Łaguna *Dwie elekcje*<sup>89</sup> i opracowania Augusta Sokołowskiego, *Konrad: książę na Mazowszu i zakon niemiecki*<sup>90</sup>. Pod tymi notkami bibliograficznymi odnajdujemy słabo czytelny zapis z nazwiskiem Bolesława Ulanowskiego i imieniem siostry Bolesława Wstydliwego – biografia księżnej Salomei była jednym z tematów badań i publikacji tego historyka i znawcy prawa kanonicznego. Na tej samej stronie, poniżej, widnieją też notatki artysty dotyczące kilku ważnych faktów z dziejów kościoła Franciszkanów, sporządzone na podstawie opracowania Ambrożego Grabowskiego *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic*<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> S. Smolka, *Mieszko Stary i jego wiek*, Warszawa 1881; idem, *Henryk Brodaty: ustęp z dziejów epoki piastowskiej*, Lwów 1872.

<sup>89</sup> S. Łaguna, *Dwie elekcje*, „Ateneum” 3, 1878, z. 4, s. 1–30; z. 8, s. 322–347.

<sup>90</sup> A. Sokołowski, *Konrad: książę na Mazowszu i zakon niemiecki*, Poznań 1873.

<sup>91</sup> Grabowski 1822, jak przyp. 14.

first of these, at the top of page 41 [fig. 4g], contains the names of “medieval Polish women saints” and “Piast princes”, which Mehoffer also mentioned in the pencil sketch of the longitudinal section through the eastern part of the church [fig. 3a]<sup>87</sup>. He also included references to a number of medievalist publications which he had presumably decided to consult in the course of the project; he therefore noted the abbreviated titles of two books by Stanisław Smolka, *Mieszko Stary i jego wiek* [*Mieszko the Old and His Century*] and *Henryk Brodaty: ustęp z dziejów epoki piastowskiej* [*Henry the Bearded: A Fragment of the History of the Piast Era*]<sup>88</sup>, a dissertation by Stosław Łaguna *Dwie elekcje* [*The Two Elections*]<sup>89</sup> and a work by August Sokołowski, *Konrad: książę na Mazowszu i zakon niemiecki* [*Konrad Duke of Masovia and the Teutonic Order*]<sup>90</sup>. Below these bibliographical notes we find a faint notation with the name of Bolesław Ulanowski and the name of the sister of Bolesław the Chaste – the biography of Princess Salomea was one of the subjects of the research and publications of this historian and expert in canon law. On the same page, below, there are also the artist's notes on some important facts from the history of the Franciscan Church, based on a study by Ambroży Grabowski, *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic* [*Historical Description of the City of Kraków and its Surroundings*]<sup>91</sup>.

The theme of the church's history recurs in the sketchbook in the form of excerpts from the article by Władysław Łuszczkiewicz, *Architektura najdawniejszych kościołów franciszkańskich w Polsce* [...] [*The Architecture of the Oldest Franciscan Churches in Poland*]<sup>92</sup>, under the sketches of Sulejów Abbey on pages 44 [fig. 4e] and 45 [fig. 4f]. On the latter, below, Mehoffer took up the subject of the iconography of Polish rulers and local heraldry. One of the main aims of this research was to select iconographic models for images of the Piast rulers, as the opening note of this section of the notes reveals: “Beautiful and good portraits of kings on coins/Karol Beyer's Index of Polish Coins/ Kraków 1880 [...]”<sup>93</sup>. Below, the artist wrote the abbreviated titles of two other leading studies of

<sup>87</sup> Cf. above.

<sup>88</sup> S. Smolka, *Mieszko Stary i jego wiek* [*Mieszko the Old and His Century*], Warszawa 1881; idem, *Henryk Brodaty: ustęp z dziejów epoki piastowskiej* [*Henry the Bearded: A Fragment of the History of the Piast Era*], Lwiv 1872.

<sup>89</sup> S. Łaguna, *Dwie elekcje* [*The Two Elections*], „Ateneum” 3, 1878, no. 4, pp. 1–30; no. 8, pp. 322–347.

<sup>90</sup> A. Sokołowski, *Konrad: książę na Mazowszu i zakon niemiecki* [*Konrad Duke of Masovia and the Teutonic Order*], Poznań 1873.

<sup>91</sup> Grabowski 1822, as in footnote 14.

<sup>92</sup> Łuszczkiewicz 1891, as in footnote 14.

<sup>93</sup> Mehoffer meant a well-known monograph by Karol Beyer, *Skorowidz monet polskich od 1506 do 1825 roku, ułożony przez Karola Beyera w roku 1862* [*Index of Polish Coins from 1506 to 1825, Compiled by Karol Beyer in 1862*], Kraków 1880.

Polish numismatics – *Numismatyki Krajowej* [National Numismatics] by Kazimierz Władysław Stężyński Bandtkie<sup>94</sup> and *Monet dawnej Polski* [The Coins of Old Poland] – by Ignacy Zagórski<sup>95</sup>; next to the title of the latter monograph, he added a note referring to the section containing graphic representations of coins – “plates and portraits of beauty”.

The abbreviation “the oldest prov.,” which appears in this set of notes [fig. 4f] next to the titles of publications on numismatic subjects, announces another topic – the coats of arms of the oldest Polish lands, which, as already mentioned, Mehoffer intended to include in his design for the decoration of the Franciscan church. They were to take the form of “shields on floral scrolls on a brick background”<sup>96</sup>, and their outlines can be seen on a watercolour drawing of a longitudinal section through the transept [fig. 2a] and on a tracing paper drawing of a longitudinal section through the eastern part of the church [fig. 3b]<sup>97</sup>. Below the bibliographical notes discussed above, on page 45, the artist included a list of former Polish provinces and the lands belonging to them [fig. 4f]. The next page of the sketchbook [fig. 4h] shows images of selected coats of arms of Polish lands with short descriptions, doubtless taken from Kasper Niesiecki’s armory, *Korona polska przy złotej wolności starożytnymi wszystkimi katedr, prowincji i rycerstwa kleynotami [...] ozdobiona [...]* [The Polish Crown of Golden Freedom Anciently Decorated with the Coats of Arms of all Cathedrals, Provinces and Knights]<sup>98</sup>, whose title the artist did not mention in his notes. This particular armory became widely available in the second half of the nineteenth century and gained great popularity in the modern edition by Jan Nepomucen Bobrowicz from 1839–1845<sup>99</sup>. It

<sup>94</sup> K.W. Stężyński Bandtkie, *Numismatyka krajowa* [National Numismatics], Warszawa 1839–1840.

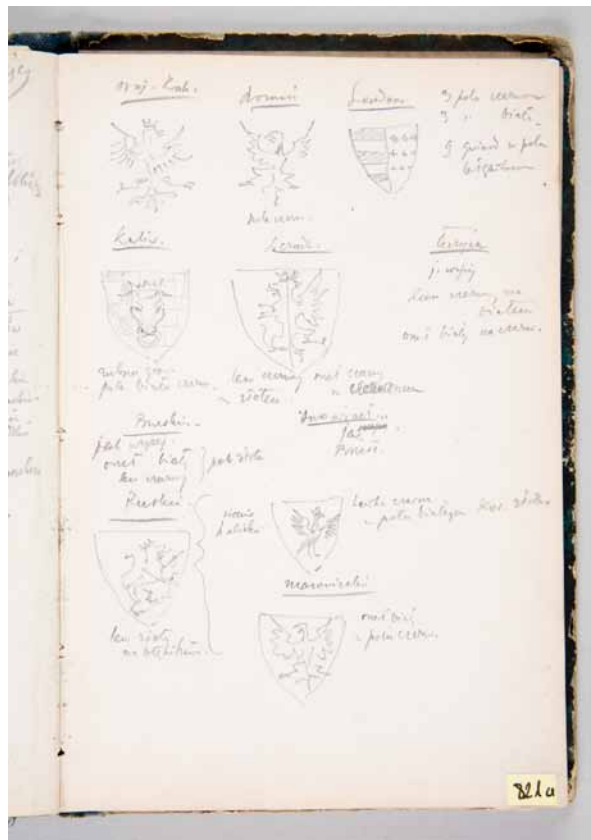
<sup>95</sup> I. Zagórski, *Monety dawnej Polski jako też prowincji i miast do niej niegdy należących, z trzech ostatnich wieków zebrane, uporządkowane i z przywiedzeniem źródeł historycznych opisane (z 60 na kamieniu rytymi podpisami* [The Coins of Old Poland, as Well as Provinces and Cities Formerly Belonging to It, from the Last Three Centuries Collected, Ordered and Described with Reference to Historical Sources (With 60 Stone Engraved Illustrations)], Warszawa 1845.

<sup>96</sup> Sketchbook, as in footnote 12, p. 48.

<sup>97</sup> Cf. above, the description of sketch designs.

<sup>98</sup> K. Niesiecki, *Korona polska przy złotej wolności starożytnymi wszystkimi katedr, prowincji i rycerstwa kleynotami [...] ozdobiona [...]* [The Polish Crown of Golden Freedom Anciently Decorated with the Coats of Arms of all Cathedrals, Provinces and Knights], vols. 1–4, Lviv 1728–1743; the MS of vol. 5 of *Korona* completed by S. Czapliński had not been published; the MS was lost.

<sup>99</sup> Cf. *Herbarz polski* 1839–1845, as in footnote 77, vols. 1–10, Leipzig 1839–1845; the contents of Niesiecki’s armory were supplemented in this edition with information from other armories and texts by Joachim Lelewel and Ignacy Krasicki. (On the basis of Niesiecki’s armory, the following works were also created: H. Stupnicki, *Herbarz polski* [The Polish Armory], vols. 1–3, Lviv 1855–1862 and K. Łódzia-Czarnecki, *Herbarz polski* [The Polish



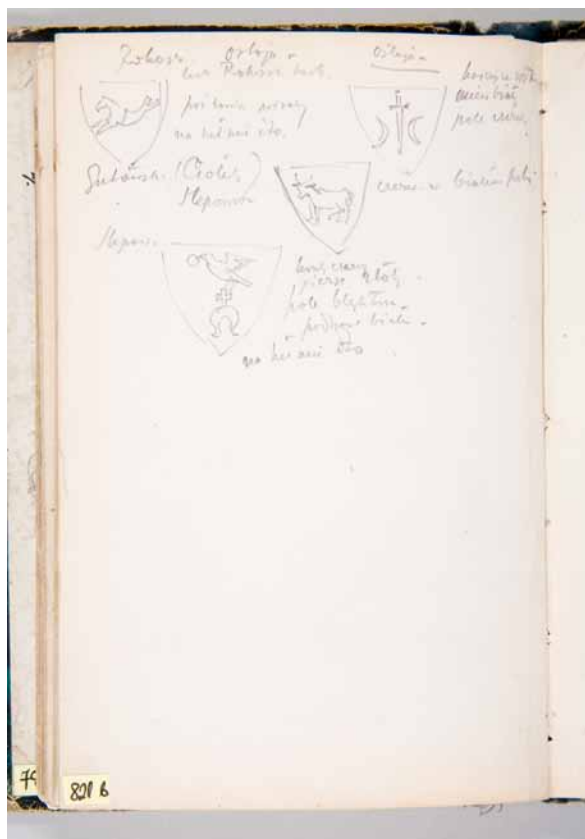
4h. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 46 ze szkicami i notatkami artysty powstałymi w związku z jego pracą nad projektem dekoracji malarskiej kościoła Franciszkań w Krakowie, 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4h. J. Mehoffer’s sketchbook from 1893–1894, privately owned, p. 46 with the artist’s sketches and notes on his work on the project of the painting decoration for the Franciscan Church in Kraków, 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

Wątek historii świątyni powraca w szkicowniku w postaci wypisków z artykułu Władysława Łuszczkiewicza *Architektura najdawniejszych kościołów franciszkańskich w Polsce [...]*<sup>92</sup>, pod szkicami z opactwa w Sulejowie na stronie 44. [il. 4e] oraz 45. [il. 4f]. Na tej ostatniej Mehoffer podjął temat ikonografii polskich władców i rodzimej heraldyki. Jednym z głównych celów tych poszukiwań był wybór ikonograficznych wzorów wizerunków władców piastowskich, co ujawnia zapisek otwierający tę część notatek: „Piękne i dobre portrety królów na monetach/ Karola Beyera Skorowidz monet polskich/ Kraków 1880 [...]”<sup>93</sup>. Pod nim artysta zapisał skrótowo tytuły dwóch innych czołowych opracowań z zakresu polskiej numizmatyki – *Numismatyki krajowej* Kazimierza

<sup>92</sup> Łuszczkiewicz 1891, jak przyp. 14.

<sup>93</sup> Mehoffer miał na myśli znaną monografię Karola Beyera, *Skorowidz monet polskich od 1506 do 1825 roku, ułożony przez Karola Beyera w roku 1862*, Kraków 1880.



4i. Szkicownik J. Mehoffera z lat 1893–1894, wł. pryw., s. 47 ze szkicami i notatkami artysty powstałymi w związku z jego pracą nad projektem dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie, 1894, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4i. J. Mehoffer's sketchbook from 1893-1894, privately owned, p. 47 with the artist's sketches and notes on his work on the project of the painting decoration for the Franciscan Church in Kraków, 1894, phot. the Photographic Studio of the MNK

Władysława Stężyńskiego Bandtkiego<sup>94</sup> i *Monet dawnej Polski* Ignacego Zagórskiego<sup>95</sup>; obok tytułu drugiej z wymienionych monografii dopisał uwagę odnoszącą się do jej części z graficznymi obrazami monet – „tablice i portrety piękne”.

Skrótowe hasło „najstarsze wojew.,” zamieszczone w tej partii notatek [il. 4f] obok tytułów publikacji o tematyce numizmatycznej, anonsuje kolejne zagadnienie – herbów najstarszych polskich ziem, które, jak już zauważono, Mehoffer zamierzał włączyć do swego projektu dekoracji świątyni franciszkańskiej. Miały one zyskać postać „tarcz na roślinnych zwojach na tle ceglany”<sup>96</sup>, ich zaś zarysy pojawiają się na projekcie akwarelą w przekroju podłużnym przez

<sup>94</sup> K.W. Stężyński Bandtkie, *Numizmatyka krajowa*, Warszawa 1839–1840.

<sup>95</sup> I. Zagórski, *Monety dawnej Polski jako też prowincji i miast do niej niegdy należących, z trzech ostatnich wieków zebrane, uporządkowane i z przywiedzeniem źródeł historycznych opisane (z 60 na kamieniu rytymi tablicami*, Warszawa 1845.

<sup>96</sup> Szkicownik, jak przyp. 12, s. 48.

contains a separate chapter devoted to the heraldry of the provinces<sup>100</sup>.

The source of the pictures of the four family coats of arms on the next, 47<sup>th</sup>, page of the sketchbook [fig. 4i], accompanied by notes on their appearance, is undoubtedly the further volumes of Niesiecki's armory. Here the artist made sketches of the following coats of arms: Hibrida of the Rokosz family, Ostoja, Ciołek and Ślepowron – all of them were referenced in this collection of Polish heraldry<sup>101</sup>. The draft notes with the outlines of family coats of arms are undoubtedly related to Mehoffer's idea of creating in the presbytery a painterly vision of the medieval “chivalrous Poland”<sup>102</sup>. The small “knighthood” note mentioned above, placed on the pencil sketch of the decoration [fig. 3a] next to the names of the Piast princes<sup>103</sup>, seems to confirm the artist's intention as well. Was it his intention to depict selected representatives of the Polish knightly class with their coats of arms? As can be seen from the painter's correspondence and notes in his *Notebooks*, he did not develop or refine the concept of the figural part in the final design, but only sketched it<sup>104</sup>. It is almost certain, then, that the idea of a “chivalrous Poland” never took concrete form.

It is also difficult to determine exactly what criterion Mehoffer used to select the coats of arms, which were included in several sketches and which formed part of this nascent and ultimately uncrystallised concept.

The coats of arms Ciołek and Ostoja are among the oldest Polish family coats of arms created in the Piast era – they are mentioned already by Długosz in his *Insignia seu Clenodia Regis et Regni Poloniae*<sup>105</sup>. The Ślepowron coat of arms also has a long history, dating back to the Piast dynasty and linked by its etymology to the Korwin coat of arms, although in his treatise *Herby w Polsce [Coats of Arms in Poland]*, published in the Leipzig edition of Niesiecki's armory, Lelewel considered it to have originated in the Jagiellonian era<sup>106</sup>. In summary, the artist considered the possibility of depicting old Polish coats of arms, mainly related to the Piast era, in the design. Significantly, all the family coats of arms sketched and mentioned by the artist on page 47 of the sketchbook, with the excep-

*Armory*], vols. 1–2, Gniezno 1875–1882).

<sup>100</sup> The chapter *Herby województw [Provincial Coats of Arms]*, ibidem, vol. 2., 1839, pp. 111–231.

<sup>101</sup> 1. Rokosz of Hibrida coat of arms – ibidem, vol. 8, 1841, p. 132; 2. The Ostoja coat of arms – ibidem, vol. 7, 1841, p. 170; 3. The Ciołek coat of arms – ibidem, vol. 3, 1839, p. 135; 4. The Ślepowron coat of arms – ibidem, vol. 8, 1841, vol. 397.

<sup>102</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [269]; cf. above.

<sup>103</sup> Cf. above, the description of sketch designs.

<sup>104</sup> Lameński 1979, as in footnote 2, pp.105–106 (Stryjeński's letters to Mehoffer of 1 and 10 May 1894).

<sup>105</sup> [Jan Długosz], *Insignia seu Clenodia Regis et Regni Poloniae*, ed. Z. Celichowski, Poznań 1885, pp. 25, 26.

<sup>106</sup> *Herbarz polski*, vol. 3, 1839, as in footnote 77, p. 508.

tion of the coat Hibrida of the Rokosz family<sup>107</sup>, were used by numerous families living in the Małopolska region. It should be added that apart from the sketch of the Hibrida coat of arms of the Rokosz family and the Ostoja coat of arms, the artist also mentions in his notes the Rokosz family using the coat of arms Ostoja [fig. 4i]<sup>108</sup>.

In the part of the decoration with family coats of arms, the artist probably intended to refer to specific historical figures. This is confirmed by a small note next to the sketch of the Ciołek coat of arms – “Gutowski (Ciołek)”, the source of which, like the sketch itself, was undoubtedly the reading of the above-mentioned armory. Niesiecki, writing about the Gutowski family of the Ciołek coat<sup>109</sup>, mentions, among others, the Franciscan Walerian Gutowski (1629–1693), “Minister Provincial and doctor of theology”<sup>110</sup>. He was associated with the Franciscan monastery in Kraków, where he served as Minister Provincial, then Guardian, and also as Custodian of the Church. He was appreciated as an excellent preacher and several collections of his sermons were published. He also played an important role in the beatification of Princess Kinga<sup>111</sup>. Grabowski in *Historyczny opis miasta Krakowa* mentions Gutowski in the context of his contribution to the Franciscan church<sup>112</sup> – the relevant passage from this study was transcribed by Mehoffer in his notes in his sketchbook of 1893–1894 [fig. 4g]<sup>113</sup>.

The surviving sketches and notes thus allow us to reconstruct the main compositional ideas and the content of the artist’s decorative concept. Let us now consider their origins.

Mehoffer’s idea of the composition and style of polychrome in the Franciscan church seems to have been inspired to a large extent by the painting decoration popular in the second half of the 19<sup>th</sup> century, the ideological basis of which was academic historicism<sup>114</sup>. The decorative painting of this movement was based on the study of sources and specialist knowl-

transept [il. 2a], jak i na szkicu na kalce w przekroju podłużnym przez wschodnią część kościoła [il. 3b]<sup>97</sup>. Pod omówionymi wyżej zapiskami bibliograficznymi na stronie 45. artysta zamieścił spis dawnych polskich województw i należących do nich ziem [il. 4f]. Na kolejnej stronie szkicownika [il. 4h] widnieją natomiast wizerunki wybranych herbów ziem polskich z krótkimi opisami, zaczerpnięte niewątpliwie z herbarza Kaspra Niesieckiego *Korona polska przy złotej wolności starożytnemi wszystkich kathedr, prowincyi i rycerstwa kleynotami [...] ozdobiona [...]*<sup>98</sup>, którego tytułu artysta nie przywołał w zapiskach. Ten właśnie herbarz stał się w drugiej połowie XIX wieku szeroko dostępny, zyskał wielką popularność dzięki ponownej edycji Jana Nepomucena Bobrowicza z lat 1839–1845<sup>99</sup>. Heraldycze województw został w nim poświęcony odrębny rozdział<sup>100</sup>.

Źródłem wizerunków czterech herbów rodowych z następnej, 47. strony szkicownika [il. 4i], opatrzonych zapiskami na temat ich wyglądu, są bez wątpienia dalsze tomy herbarza Niesieckiego. Artysta zamieścił tu szkice następujących herbów: Hibrida familii Rokosz, Ostoja, Ciołek i Ślepowron – wszystkie one zostały w tym zbiorze polskiej heraldyki przywołane<sup>101</sup>. Szkicowe notki z zarysami herbów rodowych związane są niewątpliwie z ideą Mehoffera dotyczącą stworzenia w prezbiterium malarskiej wizji średniowiecznej „Polski rycerskiej”<sup>102</sup>. Wspomniany wyżej drobny zapis „rycerstwo”, zamieszczony na ołówkowym szkicu dekoracji [il. 3a] obok imion książąt piastowskich<sup>103</sup>, zdaje się ten zamiar artysty potwierdzać. Czy jego intencją było zatem przedstawienie wybranych reprezentantów polskiego rycerstwa z ich herbami? Jak wynika z korespondencji i zapisków malarza w *Notatnikach*, koncepcji partii figuralnej w ostatecznym projekcie nie rozwinął on i nie dopracował, jedynie ją zarysowując<sup>104</sup>. Jest więc niemal pewne, iż idea wyobrażenia „Polski rycerskiej” nie zyskała konkretnej formy.

<sup>97</sup> Zob. wyżej, opis szkicowych projektów.

<sup>98</sup> K. Niesiecki, *Korona polska przy złotej wolności starożytnemi wszystkich kathedr, prowincyi i rycerstwa kleynotami [...] ozdobiona [...]*, t. 1–4, Lwów 1728–1743. T. 5 *Korony* ukończony w rękopisie przez S. Czaplńskiego nie został opublikowany; rękopis zaginął.

<sup>99</sup> Zob. *Herbarz polski* 1839–1845, jak przyp. 77, t. 1–10, Lipsk 1839–1845; zawartość herbarza Niesieckiego została w tej edycji uzupełniona wiadomościami z innych herbarzy oraz tekstami Joachima Lelewela i Ignacego Krasickiego. (Na bazie herbarza Niesieckiego powstały też opracowania: H. Stupnicki, *Herbarz polski*, t. 1–3, Lwów 1855–1862 oraz K. Łódzia-Czarnecki, *Herbarz polski*, t. 1–2, Gniezno 1875–1882).

<sup>100</sup> Rozdział *Herby województw*, ibidem, t. 2, 1839, s. 111–231.

<sup>101</sup> 1. Rokosz herbu Hibrida – ibidem, t. 8, 1841, s. 132; 2. Ostoja herb – ibidem, t. 7, 1841, s. 170; 3. Ciołek herb – ibidem, t. 3, 1839, s. 135; 4. Ślepowron herb – ibidem, t. 8, 1841, s. 397.

<sup>102</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [269]; zob. wyżej.

<sup>103</sup> Zob. wyżej, opis szkicowych projektów.

<sup>104</sup> Lameński 1979, jak przyp. 2, s. 105–106 (listy Stryjeńskiego do Mehoffera z 1 i 10 maja 1894).

<sup>107</sup> According to Niesiecki the Hibrida coat of arms was used mostly by the members of the Rokosz family living in Prussia, ibidem, vol. 8, 1841, p. 132.

<sup>108</sup> It is difficult, however, to interpret this theme unambiguously. It is possible that the decorative qualities of this coat of arms also played a role (see below for the significance of heraldic motifs in Mehoffer’s design).

<sup>109</sup> *Herbarz polski*, vol. 4, 1839, as in footnote 77, pp. 335–336.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Cf. among others.: W. Pawlak, *Praedicator urbanus – Walerian Gutowski OFM Conv.*, in: *Wielcy kaznodzieje Krakowa. Studia in honorem prof. Eduardi Staniek [The Great Preachers of Kraków. A Festschrift for Prof. Eduardia Staniek]*, ed. K. Panuś, Kraków 2006, pp. 191–226.

<sup>112</sup> Grabowski 1822, as in footnote 14, p. 117.

<sup>113</sup> Sketchbook, as in footnote 12, p. 41, cf. above.

<sup>114</sup> More about the decorative painting of this movement in Europe, cf. Bałus 2007, as in footnote 4, pp. 28–32.

Trudno też jednoznacznie określić, jakim kryterium kierował się Mehoffer w wyborze herbów utrwalonych na kilku szkicach, będących jednym z elementów tej rodzącej się i ostatecznie nieskrystalizowanej koncepcji.

Herby Ciołek i Ostoja należą do najstarszych polskich herbów rodowych powstałych w epoce Piastów – wymienia je już Długosz w *Insignia seu Clenodia Regis et Regni Poloniae*<sup>105</sup>. Długą historię ma też herb Ślepowron pochodzący z czasów piastowskich, powiązany przez swą etymologię z herbem Korwin, aczkolwiek w rozprawie *Herby w Polsce*, zamieszczonej w lipskiej edycji herbarza Niesieckiego, Leleweł uznał go za powstały w epoce jagiellońskiej<sup>106</sup>. Reasumując, artysta rozważał możliwość przedstawienia w projekcie starych polskich herbów związanych głównie z epoką piastowską. Co istotne, wszystkie ze znaków rodowych naszkicowanych i wymienionych przez artystę na 47. stronie szkicownika, z wyjątkiem herbu Hibrida rodziny Rokosz<sup>107</sup>, były używane przez liczne rodziny zamieszkałe w Małopolsce. Dodajmy, że obok szkicu herbu Hibrida rodziny Rokosz i herbu Ostoja artysta wymienia też w notatkach rodzinę Rokosz herbu Ostoja [il. 4i]<sup>108</sup>.

W partii dekoracji z herbami rodowymi Mehoffer zamierzał zapewne odnieść się do konkretnych postaci historycznych. Zdaje się o tym świadczyć drobny zapisek obok szkicu herbu Ciołek – „Gutowski (Ciołek)”, którego źródłem, podobnie jak źródłem samego szkicu, była bez wątpienia lektura wspomnianego wyżej herbarza. Niesiecki, pisząc o Gutowskich herbu Ciołek<sup>109</sup>, wymienia między innymi franciszkanina Waleriana Gutowskiego (1629–1693), „prowincała i doktora teologii”<sup>110</sup>. Był on związany z krakowskim klaszturem Franciszkanów, pełnił funkcję prowincjała, następnie gwardiana, a także kustosa świątyni. Ceniono go jako doskonałego kaznodzieję; kilka zbiorów jego kazań ukazało się drukiem. Przyczynił się też znacząco do beatyfikacji księżnej Kingi<sup>111</sup>. Grabowski w *Historycznym opisie miasta Krakowa* wspomina Gutowskiego w kontekście jego zasług dla kościoła Franciszkanów<sup>112</sup> – odnośny frag-

edge. The attempt to create a suggestive vision of history, characteristic of the creators of the monumental paintings of Romantic historicism, was contrasted with an archaeological approach to tradition. This was initiated by a work of a predominantly restorative nature – the polychrome of the Sainte-Chapelle, executed by Jacques Felix Duban and Jean-Baptiste Lassus between 1837 and 1855, based on surviving fragments of medieval decoration<sup>115</sup>.

Unlike the works of the earlier phase of decorative painting, the polychrome works of this movement are characterised by restraint and economy. They were mainly ornamental in character; the historical and religious paintings typical of the Romantic movement, which covered large areas of wall, gave way to floral and geometric ornamentation with a compact structure, hence the name *Tapisseriemalerei* – “tapestry polychrome”<sup>116</sup>. The figurative scenes that appear in them, generally small in size, usually complemented the ornamentation and were often incorporated into it, together with heraldic motifs.

The “tapestry polychromes” have a zonal composition, filling the walls, emphasising their architectural divisions, the tectonics, and at the same time their flatness; they are subordinated to the structure of the building. The ornamentation is inspired by medieval ornamental motifs and sometimes refers directly to them, almost without transforming them<sup>117</sup>. Among the murals painted in Kraków churches in the second half of the 19<sup>th</sup> century, the polychrome of the presbytery of the Dominican Church in Kraków (1877) and, above all, Matejko’s polychrome of the presbytery of St Mary’s Church (1889–1890) belong to this trend<sup>118</sup>.

According to the surviving watercolour and pencil sketches [fig. 2a, 2b, 3a, 3b] and Mehoffer’s notes on the form of the decoration of the Franciscan church, it was to be composed of horizontal ornamental strips filling the wall planes, following the architectural divisions on the model of “tapestry polychrome”. The artist intended to incorporate figural compositions into this substantial ornamental framework. In the sketch of the polychrome, which is closest to the fi-

<sup>105</sup> [Jan Długosz], *Insignia seu Clenodia Regis et Regni Poloniae*, oprac. Z. Celichowski, Poznań 1885, s. 25, 26.

<sup>106</sup> *Herbarz polski*, t. 3, 1839, jak przyp. 77, s. 508.

<sup>107</sup> Według Niesieckiego herb Hibrida używany był głównie przez Rokoszów zamieszkałych w Prusach, ibidem, t. 8, 1841, s. 132.

<sup>108</sup> Trudno jednakże wątek ten jednoznacznie zinterpretować. Niewykluczone, iż pewną rolę odegrały tu również walory dekoracyjne tego herbu (o znaczeniu motywów heraldycznych w projekcie Mehoffera zob. niżej).

<sup>109</sup> *Herbarz polski*, t. 4, 1839, jak przyp. 77, s. 335–336.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Zob. m.in.: W. Pawlak, *Praedicator urbanus – Walerian Gutowski OFM Conv.*, w: *Wielcy kaznodzieje Krakowa. Studia in honorem prof. Eduardi Staniek*, red. K. Panuś, Kraków 2006, s. 191–226.

<sup>112</sup> Grabowski 1822, jak przyp. 14, s. 117.

<sup>115</sup> Ibidem, pp. 30–31, also cf. for further bibliography.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>117</sup> The source of the original medieval ornamental patterns for the creators of painting decorations in the second half of the 19<sup>th</sup> century was, among others,; *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* by E.-E. Viollet-le-Duc, Paris 1854–1868 – as it seems, apart from the entry *Peinture* in vol. 7, also other entries in this large nine-volume publication, cf. Bałus 2007, as in footnote 4, p. 35.

<sup>118</sup> Ibidem, pp. 32, 41, 43, also cf. for further bibliography. Matejko’s polychrome work, which belongs to the decorative painting trend of the second half of the 19<sup>th</sup> century, opens a new chapter in Polish monumental painting and anticipates a new art with its decorative features and vivid colours; see below.

nal competition version [fig. 2a], geometric ornamentation dominates. Heraldic motifs play an important role here, and it seems that the painter was also concerned with their decorative value, which was to some extent the criterion for their selection. The highly stylised heraldic emblems also have an ornamental function in certain parts of the design. This is particularly true of the painted fabric curtains mentioned in the artist's description<sup>119</sup> and shown in the above-mentioned sketch [fig. 2a] and in the sketch of the longitudinal section through the eastern part of the church [fig. 3b], which are covered with a regular pattern composed of motifs of heraldic origin<sup>120</sup>. In the most elaborate of all the designs [fig. 2a], we also notice floral ornaments inspired by medieval ornamental motifs, sometimes highly stylised and geometricised, as in the ornamental strip in the lower left corner of the composition.

Mehoffer's main, central point of stylistic reference was Matejko's polychrome. From the comments in his *Notebooks*<sup>121</sup> it is clear that during the composition of the project for the Franciscans, he constantly confronted the results of his work with the means of expression of the painting decoration in the presbytery of St Mary's Church. He wanted to create a new, original work, to free himself from the influence of his master – but he was not satisfied with the results, feeling he was still greatly indebted to him. Indeed, this is clearly evident. It manifests itself in the composition of Mehoffer's competition entry, in its tectonic character and in the choice of ornamentation. In his competition entry, the artist referred to painterly imitations of brick and stone motifs, as well as heraldic motifs, as very important elements of the stylistic and iconographic concept. Undoubtedly greatly impressed by Matejko's polychrome, he also turned to studies of medieval ornamentation [see ill. 2a, 4c, 4d, 4e]. However, he developed the colour concept of the design for the Franciscan church in contrast to this, contrasting its intense, vivid tonality with large, bright, monochrome surfaces<sup>122</sup>.

Another source of stylistic inspiration for the artist during his stay in the French capital was the poly-

ment tego opracowania Mehoffer przepisał w swych notatkach w szkicowniku z lat 1893–1894 [il. 4g]<sup>113</sup>.

Zachowane szkice i zapiski pozwalają zatem na odtworzenie najważniejszych idei kompozycyjnych, jak i treściowych koncepcji dekoracyjnej artysty. Zatrzymajmy się teraz nad ich genezą.

Mehofferowska idea kompozycji i stylistyki polichromii kościoła franciszkańskiego jawi się w znacznej mierze jako rezultat inspiracji dekoracjami malarskimi dominującymi w drugiej połowie XIX wieku, dla których ideową bazę stanowił naukowy historyzm<sup>114</sup>. Malarstwo dekoracyjne tego kierunku odwoływało się do studiów źródłowych i specjalistycznych opracowań. Próbom kreowania sugestywnej wizji dziejów, właściwym twórcom monumentalnych malowideł romantycznego historyzmu, przeciwstawiła archeologiczny stosunek do tradycji. Zostało zainicjowane przez dzieło o charakterze głównie konserwatorskim – polichromię Sainte-Chapelle wykonaną przez Jacques'a Felixa Dubana i Jeana-Baptiste'a Lassusa w latach 1837–1855 w oparciu o zachowane fragmenty dekoracji średniowiecznej<sup>115</sup>.

Polichromie tego nurtu, w odróżnieniu od dzieł wcześniejszej fazy malarstwa dekoracyjnego, cechuje powściągliwość i oszczędność. Mają charakter głównie ornamentalny; typowe dla tendencji romantycznych, wypełniające wielkie powierzchnie ścian malowidła historyczno-religijne ustępują w nich miejsca ornamentyce roślinnej i geometrycznej o zwartej strukturze, stąd też nazwano je *Tapisseriesmalerei* – „polichromiami dywanowymi”<sup>116</sup>. Pojawiające się w nich sceny figuralne, z reguły drobnych rozmiarów, przeważnie dopełniają ornamentykę, są w nią często, wraz z motywami heraldycznymi, wplatanie.

„Polichromie dywanowe” mają kompozycję strefową, wypełniają ściany, akcentując ich architektoniczne podziały, tektonikę, równocześnie zaś ich płaskość; są podporządkowane strukturze budowli. Tworzące je ornamenty są inspirowane średniowiecznymi motywami zdobniczymi, niekiedy zaś wprost do nich nawiązują, niemal ich nie przetwarzając<sup>117</sup>.

Spośród ściennych dekoracji malarskich kościołów krakowskich zrealizowanych w drugiej połowie XIX wieku w nurt ten wpisuje się polichromia prezbiterium kościoła Dominikanów w Krakowie (1877),

<sup>119</sup> Sketchbook, as in footnote 12, p. 48.

<sup>120</sup> Cf. above, the description of sketch designs.

<sup>121</sup> Cf. *Dziennik*, as in footnote 1, pp. [275]–[276], entry of 9 April 1894, cf. above.

<sup>122</sup> Ibidem, p. [276], cf. above. On the other hand, the vivid, saturated colour palette of the decoration of the presbytery of St Mary's Church had a significant influence on the use of colour in Mehoffer's later monumental designs and realisations, which were fully in keeping with the New Art trend of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. It became almost their distinguishing feature. The first of these is the polychrome Wawel Cathedral Treasury (1900–1902). The “gaudiness” of its colours was criticised by Karol Lanckoroński, idem, *Nieco o nowych robotach w Katedrze na Wawelu [About the New Works at Wawel Cathedral]*, Vienna 1903, p. 16 (cf. B. Studzińska, *Polichromia*

<sup>113</sup> Szkicownik, jak przyp. 12, s. 41, zob. wyżej.

<sup>114</sup> Szerzej o malarstwie dekoracyjnym tego nurtu w Europie zob. Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 28–32.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 30–31, tamże dalsza bibliografia.

<sup>116</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>117</sup> Źródłem oryginalnych średniowiecznych wzorów ornamentalnych był dla twórców dekoracji malarskich drugiej połowy XIX wieku m.in. *Dictionnaire raisonnée de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* E.-E. Viollet-le-Duca, Paris 1854–1868 – jak się wydaje, obok hasła *Peinture* w t. 7, również inne hasła przedmiotowe zawarte w tej pokażnej dziewięciotomowej publikacji, por. Bałus 2007, jak przyp. 4, s. 35.

przede wszystkim zaś Matejkowska polichromia prezbiterium kościoła Mariackiego (1889–1890)<sup>118</sup>.

Jak można wnioskować na podstawie zachowanych akwarelowych i ołówkowych szkiców [il. 2a, 2b, 3a, 3b], a także notatek Mehoffera dotyczących kształtu dekoracji kościoła Franciszkanów, miała ona być skomponowana z poziomych stref ornamentów wypełniających płaszczyzny ścienne, zgodnych z podziałami architektonicznymi na wzór „polichromii dywanowych”. W tę pokaźną oprawę ornamentalną artysta zamierzał wbudować kompozycje figuralne. W szkicowym projekcie polichromii najbliższym finalnej wersji konkursowej [il. 2a] dominuje ornamentyka geometryczna. Ważną rolę odgrywają tu motywy heraldyczne, które – jak się wydaje – dla malarza były istotne również ze względu na ich walory dekoracyjne, stanowiące w jakiejś mierze kryterium ich doboru. Co więcej, silnie przestylistowane godła herbowe pełnią również w określonych partiach projektu funkcje ornamentalne. Dotyczy to szczególnie wspomnianych w autorskim opisie artysty<sup>119</sup> i uwidoczniionych na wymienionym wyżej projekcie [il. 2a] oraz szkicowym projekcie w przekroju podłużnym przez wschodnią część kościoła [il. 3b] malowanych tkanin-zasłon pokrytych regularnym wzorem złożonym z motywów o genezie heraldycznej<sup>120</sup>. W najbardziej dopracowanym ze wszystkich projektów [il. 2a] dostrzegamy również ornamenty roślinne inspirowane średniowiecznymi motywami zdobniczymi, niekiedy mocno przestylistowane i zgeometryzowane, jak w pasie ornamentyki w lewym dolnym narożniku kompozycji.

Głównym, centralnym punktem odniesienia w zakresie stylistyki była dla Mehoffera polichromia Matejki. Z uwag zamieszczonych w *Notatnikach*<sup>121</sup> wynika, iż komponując projekt dla franciszkanów, artysta rezultaty swej pracy stale konfrontował ze środkami wyrazu dekoracji malarskiej prezbiterium kościoła Mariackiego. Pragnął bowiem stworzyć dzieło o nowym, oryginalnym kształcie, uwolnić się od wpływu swego mistrza – z osiągniętych wyników nie był jednakże zadowolony, doznając uczucia silnej od niego zależności. Istotnie, jest ona wyraźnie zauważalna. Przejawiła się zarówno w kompozycji jego projektu, w jej tektonicznym charakterze, jak i w zakresie doboru ornamentyki. Mehoffer odwołał się w swej pracy konkursowej do malarskich imitacji wątku ceglanego i kamiennego, a także motywów heraldycznych jako

chrome of 19<sup>th</sup> century Parisian churches. The form of Mehoffer's design seems to have been influenced by the polychrome of Sainte-Chapelle already mentioned, by Duban and Lassus, and above all by the decoration of the chapels of Notre-Dame Cathedral by Eugène Viollet-le-Duc and Maurice Ouradou (1866–1867). It is from the former that he may have borrowed the idea of hanging fabrics decorated with stylised heraldic motifs, and to some extent the zonal composition of his design, made up of horizontal decorative strips<sup>123</sup>.

Stylized motifs of curtains covered with an ornamental pattern, heraldic symbols forming an ornamental pattern on walls, and painted imitations of stone and brick motifs are present in the polychrome of the chapels of Notre-Dame Cathedral in Paris by Viollet-le-Duc and Ouradou<sup>124</sup>. It is also characterised by large, bright areas of colour, covered with a uniform, very delicate ornamentation of small, stylised heraldic, floral and geometric motifs<sup>125</sup>. Perhaps Mehoffer was inspired by this compositional idea to make a reference to the “large bright or single-coloured spaces”<sup>126</sup>. It is in such a light, unsaturated tone that the colouring of large parts of the walls, decorated with a stone motif or covered only with a sparse, regular pattern, is maintained in his watercolour sketches [fig. 2a, 3b].

In the context of the discussed subject, the polychrome of the Chapel of St Louis, located on the north side of the choir ambulatory of the Paris Cathedral, deserves special attention. Its main motif is a frieze with figures of several saints from the history of France,

---

*skarbcza katedry wawelskiej Józefa Mehoffera, 1900–1902 [Polychrome of the Treasury of Wawel Cathedral by Józef Mehoffer, 1900–1902], “Folia Historica Cracoviensia”7, 2000, p. 233). Such a colour scheme is also characteristic of Mehoffer's unrealised design, inspired by folk art, for the polychrome of the cathedral in Płock, 1901 (watercolour, gouache, paper; 29.7 x 114 cm within the frame. Signed twice (?) and wrongly dated. bottom left: “JÓZEF MEHOFFER 1902”, bottom right “J. MEHOFFER”, Muzeum Mazowieckie in Płock, inv.no. MMP/S/5261), cf. B. Studzińska-Kubalska, *Józefa Mehoffera projekt polichromii katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku, 1901 [Józef Mehoffer's Design for the Polychrome of the Cathedral of the Assumption in Płock, 1901]*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, no. 20, 2016, pp. 128–129, 132–133, 135.*

<sup>123</sup> Cf. the photo of a fragment of painted decoration in Sainte-Chapelle with the fabric motif: [www.commons.wikimedia.org](http://www.commons.wikimedia.org), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sainte-Chapelle,\\_arc\\_int%C3%A9rieur.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sainte-Chapelle,_arc_int%C3%A9rieur.jpg) (access date 27. 04. 2022).

<sup>124</sup> Cf. *Peintures murales des chapelles de Notre Dame de Paris, exécutées sur les cartons de E. Viollet-Le-Duc, relevées par Maurice Ouradou, inspecteur des travaux de la cathédrale*, Paris 1870; cf. e.g. plate LVI, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f92.item>; plate XXXIV, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f70.item>; plate XXVIII, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f64.item>, <https://gallica.bnf.fr> (access date to all websites 27. 04. 2022).

<sup>125</sup> Ibidem, cf. e.g. plate B, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f36.item>; plansza I, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f37.item>, <https://gallica.bnf.fr> (access date to all websites 27. 04. 2022).

<sup>126</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [ 276], cf. above.

<sup>118</sup> Ibidem, s. 32, 41, 43, tamże dalsza bibliografia. Polichromia Matejki, należąca do nurtu malarstwa dekoracyjnego drugiej połowy XIX wieku, poprzez takie swe cechy, jak dekoracyjność i żywa kolorystyka otwiera zarazem nowy rozdział w polskim malarstwie monumentalnym, antycypuje nową sztukę; zob. niżej.

<sup>119</sup> Szkicownik, jak przyp. 12, s. 48.

<sup>120</sup> Zob. wyżej, opis szkicowych projektów.

<sup>121</sup> Zob. *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [275]–[276], notatka z 9 kwietnia 1894, zob. wyżej.



depicted in individual compositions against a background of painted arcade niches<sup>127</sup>. These paintings seem to be one of the sources of the Polish artist's compositional idea of painted "triforia", which were to be "filled in" with figures of "Polish saints" and Piast princes<sup>128</sup>, shown in outline on sketches of the longitudinal section through the eastern part of the church [fig. 3a and 3b]<sup>129</sup>.

Did the dependence on the style of painting decoration of the second half of the 19th century, associated with the historicist trend, completely define the form of Mehoffer's design for the Franciscans and determine its shape?

In seeking an answer to this question, it is necessary to take into account the fact that he presented only the outline of his decorative idea to the competition jury, much to Stryjeński's disapproval and great dissatisfaction. As can be seen from the architect's letter to Mehoffer and the artist's description of the design concept in his sketchbook, his competition entry was in the form of a sketch showing the compositional idea of the whole – the layout and colours of the individual decorative zones. It was also accompanied by explanations, which probably also referred to the figural representations planned to be made in the future<sup>130</sup>. It seems that Mehoffer only managed to sketch them roughly in the competition design, and yet, according to his descriptions, they were supposed to be the substance of the decorative concept, to have a significant influence on its stylistic expression.

The vision described in his *Notebooks*, in which "from behind the altar flowers and candles, the sombre, almost dry figures of Polish saints – St Hedwig, Salomea, Bronisława – peep through"<sup>131</sup>, testifies to the artist's intention to create a work with a specific moody atmosphere and great expressiveness, as well as to break with the conventional style of figural representation that appeared in decorative painting in

<sup>127</sup> *Peintures murales* 1870, as in footnote 124, cf. plate XXXIX, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f75.item>; <https://gallica.bnf.fr>; plate XL, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f76.item>, <https://gallica.bnf.fr> (access date to all websites – 20.08.2022).

<sup>128</sup> Cf. sketchbook, as in footnote 12, p. 48.

<sup>129</sup> In the polychrome of the Chapel of St Louis in Notre Dame in Paris, the figures of the saints emerge from the leafy stems with which they are organically linked. cf. *Peintures murales* 1870, as in footnote 124, plates XXXIX and XL. They seem to be paraphrased in Mehoffer's later compositions with the Muses, who seem to grow out of flowering plant stems that wrap around Pegasus's fetlocks and impede his gallop. (cf. among others. *Pegasus among Flowers*, 1901, National Museum in Poznań; *Pegasus and the Muses*, 1904, Österreichische Galerie, Vienna; *Portrait of Wife in Front of Pegasus*, 1913, MNK).

<sup>130</sup> Lameński 1979, as in footnote 2, p. 106 (Stryjeński's letter of 10 May 1894), cf. above; Sketchbook, as in footnote 12, pp. 48–49.

<sup>131</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [269], cf. above.

bardzo istotnych elementów koncepcji stylistycznej i ikonograficznej. Bez wątplenia w znacznej mierze pod wrażeniem Matejkowskiej polichromii zwrócił się też ku studiom nad ornamentyką średniowieczną [zob. il. 2a, 4c, 4d, 4e]. Koncepcję kolorystyczną projektu dla kościoła Franciszkanów kształtował jednak w opozycji do niej, przeciwstawiając jej intensywnej, żywej tonacji, duże, jasne, jednobarwne płaszczyzny<sup>122</sup>.

Kolejnym źródłem inspiracji stylistycznych dla przebywającego w stolicy Francji artysty były w pracy nad projektem dziewiętnastowieczne polichromie paryskich świątyń. Wydaje się, iż na formę projektu Mehoffera wpłynęła wspomniana już polichromia Sainte-Chapelle, Dubana i Lassusa, przede wszystkim zaś dekoracja kaplic katedry Notre Dame, Eugène'a Viollet-le-Duca i Maurice'a Ouradou (1866–1867). Z pierwszej mógł on zaczerpnąć pomysł zawieszonych tkanin zdobionych stylizowanymi motywami heraldycznymi, mógł jej też w jakiejś mierze zawdzięczać strefową kompozycję swego projektu, zbudowanego z poziomych pasów dekoracji<sup>123</sup>.

Stylizowane motywy zasłon pokrytych ozdobnym wzorem, heraldyczne symbole tworzące ozdobny deseń na płaszczyznach ściennych, podobnie jak imitacje malarskie wątków kamiennych i ceglanych są obecne w polichromii kaplic paryskiej katedry Notre Dame, Viollet-le-Duca i Ouradou<sup>124</sup>. Charakterystyczne są

<sup>122</sup> Ibidem, s. [276], zob. wyżej. Żywa, nasycona gama barwna dekoracji prezbiterium kościoła Mariackiego wpłynęła natomiast znacząco na wyraz kolorystyczny nieco późniejszych monumentalnych projektów i realizacji Mehoffera, przynależnych w pełni do nurtu nowej sztuki XIX/XX wieku. Stała się niemal ich wyróżnikiem.

Pierwszą z nich jest polichromia Skarbcza Katedralnego na Wawelu (1900–1902). „Jaskrawość” jej kolorów skrytykował Karol Lanckoroński, idem, *Nieco o nowych robotach w Katedrze na Wawelu*, Wiedeń 1903, s. 16 (zob. B. Studzińska, *Polichromia skarbcza katedry wawelskiej Józefa Mehoffera, 1900–1902*, „Folia Historica Cracoviensia” 7, 2000, s. 233). Kolorystyka tego rodzaju cechuje też niezrealizowany, inspirowany sztuką ludową projekt Mehoffera polichromii katedry w Płocku, 1901 (akwarela, gwasz, papier; 29,7 x 114 cm w świetle ramy. Sygn. dwukrotnie (?) i błędnie dat. l. d.: „JÓZEF MEHOFFER 1902”, p. d.: „J. MEHOFFER”, Muzeum Mazowieckie w Płocku, nr inw. MMP/S/5261), zob. B. Studzińska-Kubalska, *Józefa Mehoffera projekt polichromii katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku, 1901*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 20, 2016, s. 128–129, 132–133, 135.

<sup>123</sup> Zob. fot. fragmentu dekoracji malarskiej w Sainte-Chapelle z motywem tkaniny: [www.commonswikimedia.org](http://www.commonswikimedia.org), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sainte\\_Chapelle\\_arc\\_int%C3%A9rieur.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sainte_Chapelle_arc_int%C3%A9rieur.jpg) [dostęp 27.04.2022].

<sup>124</sup> Zob. *Peintures murales des chapelles de Notre Dame de Paris, exécutées sur les cartons de E. Viollet-Le-Duc, relevées par Maurice Ouradou, inspecteur des travaux de la cathédrale*, Paris 1870;

zob. np. plansza LVI, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f92.item>;

plansza XXXIV, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f70.item>;

plansza XXVIII, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f64.item>, <https://gallica.bnf.fr> [dostęp do wszystkich stron internetowych wymienionych w przypisie – 27.04.2022].

też dla niej duże, jasne płaszczyzny barwne pokryte jednolitą, bardzo delikatną ornamentyką z drobnych, stylizowanych motywów heraldycznych, roślinnych i geometrycznych<sup>125</sup>. Być może inspiracji tym właśnie kompozycyjnym pomysłem Mehoffer zawdzięcza swą ideę odwołania się do „dużych przestrzeni jasnych lub pokrytych jedną barwą”<sup>126</sup>. W takiej właśnie jasnej, nienasyconej tonacji utrzymana jest w jego szkicowych akwarelowych projektach kolorystyka dużych partii ścian zdobionych motywem kamiennego wątku lub pokrytych jedynie oszczędnym regularnym wzorem [il. 2a, 3b].

W kontekście omawianego tematu na szczególną uwagę zasługuje polichromia kaplicy św. Ludwika, usytuowanej po stronie północnej obejścia chóru paryskiej katedry. Jej najważniejszym wątkiem jest fryz z postaciami kilku świętych z dziejów Francji, wyobrażonych w jednoosobowych kompozycjach na tle malowanych arkadowych wnęk<sup>127</sup>. Malowidła te wydają się jednym ze źródeł kompozycyjnych idei polskiego artysty dotyczącej malowanych „tryforiów”, które miały zostać „zapełnione” postaciami „świętych polskich” i piastowskich książąt<sup>128</sup>, uwidocznionej w zarysie na szkicach w przekroju podłużnym przez wschodnią część kościoła [il. 3a i 3b]<sup>129</sup>.

Czy zatem zależność od stylistyki dekoracji malarzkich drugiej połowy XIX wieku związanych z nurtem historyzmu przesądziła o formie projektu Mehoffera dla franciszkanów i zdeterminowała jego kształt?

Szukając odpowiedzi na to pytanie, należy koniecznie uwzględnić fakt, iż przedstawił on sądowi konkursowemu, ku jego dezaprobowaniu i szczególnie wielkiemu niezadowoleniu Stryeńskiego, tylko zarys swej idei dekoracyjnej. Jak można wnioskować z listu architekta do Mehoffera oraz opisu koncepcji projektu zamieszczonego przez artystę w szkicowniku, jego praca konkursowa miała charakter szkicu uwi-

the second half of the 19<sup>th</sup> century. There are echoes of Romanticism in this work, but at the same time it is undoubtedly an expression of the artist's sensitivity to the new, symbolist ideas of art at the turn of the century.

Particularly important in Mehoffer's descriptions seems to be the sensitivity to the effect of stylistic uniformity of the work, the homogeneity of the whole decoration, inherent in Art Nouveau artists. This manifested itself in his idea of creating “large figurative compositions, whose irregular frames are directly formed by the floral decoration of the walls”<sup>132</sup>, with the intention of combining figural parts with ornamental decoration so that they interrelate<sup>133</sup>. The artist's work in which this idea – the uniformity of interior decoration – found its full, almost perfect expression was the 1901 project for the polychrome of Plock Cathedral<sup>134</sup>, which, as we know, was not realised.

The project that Mehoffer presented to the competition jury was thus in keeping with the conventions of decorative painting in the second half of the 19<sup>th</sup> century, but at the same time – mainly because of the sketchy, very general outline of the figural part – it did not reflect his actual decorative intentions. It was even inadequate for the overall concept he described in his *Notebooks* and in the sketchbook mentioned above. The artist's starting point was to be inspired by the stylistics of polychrome painting associated with the academic historicist movement, from which he adopted the essential compositional features such as flatness, adherence to wall divisions and the zonal character of the ornamentation. However, as we have seen, the polychrome of the Franciscan church in Kraków was intended to go far beyond these formal means.

A detailed analysis of Mehoffer's sketchbook notes from 1893–1894, both written and drawn, reveals how seriously he treated source studies and thus – at the time – how strong was his attachment to the traditional craftsmanship of the history painter, the Matejko craftsmanship. It seems that it was the artist's

<sup>125</sup> Ibidem, zob. np. plansza B, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f36.item>; plansza I, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f37.item>, <https://gallica.bnf.fr> [dostęp 27.04.2022].

<sup>126</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [276], zob. wyżej.

<sup>127</sup> *Peintures murales* 1870, jak przyp. 124, zob. plansza XXXIX, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f75.item>; <https://gallica.bnf.fr>; plansza XL, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105462094/f76.item>, <https://gallica.bnf.fr> [dostęp do stron internetowych wymienionych w przypisie – 20.08.2022].

<sup>128</sup> Zob. szkicownik, jak przyp. 12, s. 48.

<sup>129</sup> W polichromii kaplicy św. Ludwika w paryskiej Notre Dame postacie świętych wyłaniają się z roślinnych, ulistnionych pędów, z którymi są organicznie połączone, zob. *Peintures murales* 1870, jak przyp. 124, plansze XXXIX i XL. Wydaje się, iż ich parafrazą są późniejsze Mehofferowskie kompozycje z muzami, wyrastającymi jakby z kwitnących kłaczy roślin, które oplatają pęciny Pegaza i utrudniają mu galop (zob. m.in. *Pegaz wśród kwiatów*, 1901, MNP; *Pegaz i Muzy*, 1904, Österreichische Galerie, Wiedeń; *Portret żony na tle Pegaza*, 1913, MNK).

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> “The space reserved for the figural composition is closely linked to a purely decorative composition – as triforia [...], in the latter part the space reserved for the composition is again linked to the decoration.”, *Sketchbook*, as in footnote 12, pp. 48–49.

<sup>134</sup> Cf. Studzińska-Kubalska 2016, as in footnote 122, pp. 128–129, 132.

In a letter to Władysław Wankie, the artist wrote about his idea of decorating the church in Plock: “The church I will decorate will be a colourful symphony, covering the whole building, which, in its choice of means, will be adapted to this simple structure, but which will not subordinate the framework to the paintings, for these will not be there in the usual sense of the word....It will be a uniform decoration running along the walls, changing the basic colours according to the parts of the architectural organism it covers, as if these parts were made of natural,

archaeological, overly meticulous approach to factual and iconographic issues that contributed to his failure in the 1894 competition – while devoting himself to a thorough reading of sources, he was probably unable to formally refine the project in less than three months. In the course of his work on it, however, a very distinctive feature of his craftsmanship became apparent – great attention to the substantive underpinning of the work, in keeping with his extensive knowledge of history and art history.

Thorough source research, which was one of the most important characteristics of Matejko's craft, also became a feature of Mehoffer's work – he remained de facto under the influence of the master in this respect throughout his life<sup>135</sup>. The project for the Franciscans of Kraków is the first monumental project in which this characteristic is so strongly expressed.

The artist expressed the main idea of the theme of the Franciscan Church decoration project in the first sentence of the note from his sketchbook of 1893–1894, quoted above: “the decoration of the presbytery – associated with the Piast princes – and the Polish saints of that period – is dedicated to them”<sup>136</sup> [fig 4a]. In his notes in the *Notebooks*, as already mentioned, he revealed his intention to dedicate the decoration of the presbytery. “the spirit of this first epoch of Polish history – chivalrous, growing into civilisation”<sup>137</sup>.

The fact that the presbytery of the church was the original burial place of the Piast princes Salomea and Bolesław the Chaste was therefore of great importance to him<sup>138</sup>. In fact, he intended to dedicate a separate composition in his decoration to the death of the prince – “a painting depicting St Cunegunda by the corpse of Bolesław”<sup>139</sup>. The funeral of the last

coloured material....Finally, it will turn into figural decoration in places, but without losing the connection. I have accentuated this even more strongly in the presbytery, which is a great composition without frames, in which the figural and the purely ornamental elements freely combine”. Letter from December 1901; quoted after: J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera [The Development of Józef Mehoffer's Creative Mind]*, MS 14039/II Zakład Narodowy im. Ossolińskich in Wrocław, p. 248 (ibidem, p. 132).

<sup>135</sup> One example is his study of sources during his work on the project for the painting decoration of St Joseph's Church on Kahlenberg, 1909–1913; cf. B. Studzińska-Kubalska, *The Dialogue with Literary and Pictorial Tradition. The Projects of Painted Decorations of the John III Sobieski Chapel in St Joseph's Church on Kahlenberg, 1911–1914*, “Sacrum et Decorum” 12, 2019, pp. 17–18, 20–22.

<sup>136</sup> Sketchbook, as in footnote 12, p. 48.

<sup>137</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [269].

<sup>138</sup> In 1630, Salomea's remains were moved from the crypt under the floor in the centre of the church to the chapel in the northern transept, known as Salomea's Chapel. This is also where the small coffin with the bones of Bolesław the Chaste is kept, cf. above.

<sup>139</sup> Sketchbook, as in footnote 12, p. 49. Let us note that in 1893 Mehoffer attempted to paint a picture of St Kinga for the chapel dedicated to the saint in the Basilica of St Nicholas in Bochnia., cf. above.

dzającego zamysł kompozycyjny całości – układ i kolorystykę poszczególnych stref dekoracji. Była ponadto opatrzona objaśnieniami, zapewne odnoszącymi się również do przedstawień figuralnych zaplanowanych do wykonania w przyszłości<sup>130</sup>. Jak się wydaje, w projekcie konkursowym Mehoffer zdołał je co najwyżej ogólnie naszkicować, a to właśnie przecież one, jak wynika z jego opisów, miały być *meritum* koncepcji dekoracyjnej, wpływać znacząco na jej stylistyczny wyraz.

Opisana przez niego w *Notatnikach* wizja, w której „spoza kwiatów ołtarza i światec przegładają ponure, prawie suche, postacie świętych polskich – Św. Jadwigi, Salomei, Bronisławy”<sup>131</sup>, świadczy o zamiśle stworzenia dzieła o specyficznym, nastrojowym klimacie i dużym ładunku ekspresji oraz intencji zerwania z konwencjonalną stylistyką przedstawień figuralnych pojawiających się w dekoracjach malarskich drugiej połowy XIX wieku. Pobrzmiwiają w niej echa romantyzmu, zarazem jednak jest ona, bez wątpienia, wyrazem wrażliwości artysty na nowe, symbolistyczne idee sztuki przełomu wieków.

Szczególnie istotne wydaje się zauważalne w opisach Mehoffera wyczulenie na efekt jednolitości stylistycznej dzieła, jednorodności całej dekoracji, właściwe twórcom *Art Nouveau*. Przejawiło się to w jego idei stworzenia „dużych kompozycji figuralnych ujętych w ramy nierówne, utworzone wprost przez ornamentację kwiecistą ścian”<sup>132</sup>, w zamiarze łączenia partii figuralnych z dekoracją ornamentalną, tak by się wzajemnie przenikały<sup>133</sup>. Dziełem artysty, w którym idea jednolitości dekoracji malarskiej wnętrza zyskała swój pełny, niemal doskonały wyraz, był projekt polichromii katedry płockiej z 1901 roku<sup>134</sup>, który, jak wiadomo, nie został zrealizowany.

<sup>130</sup> Lameński 1979, jak przyp. 2, s. 106 (list Stryjeńskiego z 10 maja 1894), zob. wyżej; Szkicownik, jak przyp. 12, s. 48–49.

<sup>131</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [269], zob. wyżej.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> „Miejsce przeznaczone na kompozycję figuralną połączone jest ściśle z kompozycją czysto dekoracyjną – jako triforya [...]. W tej ostatniej części znowu pole przeznaczone na kompozycję połączone z dekoracją”, Szkicownik, jak przyp. 12, s. 48–49.

<sup>134</sup> Zob. Studzińska-Kubalska 2016, jak przyp. 122, s. 128–129, 132. O swej idei dekoracji płockiej świątyni artysta pisał w liście do Władysława Wankiego: „kościół dekorowany przeze mnie będzie symfonią kolorową, obejmującą gmach cały, stosującą się w wyborze środków do tej prostej budowy, ale nie podporządkowującą obramienia pod obrazy, bo tych nie będzie w zwykłym znaczeniu tego słowa. [...] To jedna dekoracja jednolita, która biegnie ścianami, zmienia kolory zasadnicze stosownie do części organizmu architektonicznego, który pokrywa, tak jakby te części z naturalnego, kolorowego materiału były wykonane [...], miejscami wreszcie zmienia się na dekorację figuralną, ale łączności nie traci. Jeszcze dobitniej zaakcentowałem to w prezbiterium, które jest jedną wielką kompozycją bez ram, gdzie elementy figuralne i czysto ornamentacyjne łączą się ze sobą swobodnie.” List z grudnia 1901; cyt. wg: J. Mehofferowa, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, rkps 14039/II Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, s. 248 (ibidem, s. 132).

Projekt, który Mehoffer zaprezentował jury konkursowemu, mieścił się więc w konwencjach malarstwa dekoracyjnego drugiej połowy XIX wieku, zarazem jednak nie oddawał – głównie ze względu na co najwyżej szkicowy, bardzo ogólny zarys partii figuralnej – jego rzeczywistych intencji dekoracyjnych. Był wręcz nieadekwatny do całości koncepcji opisywanej przez niego w *Notatnikach* i wzmiankowanym szkicowniku. W pracy nad nim punktem wyjścia była dla artysty inspiracja stylistyką polichromii związanych z nurtem naukowego historyzmu, z których przejął zasadnicze cechy kompozycyjne, jak płaskość, zgodność z podziałami ścian, strefowy charakter ornamentyki. Polichromia kościoła franciszkańskiego w Krakowie miała jednak w jego zamyśle poza te środki formalne zdecydowanie wykraczać.

Szczegółowa analiza notatek Mehoffera ze szkicownika z lat 1893–1894, zarówno pisemnych, jak i rysunkowych, uwidacznia, z jak wielką powagą traktował on studia źródłowe i tym samym – jak silne w tym czasie było jego przywiązanie do tradycyjnego warsztatu malarza historycznego, warsztatu Matejkowskiego. Wydaje się, że to właśnie archeologiczne, nadmiernie skrupulatne podejście artysty do kwestii faktograficznych i ikonograficznych przyczyniło się do jego porażki w konkursie z 1894 roku – oddając się wnikliwej lekturze źródeł, nie był zapewne w stanie w ciągu niespełna trzech miesięcy dopracować projektu formalnie. W trakcie pracy nad nim ujawniła się jednak bardzo charakterystyczna cecha jego warsztatu – ogromna dbałość o merytoryczną podbudowę dzieła, współgrająca z jego rozległą wiedzą z zakresu historii i historii sztuki.

Pogłębione badania źródłowe, będące jednym z najistotniejszych wyróżników warsztatu Matejki, stały się również cechą twórczości Mehoffera – pod wpływem mistrza pozostawał on w tym zakresie *de facto* przez całe życie<sup>135</sup>. Projekt dla krakowskich franciszkanów jest jego pierwszym przedsięwzięciem monumentalnym, w którym rys ten ujawnia się tak silnie.

Główną ideę tematu projektu dekoracji kościoła Franciszkanów artysta wyraził w pierwszej frazie cytowanej wyżej notatki w szkicowniku z lat 1893–1894: „dekoracja presbyterium – związanego wspomnieniami z książętami piastowskimi – i świętymi polskimi tej epoki – jest Im poświęcona”<sup>136</sup> [il. 4a]. W zapiskach w *Notatnikach* ujawnił z kolei, jak już wspo-

<sup>135</sup> By wspomnieć, jako przykład, jego studia źródłowe w trakcie pracy nad projektem dekoracji malarskiej kościoła św. Józefa na Kahlenbergu, 1909–1913; zob. B. Studzińska-Kubalska, *W dialogu z literacką i malarską tradycją. Józefa Mehoffera projekty dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele św. Józefa na Kahlenbergu, 1911–1914*, „Sacrum et Decorum” 12, 2019, s. 17–18, 20–22.

<sup>136</sup> Szkicownik, jak przyp. 12, s. 48.

of the Małopolska Piast line in the Franciscan church is described by Długosz in his *History of Poland*<sup>140</sup> – Mehoffer must therefore have taken this fundamental source as a starting point for his project. It is also worth noting that Józef Ignacy Kraszewski’s novel *Syn Jazdona* [*Jazdon’s Son*], which the artist undoubtedly knew from his early youth, contains an interesting and vivid description of the scene of the vigil over the prince’s corpse<sup>141</sup>.

In the iconographic conception of the design for the decoration of the Franciscan Church, Mehoffer referred to the essential meaning of this historical building, so closely associated with the beginnings of Polish statehood, a burial temple of its medieval co-founders. He was probably aware that the key point of the church’s history was its becoming a family mausoleum – although Łuszczkiewicz did not mention it explicitly in the article with which he was familiar, it follows from the author’s statement about the original central plan of the building<sup>142</sup>. The artist was convinced of the extraordinary importance of the Franciscan church, which in his eyes was, in a way, a symbol of the Piast Poland of the 13<sup>th</sup> century – he called this epoch “the first”, emphasising its great significance for the formation of Polish culture and customs or, to quote him, “civilisation”<sup>143</sup>.

The above word proves to be a key word when considering the iconographic sources of the artist’s project – it obviously refers to Matejko and his cycle of twelve oil sketches from 1888–1889, *History of Civilisation in Poland*. According to Marian Gorzkowski, the composition *The Defeat of Legnica*

<sup>140</sup> “After the death of Bolesław the Pious, Duke of Kalisz, Bolesław the Chaste, Duke of Kraków and Sandomierz, soon departed from this world [...], he died piously in Kraków on Sunday 7 December and was buried in the Church of St Francis of the Friars Minor, which he had founded, in the northern choir of the church. The solemn funeral was attended by Leszek the Black, Duke of Sieradz, whom he had adopted as his son and successor, Paweł, Bishop of Kraków, Kinga, wife of the deceased, Helena, widow of Bolesław the Pious, Duke of Kalisz, Gryfina, wife of Leszek the Black, noblemen and lords, the clergy and a large crowd of people”. *Dzieje Polski*, as in footnote 13, p. 437.

<sup>141</sup> “The body of Prince Bolesław rested in the large, low chamber below on a splendid, scarlet-covered bier [...]. At the foot of the catafalque three women in black mourning dresses and white veils were kneeling. In front was Duchess Kinga [...], kneeling beside her was her sister Yolanda, widow of Bolesław of Kalisz [...]. A stern countenance with a wrinkled face [...]. Next to them, Gryfina, Leszek’s wife, was kneeling [...]. The murmur of silent prayers, interrupted by the singing of the priests, filled the room, together with the smell of church incense... From the open windows the wind blew the flames of the church candles, thick as torches, which burned, smoked and flickered in the room with a trembling light”, J.I. Kraszewski, *Syn Jazdona. Powieść historyczna z czasów Bolesława Wstydliwego i Leszka Czarnego* [*Jazdon’s Son. A Historical Novel from the Times of Bolesław the Chaste and Leszek the Black*], vol. 3, Kraków 1880 (1<sup>st</sup> edition), pp. 94–95, 98.

<sup>142</sup> Łuszczkiewicz 1891, as in footnote 14, p. 155. Cf. above.

<sup>143</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [269], cf. above.

– *The Rebirth of Poland 1241*, 1888 [fig. 5]<sup>144</sup>, was completed as the sixth work in the series and was originally titled *After the Battle of Legnica*<sup>145</sup>. Like the other sketches, it was accompanied by Matejko's verbal commentary – a collection of all his texts with explanatory notes was published in 1889<sup>146</sup>. The author's commentary on *The Defeat of Legnica* makes this highly pictorial composition clearer and enables us to analyse its content. At the same time, its vividness contributes to the special atmosphere of the work.

Mehoffer mentions the idea of depicting the Battle of Legnica in the first of his notes on the decoration of the Franciscan church, probably impressed by his master's painting<sup>147</sup>. However, his inspiration with Matejko's work was much broader and was not limited only to the choice of the subject of one of the historical scenes to be painted in the church's presbytery. Mehoffer's conception of the decoration of the Franciscan church, as well as his earlier design of the paintings in St Mary's triforia, borrowed many elements from *The Defeat of Legnica* and was undoubtedly inspired by its moody, romantic aura.

According to Matejko, the central element of the composition, in his words from the *Explanation*, is "the triple bier carried into the Wrocław Cathedral with the bodies of Henry the Pious, Boleslaus, son of the Moravian Margrave Děpolt, and Poppo, Grand Master of the Teutonic Order, surrounded by the insignia of medieval knights."<sup>148</sup>, which were placed "in the middle of the nave, shrouded with tapestry and window curtains"<sup>149</sup>, "amidst the gloaming of wax candles burning"<sup>150</sup>. A prominent role in the *Defeat of Legnica* is played by prominent Polish medieval female rulers associated with the Piast dynasty and nuns, later referred to by Mehoffer as "medieval Polish women saints", as well as "Piast princes", whose names he mentions in a note in his sketchbook of 1893–1894<sup>151</sup> and in the pencil sketch [fig. 3a]. In his painting, Matejko therefore particularly emphasised the figure of St Hedwig of Silesia, who "prostrated herself on the floor"<sup>152</sup>, in front of the altar. To the right of her, he

minano, swą intencję poświęcenia dekoracji prezbiterium „duchom pierwszej [...] epoki dziejów Polski – rycerskiej, rosnącej w cywilizację”<sup>137</sup>.

Kluczowe znaczenie miał więc w jego odczuciu fakt, iż prezbiterium świątyni było miejscem pierwotnego pochówku piastowskich książąt, Salomei i Bolesława Wstydliego<sup>138</sup>. Śmierci księcia zamierzał zresztą poświęcić w swej dekoracji odrębną kompozycję – „obraz przedstawiający Św. Kunegundę przy zwłokach Bolesława”<sup>139</sup>. Pogrzeb ostatniego z linii małopolskich Piastów w kościele Franciszkanów opisuje Długosz w *Dziejach Polski*<sup>140</sup> – pracując zatem nad swym projektem, Mehoffer bez wątpienia do tej podstawowej pozycji bibliograficznej musiał sięgać. Warto też zauważyć, że interesujące, „plastyczne” wyobrażenie sceny czuwania przy zwłokach księcia stworzył Józef Ignacy Kraszewski w powieści *Syn Jazdona*<sup>141</sup>, znanej bez wątpienia artyście od wczesnej młodości.

W koncepcji ikonograficznej projektu dekoracji kościoła franciszkańskiego Mehoffer odwołał się więc do ważnego znaczenia tej historycznej budowli, tak silnie związanej z początkami polskiej państwowości – świątyni grobowej jej średniowiecznych współtwórców. Miał zapewne świadomość, iż główny wątek dziejów kościoła związany jest z ideą nadania mu funkcji rodowego mauzoleum – choć w znanym mu artykule Łuszczkiewicz nie wspomniał o tym wprost, to przecież wynika to z twierdzenia autora o pierwotnie

<sup>137</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [269].

<sup>138</sup> Szczątki Salomei przeniesiono z krypty znajdującej się pod posadzką pośrodku kościoła do kaplicy w północnym ramieniu transeptu kościoła, zwanej odtąd kaplicą Salomei, w roku 1630. Tu też znajduje się trumienka z kośćmi Bolesława Wstydliego, zob. wyżej.

<sup>139</sup> Szkiełownik, jak przyp. 12, s. 49. Przypomnijmy, że w 1893 roku Mehoffer podjął próbę namalowania obrazu *Św. Kinga* do kaplicy poświęconej tej świętej w bazylice św. Mikołaja w Bochni, zob. wyżej.

<sup>140</sup> „Po zmarłym Bolesławie Pobożnym książęciu Kaliskim wkrótce pozostał się ze światem Bolesław Wstydlivy, książę Krakowski i Sandomierski [...], w Krakowie dnia siódmego Grudnia w Niedzielę pobożnie zmarł, i w kościele Św. Franciszka braci mniejszych, który sam był założył, w chórze kościelnym od strony północnej pochowany został. Uczcili go uroczystym pogrzebem Leszek Czarny książę Sieradzki, od niego za syna i następcę przybrany, Paweł biskup Krakowski, Kinga żona zmarłego, Helena wdowa po Bolesławie Pobożnym książęciu Kaliskim, Gryfina małżonka Leszka Czarnego, panowie przedniejsi i szlachta, duchowieństwo i lud tłumnie zebrały”. *Dzieje Polski*, jak przyp. 13, s. 437.

<sup>141</sup> „Zwłoki księcia Bolesława, w wielkiej izbie nizkiej na dole spoczywały na uczciwie przygotowanych wspianych marach szkarlatem okrytych [...]. Tuż u stóp katafalku klęczały trzy niewiasty w czarnych sukniach żałobnych i białych zasłonach. Na przedzie księżna Kinga [...], klęcząca obok niej, siostra, wdowa po Bolesławie kaliskim Jolanta [...]. Surowego oblicza z twarzą pooraną zmarszczkami [...]. Obok ich dwu klęcząca żona Leszka Gryfina [...]. Szmer modlitw cichych, przerywany śpiewem księży, napełniał izbę razem z wonią kościelnych kadzideł... Z otwartych okien wiatr zawiewał na płomienie grubych jak pochodnie zwijanych świec kościelnych, które płonęły, dymiąc i światłem drżącym migotały po izbie”, J.I. Kraszewski, *Syn Jazdona. Powieść historyczna z czasów Bolesława Wstydliego i Leszka Czarnego*, t. 3, Kraków 1880 (wyd. I), s. 94–95, 98.

<sup>144</sup> J. Matejko, *The Defeat of Legnica – The Rebirth of Poland 1241*, 1888, oil, mahogany panel, 74.5x109.5, signed and dated bottom right.: „JM/r.p./1888”, National Museum in Warsaw, MP 437 MNW.

<sup>145</sup> M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu [Jan Matejko. The Following Years until the End of the Artist's Life, from a Diary Kept for Seventeen Years]*, Kraków 1898, p. 446.

<sup>146</sup> J. Matejko, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających dzieje cywilizacji w Polsce [Explanation of the Twelve Sketches Depicting the History of Civilisation in Poland]*, Kraków 1889, pp. 15–17.

<sup>147</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [269], cf. above.

<sup>148</sup> Matejko 1889, as in footnote 146, p. 16.

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> Sketchbook, as in footnote 12, p. 48.

<sup>152</sup> Cf. Matejko 1889, as in footnote 146, p. 16.



5. J. Matejko, *Kłeska legnicka – Odrodzenie R.P. 1241*, 1888, olej, deska mahoniowa, wł. MNW, fot. P. Ligier, ©Piotr Ligier/Muzeum Narodowe w Warszawie

5. J. Matejko, *The Defeat of Legnica – The Rebirth of Poland 1241*, 1888, oil, mahogany panel, owned by National Museum in Warsaw (MNW), phot. P. Ligier, ©Piotr Ligier/Muzeum Narodowe w Warszawie

centralnym planie budowli<sup>142</sup>. Artysta był przekonany o nadzwyczajnej randze świątyni franciszkańskiej, która w jego oczach była niejako symbolem Polski piastowskiej XIII wieku – tę epokę nazwał „pierwszą”, akcentując jej wielkie znaczenie dla kształtowania się polskiej kultury i obyczajowości czy też, cytując go – „cywilizacji”<sup>143</sup>.

Powyższe słowo w rozważaniach nad źródłami ikonograficznymi projektu Mehoffera okazuje się kluczem – w oczywisty sposób kieruje uwagę ku Matejce i jego cyklowi dwunastu szkiców olejnych z lat 1888–1889 *Dzieje cywilizacji w Polsce*. Według informacji podanej przez Mariana Gorzkowskiego, kompozycja *Kłeska legnicka – Odrodzenie R.P. 1241*, 1888 [il. 5]<sup>144</sup> została ukończona jako szósta z prac tego cyklu i pierwotnie nosiła tytuł *Po bitwie pod Legnicą*<sup>145</sup>. Tak jak pozostałe szkice została opatrzona słownym komentarzem

depicted the “sorrowful” St Kinga and Grzymisława, as well as Bolesław the Chaste<sup>153</sup>. In a stall to the left of the altar, Blessed Salomea, Bronisława and Gertrude are seated, veiled in black<sup>154</sup>. In addition to Bolesław the Chaste and Henry the Pious lying on the bier, Matejko’s painting also depicts “Bolesław of Kalisz”, i.e. Bolesław the Pious<sup>155</sup>. The Eucharist is celebrated in front of the altar by St. Hyacinth Odrowąż<sup>156</sup>.

Matejko’s iconography, which so strongly dominated Mehoffer’s imagination when he created his competition design for the decoration of the Franciscan Church, also reappears in his mature work, including works in the *Art Nouveau* style<sup>157</sup>.

The content of Mehoffer’s project for the Franciscans was therefore entirely dependent on Matejko.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>154</sup> Ibidem. Matejko painted here the rarely depicted Blessed Gertrude, daughter of St Hedwig of Silesia, sister of Henry II the Pious, abbess of the Cistercian convent in Trzebnica founded by her mother; Mehoffer did not mention her in his notes.

<sup>155</sup> Ibidem.

<sup>156</sup> Ibidem, p. 16; as noted above, his name also appears alongside those of the Piast princes on a pencil sketch. [fig. 3a), cf. above.

<sup>157</sup> The subject of these relationships has its own extensive bibliography, so I will limit myself to citing selected examples. It is dealt

<sup>142</sup> Łuszczkiewicz 1891, jak przyp. 14, s. 155. Zob. wyżej.

<sup>143</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [269], zob. wyżej.

<sup>144</sup> J. Matejko, *Kłeska legnicka – Odrodzenie R. P. 1241*, 1888, olej, deska mahoniowa, 74,5×109, 5, sygn. i dat. p. d.: „JM/r.p./1888”, MNW, MP 437 MNW.

<sup>145</sup> M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1898, s. 446.

Mehoffer's formal concept, on the other hand, was the result of the influence of the dominant style of sacred monumental painting in the second half of the 19<sup>th</sup> century and the search for his own, original means of expression.

The artist's attempts to find individual stylistic solutions are documented in his notes, in which he recorded his overall vision of decoration. We can see in them elements of a new view of the decorative functions of monumental painting, a new understanding of painterly form.

So what might Mehoffer's decoration of the Franciscan Church in Kraków have been like? What would its stylistic form have been?

The answer to this question remains in the realm of hypothesis. It is, however, intriguing to note that just over a year after the rejection of Mehoffer's design for the Franciscans, the ground-breaking design for his stained-glass *Apostles* in Fribourg was approved [fig. 6a, 6b]<sup>158</sup> – in July 1895, the jury of a competition for stained glass windows for the Collegiate Church of St Nicholas in Fribourg awarded the artist first prize for this work, considering it to be a work of genius<sup>159</sup>. The stained glass window, completed in 1896, was considered modern by Ferdinand Hödler<sup>160</sup>.

Mehoffer, for his part, commented on the success in Fribourg with a cursory remark in his notes<sup>161</sup>, and he described the *Apostles'* project itself as "carried out with routine by virtue of acquired practice – and a predetermined way of using studies from nature"<sup>162</sup>.

---

with in more detail by Władysław Kozicki, idem, *Józef Mehoffer*, "Sztuki Piękne" 3, 1926–1927, pp. 365–410, passim. Adamowicz points out that Mehoffer's turn to *Matejko* came early in his career, while working on the stained glass window of *Casimir the Great*, 1893, for the Lviv Cathedral. He also draws attention to the *Matejko* inspiration in some of the stained glass in Fribourg, cf. idem 1982, as in footnote 3, pp. 25, 32, 63. The inspiration of *Matejko's* iconography can also be seen in the polychrome paintings in the treasury of the Wawel Cathedral, cf. Studzińska 2000, as in footnote 122, pp. 244–245.

<sup>158</sup> Under the date of 13 June, Mehoffer noted in his *Notebooks* that he had sent a "competition to Fribourg" the day before, cf. *Dziennik*, as in footnote 1, p. [331]; J. Mehoffer, cardboard for the stained glass *The Apostles*, 1896, watercolour, gouache, paper pasted on canvas, privately owned, deposits in MNK: *St Peter and St John*, cardboard for the left window, 683 x 158., MNK ND 7366; *St James the Great and St Andrew*, cardboard for the right window, 678 x 157.5, signed and dated bottom left "JÓZEF MEHOFFER 1896", MNK ND7367.

<sup>159</sup> Adamowicz 1982, as in footnote 3, pp. 16–17.

<sup>160</sup> "Ce sont les premiers vitraux modernes me plaisants" – these were the words of the Swiss artist commenting on Mehoffer's stained glass *The Apostles*, cf. *ibidem*, p. 28.

<sup>161</sup> Cf. *Dziennik*, as in footnote 1, p. [333] (entry of 12.08.1895). The laconic nature of Mehoffer's statement about the Fribourg competition was pointed out by Puciata-Pawłowska, cf. *ibidem*, p. [22], as well as Adamowicz: *the Fribourg competition, the result of which was so decisive in establishing Jozef Mehoffer's position, occupies a marginal place in the highly personal and extremely detailed notebooks of the 25-year-old artist*, idem 1982, as in footnote 3, p. 7.

<sup>162</sup> *Dziennik*, as in footnote 1, p. [333].

*Matejki* – zbiór wszystkich jego tekstów z objaśnieniami został opublikowany w 1889 roku<sup>146</sup>. Autorski komentarz do *Klęski Legnickiej* uczynił tę bardzo malarską kompozycję, umożliwiając analizę jej treści. Przez swą plastyczność współtworzy równocześnie szczególny klimat dzieła.

O idei wyobrażenia bitwy legnickiej Mehoffer wspomina już w pierwszej ze swych notatek dotyczących dekoracji kościoła Franciszkanów, pozostając zapewne pod wrażeniem obrazu swego mistrza<sup>147</sup>. Jego inspiracja dziełem *Matejki* miała jednak znacznie szerszy wymiar, przejawiała się nie tylko w wyborze tematu jednej ze scen historycznych przewidzianych do realizacji w prezbiterium świątyni. Do koncepcji dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów, podobnie jak wcześniej do projektu malowideł w triforiach mariackich, Mehoffer przeniósł bowiem z *Klęski Legnickiej* wiele treściowych elementów, niewątpliwie też zainspirowała go jej nastrojowa, romantyczna aura.

Centralnym elementem kompozycji *Matejko* uczynił, wedle jego słów z *Wyjaśnienia*, wniesione do wrocławskiego tumu „potrójne mary ze zwłokami Henryka Pobożnego, Bolesława, syna morawskiego margrabiego Dypolda oraz Poppona W. Mistrza krzyżackiego, okolone insygniami rycerskiego średniowiecza”<sup>148</sup>, które ustawiono „w pośrodku nawy głównej, omroczonej oponami i zasłonami okiennymi”<sup>149</sup>, „wśród zaduchem ocmionych woskowych świec płonących”<sup>150</sup>. Ważną rolę w *Klęsce Legnickiej* odgrywają wybitne polskie średniowieczne władczynie związane z dynastią Piastów i mniszki, nazwane później przez Mehoffera „średniowiecznymi polskimi świętymi”, a także „księżęta piastowscy”, których imiona wymienił on w notatce w szkicowniku 1893–1894<sup>151</sup> i na szkicu ołówkowym [il. 3a]. *Matejko* w swym obrazie szczególnie więc wyeksponował postać św. Jadwigi Śląskiej, która „krzyżem na posadzce legła”<sup>152</sup> przed ołtarzem. Na prawo od niej wyobraził „zbołąte” św. Kingę i Grzymisławę, a także Bolesława Wstydliwego<sup>153</sup>. W stalli na lewo od ołtarza zasiadają, spowite w czerni, błogosławione Salomea, Bronisława i Gertruda<sup>154</sup>. Oprócz Bolesława Wstydliwego i leżącego na marach Henryka Pobożnego na obrazie *Matejki* pojawia się też „Bolesław Kaliski”,

---

<sup>146</sup> J. *Matejko*, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających dzieje cywilizacji w Polsce*, Kraków 1889, s. 15–17.

<sup>147</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [269], zob. wyżej.

<sup>148</sup> *Matejko* 1889, jak przyp. 146, s. 16.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Szkicownik*, jak przyp. 12, s. 48.

<sup>152</sup> *Zob. Matejko* 1889, jak przyp. 146, s. 16.

<sup>153</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>154</sup> *Ibidem*. *Matejko* wyobraził tu rzadko przedstawianą bł. Gertrudę, córkę św. Jadwigi Śląskiej, siostrę Henryka II Pobożnego, księżnię ufundowaną przez jej matkę klasztoru cysterek w Trzebnicy; Mehoffer nie wymienił jej w swych zapiskach.

czyli Bolesław Pobożny<sup>155</sup>. Eucharystię przed ołtarzem sprawuje św. Jacek Odrowąż<sup>156</sup>.

Matejkowska ikonografia, która tak silnie dominowała nad wyobraźnią Mehoffera, gdy tworzył swój konkursowy projekt dekoracji świątyni franciszkańskiej, powraca też w jego dojrzałej twórczości, również w dziełach sytuujących się w nurcie *Art Nouveau*<sup>157</sup>.

Warstwa treściowa projektu Mehoffera dla franciszkanów kształtowała się zatem w pełnej zależności od Matejki. Jego koncepcja formalna była natomiast wypadkową wpływu stylistyki dominującej w sakralnym malarstwie monumentalnym drugiej połowy XIX wieku i poszukiwań własnych, oryginalnych środków wyrazu.

Próby znalezienia indywidualnych rozwiązań stylistycznych dokumentują notatki artysty, w których utrwalił on całościową wizję dekoracji. Dostrzegamy w niej elementy nowego spojrzenia na dekoracyjne funkcje malarstwa monumentalnego, nowego rozumienia malarskiej formy.

Jaka zatem mogłaby być zrealizowana Mehofferska dekoracja kościoła Franciszkanów w Krakowie? Jaki byłby jej stylistyczny kształt?

Odpowiedź na to pytanie mieści się jedynie w sferze hipotez. Jest ono jednak nadzwyczaj intrygujące, zważywszy, że tylko nieco ponad rok po odrzuceniu projektu Mehoffera dla franciszkanów powstał przełomowy dla jego twórczości projekt fryburskiego witraża *Apostołowie* [il. 6a, 6b]<sup>158</sup> – w lipcu 1895 roku jury konkursu na witraże do kolegiaty św. Mikołaja we Fryburgu przyznało artyście za niego pierwsze miejsce, dostrzegając w nim dzieło genialne<sup>159</sup>. Zrealizowany w 1896 roku witraż Ferdinand Hodler uznał za nowoczesny<sup>160</sup>.

<sup>155</sup> Ibidem.

<sup>156</sup> Ibidem, s. 16; jak już zauważono, jego imię pojawia się również, obok imion książąt piastowskich, na szkicowym projekcie ołówkowym (il. 3a), zob. wyżej.

<sup>157</sup> Problematyka tych zależności ma swą obszerną bibliografię, ograniczę się zatem do przywołania wybranych przykładów. Podejmuje ją w szerszym zakresie Władysław Kozicki, idem, *Józef Mehoffer*, „Sztuki Piękne” 3, 1926–1927, s. 365–410, passim. Adamowicz wskazuje, iż zwrot Mehoffera ku Matejce dokonał się już we wczesnym okresie twórczości, w czasie pracy nad witrażem *Kazimierz Wielki*, 1893, dla katedry lwowskiej. Zwraca on również uwagę na Matejkowskie inspiracje w niektórych witrażach fryburskich, zob. idem 1982, jak przyp. 3, s. 25, 32, 63. Inspiracje Matejkowską ikonografią są też wyraźnie zauważalne w polichromii Skarbcza Katedralnego na Wawelu, zob. Studzińska 2000, jak przyp. 122, s. 244–245.

<sup>158</sup> Pod datą 13 czerwca Mehoffer zapisał w *Notatnikach*, że poprzedniego dnia wysłał „konkurs do Fryburga”. zob. *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [331]; J. Mehoffer, kartony do witraża *Apostołowie*, 1896, akwarela, gwasz, papier naklejony na płótno, wł. pryw., depozyty w MNK: *Św. Piotr i św. Jan*, karton do lewego okna, 683×158,2, MNK ND 7366; *Św. Jakub Starszy i św. Andrzej*, karton do prawego okna, 678×157,5, sygn. i dat. l. d.: „JÓZEF MEHOFFER 1896”, MNK ND7367.

<sup>159</sup> Adamowicz 1982, jak przyp. 3, s. 16–17.

<sup>160</sup> „Ce sont les premiers vitraux modernes me plaisants” – takimi słowami artysta szwajcarski skomentował kompozycję witrażową *Apostołowie* Mehoffera, zob. ibidem, s. 28.

The idea of decorating the Franciscan Church in Kraków was far more important to him at the time – he wrote about it in his *Notebooks* in emotional language, devoting so much space to it. And it was in its realisation that he wanted to put all his creative potential.

## Abstract

Józef Mehoffer's competition design for the painting decoration of the Franciscan Church in Kraków in 1894 has not yet been found. This article is an attempt to reconstruct the artist's decorative concept on the basis of the surviving sketches for the project, as well as notes drawn and written in a sketchbook from 1893–1894.

The artist, who was in Paris in February 1894, heard about the competition from Tadeusz Stryjeński. The project he sent to the jury in May 1894 did not meet the formal requirements; it was too sketch-like and unpolished and was not accepted.

Mehoffer began work on it with detailed studies of sources and iconography, documented by his drawings and notes in his sketchbook. These bear witness to his technical dependence on Jan Matejko and the painters of the historicist school. The artist's meticulous approach in this respect was perhaps one of the reasons why the project was not completed within the three-month deadline set by the jury.

A stylistic analysis of Mehoffer's sketches for the decoration of the Franciscan Church leads to the conclusion that they were created under the influence of Matejko's polychrome decoration of the presbytery of St Mary's Church in Kraków, as well as other sacral decoration of the second half of the 19<sup>th</sup> century, associated with the current of academic historicism – an important model for the Polish artist was undoubtedly the polychrome decoration of the chapels of Notre Dame Cathedral in Paris – by Eugène Viollet-le-Duc and Maurice Ouradou.

Mehoffer owed much of his inspiration for the iconography of his design, in which the dominant motifs were depictions of 13<sup>th</sup>-century Polish saints, nuns, female rulers and Piast princes, to Matejko's work, *The Defeat of Legnica – The Rebirth of Poland. 1241*, 1888.

The overall vision for the decoration of the Franciscan Church, which he did not include in the competition design but described in his notes, went beyond historicism. It demonstrates the artist's sensitivity to the new trends in art at the turn of the 20<sup>th</sup> century, and the fact that he was already aware of the profound changes taking place in the style of monumental painting and in the perception of its function.





6a. J. Mehoffer, *Św. Piotr i św. Jan*, karton do lewego okna witraża *Apostołowie*, 1896, akwarela, gwasz, papier naklejony na płótno; wł. pryw., depozyt w MNK, fot. M. Żak, Pracownia Fotograficzna MNK

6a. J. Mehoffer, *St Peter and St John*, cardboard for the left stained-glass window *The Apostles*, 1896, watercolour, gouache, paper pasted on canvas, privately owned, deposits in MNK, phot. M. Żak, the Photographic Studio of the MNK



6b. J. Mehoffer, *Św. Jakub Starszy i św. Andrzej*, karton do prawego okna witraża *Apostołowie*, 1896, akwarela, gwasz, papier naklejony na płótno; wł. pryw., depozyt w MNK, fot. M. Żak, Pracownia Fotograficzna MNK

6b. J. Mehoffer, *St James the Greater and St Andrew*, cardboard for the right stained-glass window *The Apostles*, 1896, watercolour, gouache, paper pasted on canvas, privately owned, deposits in MNK, phot. M. Żak, the Photographic Studio of the MNK

Mehoffer jednak sukces fryburski opatrzył w swoich zapiskach zdawkowym wręcz komentarzem<sup>161</sup>, sam zaś projekt *Apostołowie* określił jako „zrobiony z rutyną na mocy uzyskanej wprawy – i z góry oznaczonego sposobu skorzystania ze studiów z natury”<sup>162</sup>.

Idea dekoracji krakowskiego kościoła Franciszkanów była dla niego wówczas nieporównanie ważniejsza – pisał o niej w *Notatnikach* językiem pełnym emocji, poświęcając jej tak wiele miejsca. I to w jej realizację pragnął zaangażować cały swój twórczy potencjał.

## Streszczenie

Konkursowy projekt Józefa Mehoffera dekoracji malarskiej krakowskiego kościoła Franciszkanów z 1894 roku nie został dotychczas odnaleziony. Niniejszy artykuł jest próbą odtworzenia koncepcji dekoracyjnej artysty w oparciu o zachowane szkice do projektu, a także notatki rysunkowe i pisane w szkicowniku z lat 1893–1894.

Informację o ogłoszeniu konkursu w lutym 1894 roku przebywający w Paryżu artysta otrzymał od Tadeusza Stryjeńskiego. Projekt, który przesłał jury w maju 1894 roku, nie spełniał formalnych wymogów konkursowych, był niedopracowany, nazbyt szkicowy, nie został więc zaakceptowany.

Pracę nad nim Mehoffer rozpoczął od dogłębnych studiów źródłowych, ikonograficznych, które dokumentują jego rysunki i notatki w szkicowniku. Świadczą one o jego warsztatowej zależności od Jana Matejki i malarzy nurtu historyzmu. Skrupulatna postawa artysty w tym zakresie stała się – być może – jedną z przyczyn nieukończenia projektu w wyznaczonym przez jury terminie trzech miesięcy.

Analiza stylistyczna szkicowych projektów Mehoffera dekoracji kościoła franciszkańskiego prowadzi do konkluzji, iż były one tworzone pod wpływem Matejkowskiej polichromii prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie, jak również innych dekoracji sakralnych drugiej połowy XIX wieku związanych z nurtem naukowego historyzmu – ważnym wzorem dla polskiego artysty była niewątpliwie polichromia kaplic katedry Notre Dame w Paryżu – Eugène’a Viollet-le-Duca i Maurice’a Ouradou.

Ikonografię swego projektu, w którym dominującym wątkiem były wyobrażenia trzynastowiecznych polskich świętych mniszek i władczyń oraz piastow-

<sup>161</sup> Zob. *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [333] (notatka z 12.08.1895). Na lakoniczność wypowiedzi Mehoffera na temat konkursu fryburskiego zwróciła uwagę Puciata-Pawłowska, zob. *ibidem*, s. [22], jak również Adamowicz: *konkurs fryburski, którego rozstrzygnięcie tak waleśnie przyczyniło się do ugruntowania pozycji Józefa Mehoffera, w bardzo osobistych i niezwykle szczegółowo prowadzonych Notatnikach 25-letniego artysty zajmuje miejsca marginesowe*, *idem* 1982, jak przyp. 3, s. 7.

<sup>162</sup> *Dziennik*, jak przyp. 1, s. [333].

**Keywords:** Franciscan Church in Kraków, Józef Mehoffer, competition design, painting decoration, Tadeusz Stryjeński, Polish saints of the thirteenth century, Piast princes of the thirteenth century, Matejko’s polychrome in the presbytery of St Mary’s Church in Kraków, historicism, decorative painting of the second half of the nineteenth century, *The Defeat of Legnica – The Rebirth of Poland. 1241* by Jan Matejko

dr Beata Studzińska-Kubalska  
National Museum in Kraków  
Józef Mehoffer’s House  
ul. Krupnicza 26, 31–123 Kraków  
phone. +48 12 433 58 87  
e-mail: bstudzizba@mnk.pl

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

### 1. Archival sources

#### a) Private collections

Józef Mehoffer’s sketchbook from 1893–1894 (hardback, with labels with inscriptions) “1893 /N. 9.” and “16”).

b) Provincial Archives of the Order of Friars Minor Conventual in Kraków  
AK-IIIa-1, *Kronika klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie 1892–1896* [*The Chronicle of the Franciscan Convent in Kraków 1892 – 1896*].

c) Zakład Narodowy im. Ossolińskich in Wrocław  
Mehofferowa Jadwiga, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera* [*The Development of Józef Mehoffer’s Creative Mind*], MS 14039/II.

### 2. Primary sources

“Architekt” 1, 1900, no. 7.

Gloger Z., *Encyklopedia staropolska* [*Encyclopaedia of Old Poland*], vol. 2, Warszawa 1901.

Gorzowski M., *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu* [*Jan Matejko. The Following Years until the End of the Artist’s Life, from a Diary Kept for Seventeen Years*], Kraków 1898.

Grabowski A., *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic* [*Historical Description of the City of Kraków and Its Surroundings*], Kraków 1822.

*Herbarz polski Kaspra Niesieckiego SJ powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Bobrowicza* [*The Polish Armory by Kasper Niesiecki SJ with Appendices from Later Authors, Manuscripts, Official Documents and Edited by Jan Nep. Bobrowicz*], vols. 1–10, Leipzig 1839–1845.

[Jan Długosz], *Insignia seu clenodia regis et regni Poloniae*, ed. Z. Celichowski, Poznań 1885.

Jana Długosza kanonika krakowskiego *Dziejów Polski ksiąg dwanaście* [Jan Długosz's *History of Poland in Twelve Books*], vol. 2, eds. A. Przedziecki, K. Mecherzyński, Kraków 1868.

Józef Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975.

Kalinka W., *Historia pożaru miasta Krakowa* [The History of the Fire of the City of Kraków], Kraków 1850.

*Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894* [The Illustrated Catalogue of the Exhibition of Modern Art in Lviv 1894], Lviv 1894.

Kraszewski J.I., *Syn Jazdona. Powieść historyczna z czasów Bolesława Wstydliwego i Leszka Czarnego* [Jazdon's Son. A Historical Novel from the Times of Boleslaw the Chaste and Leszek the Black], vol. 3, Kraków 1880.

Lameński L., *Korespondencja Tadeusza Stryjeńskiego z Józefem Mehofferem w latach 1891–1900* [The Correspondence between Tadeusz Stryjeński and Józef Mehoffer in 1891–1900], "Roczniki Humanistyczne" 27, 1979, no. 4, pp. 77–118.

Langroński H., *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu* [About the New Works at Wawel Cathedral], Vienna 1903.

Łaguna S., *Dwie elekcje* [The Two Elections], „Ateneum” 3, 1878, no. 4, pp. 1–30; no. 8, pp. 322–347.

Łuszczkiewicz W., *Architektura najdawniejszych kościołów franciszkańskich w Polsce. Przyczynek do historii gotycyzmu* [Architecture of the Earliest Franciscan Churches in Poland. A Contribution to the History of Gothicism], "Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", vol. 4, 1891, pp. 139–181.

Matejko J., *Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających dzieje cywilizacji w Polsce* [Explanation of the Twelve Sketches Depicting the History of Civilisation in Poland], Kraków 1889.

Opieński H., [Z listów do narzeczonej Anny Krzymuskiej] [The Selected Letters to His Fiancée Anna Krzymuska], in: *Wypiański w oczach współczesnych* [Wypiański Through the Eyes of His Contemporaries], vol. 1, compiled by L. Płoszewski, Kraków 1971, p. 178.

*Peintures murales des chapelles de Notre Dame de Paris, exécutées sur les cartons de E. Viollet-Le-Duc, relevées par Maurice Ouradou, inspecteur des travaux de la cathédrale*, Paris 1870.

*Program konkursu na wewnętrzną polichromię kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie* [Programme of the Competition for the Interior Polychrome of the Franciscan Church in Kraków], "Czas" 47, 1894, no. 37, p. 2.

*Protokół Sądu konkursowego w sprawie polichromii wnętrza kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie odbytego dnia 10 maja 1894* [Minutes of the Competition Jury for the Polychrome of the interior of the Franciscan Church in Kraków Held on 10 May 1894], "Czas" 47, 1894, no. 115, p. 2.

skich książąt, Mehoffer w znacznej mierze zawdzięczał inspiracji dziełem Matejki, *Kłęska legnicka – Odrodzenie R. P. 1241*, 1888.

Całościowa wizja dekoracji kościoła Franciszkanów, której nie zawarł w konkursowym projekcie, a którą opisał w swych notatkach, wykraczała jednak poza ramy historyzmu. Świadczyła o wrażliwości artysty na nowe tendencje w sztuce przełomu XIX i XX wieku, o tym, iż zauważał on już wówczas głębokie przemiany dokonujące się w stylistyce malarstwa monumentalnego i w postrzeganiu jego funkcji.

**Słowa kluczowe:** kościół Franciszkanów w Krakowie, Józef Mehoffer, projekt konkursowy, dekoracja malarska, Tadeusz Stryjeński, polskie święte XIII wieku, książęta piastowscy XIII wieku, polichromia Matejki prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie, historyzm, malarstwo dekoracyjne 2. połowy XIX wieku, *Kłęska legnicka – Odrodzenie R.P. 1241* Jana Matejki

dr Beata Studzińska-Kubalska  
 Muzeum Narodowe w Krakowie  
 Dom Józefa Mehoffera  
 ul. Krupnicza 26, 31–123 Kraków  
 tel. +48 12 433 58 87  
 e-mail: bstudzizba@mnk.pl

## Bibliografia

### 1. Źródła archiwalne

- a) Zbiory prywatne  
 Szkicownik Józefa Mehoffera z lat 1893–1894 (w twardej oprawie, o nalepkach z napisami „1893 /N. 9.” i „16”).
- b) Archiwum Prowincjalne Zakonu Braci Mniejszych Konwentualnych w Krakowie  
 AK-IIIa-1, *Kronika klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie 1892–1896*.
- c) Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu  
 Mehofferowa Jadwiga, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, rkps 14039/II.

### 2. Literatura źródłowa

- „Architekt” 1, 1900, z. 7.
- Gloger Z., *Encyklopedia staropolska*, t. 2, Warszawa 1901.
- Gorzkowski M., *Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty, z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1898.
- Grabowski A., *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic*, Kraków 1822.
- Herbarz polski Kaspra Niesieckiego SJ powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Bobrowicza*, t. 1–10, Lipsk 1839–1845.

- [Jan Długosz], *Insignia seu clenodia regis et regni Poloniae*, oprac. Z. Celichowski, Poznań 1885.
- Jana Długosza kanonika krakowskiego *Dziejów Polski ksiąg dwanaście*, t. 2, oprac. A. Przedziecki, K. Mecherzyński, Kraków 1868.
- Józef Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975.
- Kalinka W., *Historia pożaru miasta Krakowa*, Kraków 1850.
- Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894*, Lwów 1894
- Kraszewski J.I., *Syn Jazdona. Powieść historyczna z czasów Bolesława Wstydliwego i Leszka Czarnego*, t. 3, Kraków 1880.
- Lameński L., *Korespondencja Tadeusza Stryjeńskiego z Józefem Mehofferem w latach 1891–1900*, „Roczniki Humanistyczne” 27, 1979, nr 4, s. 77–118.
- Lanckoroński H., *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu*, Wiedeń 1903.
- Łaguna S., *Dwie elekcje*, „Ateneum” 3, 1878, z. 4, s. 1–30; z. 8, s. 322–347.
- Łuszczkiewicz W., *Architektura najdawniejszych kościołów franciszkańskich w Polsce. Przyczynek do historii gotyzmu*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 4, 1891, s. 139–181.
- Matejko J., *Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających dzieje cywilizacji w Polsce*, Kraków 1889.
- Opiński H., [Z listów do narzeczonej Anny Krzymuskiej], w: *Wypiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971.
- Peintures murales des chapelles de Notre Dame de Paris, exécutées sur les cartons de E. Viollet-Le-Duc, relevées par Maurice Ouradou, inspecteur des travaux de la cathédrale*, Paris 1870.
- Program konkursu na wewnętrzną polichromię kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie*, „Czas” 47, 1894, nr 37, s. 2.
- Protokół Sądu konkursowego w sprawie polichromii wnętrza kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie odbytego dnia 10 maja 1894*, „Czas” 47, 1894, nr 115, s. 2.
- Skorowidz monet polskich od 1506 do 1825 roku, ułożony przez Karola Beyera w roku 1862*, Kraków 1880.
- Smolka S., *Henryk Brodaty: ustęp z dziejów epoki piastowskiej*, Lwów 1872.
- Smolka S., *Mieszko Stary i jego wiek*, Warszawa 1881.
- Sokołowski A., *Konrad: książę na Mazowszu i zakon niemiecki*, Poznań 1873.
- Stężyński-Bandtkie K.W., *Numismatyka krajowa*, Warszawa 1839–1840.
- Stronczyński K., *Mniemany grobowiec Bolesława Wstydliwego w Krakowie*, „Biblioteka Warszawska” 2, 1849, s. 502–514.
- Viollet-le-Duc E.E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris 1854–1868.
- Zagórski I., *Monety dawnej Polski jako też prowincji i miast do niej niegdy należących, z trzech ostatnich wieków zebrane, uporządkowane i z przywiedzeniem źródeł historycznych opisane (z 60 na kamieniu rytemi podpisami)*, Warszawa 1845.
- Skorowidz monet polskich od 1506 do 1825 roku, ułożony przez Karola Beyera w roku 1862* [Index of Polish Coins from 1506 to 1825, Compiled by Karol Beyer in 1862], Kraków 1880.
- Smolka S., *Mieszko Stary i jego wiek* [Mieszko the Old and His Century], Warszawa 1881.
- Smolka S., *Henryk Brodaty: ustęp z dziejów epoki piastowskiej* [Henry the Bearded: A Fragment of the History of the Piast Era], Lviv 1872.
- Sokołowski A., *Konrad: książę na Mazowszu i zakon niemiecki* [Konrad Duke of Masovia and the Teutonic Order], Poznań 1873.
- Stężyński-Bandtkie K.W., *Numismatyka krajowa* [National Numismatics], Warszawa 1839–1840.
- Stronczyński K., *Mniemany grobowiec Bolesława Wstydliwego w Krakowie* [The Supposed Tomb of Bolesław the Chaste in Kraków], „Biblioteka Warszawska” 2, 1849, pp. 502–514.
- Viollet-le-Duc E.E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris 1854–1868.
- Zagórski I., *Monety dawnej Polski jako też prowincji i miast do niej niegdy należących, z trzech ostatnich wieków zebrane, uporządkowane i z przywiedzeniem źródeł historycznych opisane (z 60 na kamieniu rytemi podpisami)* [The Coins of Old Poland, as Well as Provinces and Cities Formerly Belonging to It, from the Last Three Centuries Collected, Ordered and Described with Reference to Historical Sources (With 60 Stone Engraved Illustrations)], Warszawa 1845.

### 3. Secondary sources

- Adamowicz T., *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera: monografia zespołu* [The Fribourg Stained Glass of Józef Mehoffer: A Monograph of the Ensemble], Wrocław, Warszawa 1982.
- Bałus W., *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wypiański* [Kraków Sacred Art in the 19<sup>th</sup> Century. Part II. Matejko and Wypiański], Kraków 2007.
- Bieniarzówna J., Małecki J.M., *Dzieje Krakowa, t. 3: Kraków w latach 1796–1918* [History of Kraków Vol. 3: Kraków in 1796 – 1918], Kraków–Wrocław 1985.
- Czapczyńska-Kleszczyńska D., *Dzieje witraży Stanisława Wypiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie* [The History of the Stained-Glass Windows by Stanisław Wypiański in the Franciscan Church in Kraków], „Rocznik Krakowski” 70, 2004, pp. 61–88.
- Józef Mehoffer*, catalogue of a collective exhibition, compiled by Z. Tobiaszowa, Z. Kucińska, H. Blum, National Museum in Kraków, November – December 1964, Kraków 1964.
- Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894* [The Illustrated Catalogue of the Exhibition of Modern Art in Lviv 1894], Lviv 1894.

- Knapik P., *Architektura gotyckiej fary w Bochni [The Architecture of the Gothic Town Church in Bochnia]*, „Biuletyn Historii Sztuki” 82, 2020, no. 2, pp. 209–238.
- Koziara-Ochęduszek N., *Mistrzostwo rysunku. Andrzej Radwański (1711–1762) [Mastery of Drawing. Andrzej Radwański (1711–1762)]*, exhibition catalogue, the Wawel Royal Castle, February – May 2022], Kraków 2022.
- Kozicki W., *Józef Mehoffer*, „Sztuki Piękne” 3, 1926–1927, pp. 365–410.
- Kuś J., *Nieznane materiały do polichromii i witraży Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie [Unknown Materials for Wyspiański's Polychrome and Stained Glass Windows in the Franciscan Church in Kraków]*, „Roczniki Humanistyczne” 32, 1984, no. 4, p. 163.
- Mitkowski J., *Początki klasztoru cystersów w Sulejowie. Studia nad dokumentami, fundacją i rozwojem uposażenia do końca XIII wieku [The Origins of the Cistercian Monastery in Sulejów. Studies on the Documents, Foundation and Development of the Endowment until the End of the 13<sup>th</sup> Century]*, Poznań 1949.
- Niewalda W., Rojkowska H., *Zespół klasztorny Franciszkanów w Krakowie – relikty z XIII w. [The Franciscan Convent Complex in Kraków – Relics from the 13<sup>th</sup> Century]*, in: *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów w Krakowie [Studies in the History of the Franciscan Church in Kraków]*, ed. Z. Kliś, Kraków 2006, pp. 81–130.
- Niewalda W., Rojkowska H., *Średniowieczny kościół Franciszkanów w świetle ostatnich badań [The Medieval Franciscan Church in the Light of Recent Research]*, in: *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie [Mendicants in Medieval Kraków]*, eds. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, pp. 271–298.
- Pasiciel S., *Kościół franciszkański w Krakowie w XIII wieku [The Franciscan Church in Kraków in the 13<sup>th</sup> Century]*, „Rocznik Krakowski” 68, 2002, pp. 5–52.
- Pawlak W., *Praedicator urbanus – Walerian Gutowski OFM Conv.*, in: *Wielcy kaznodzieje Krakowa. Studia in honorem prof. Eduardi Staniek [The Great Preachers of Kraków. A Festschrift for Prof. Eduardia Staniek]*, ed. K. Panuś, Kraków 2006, pp. 191–226.
- Pencakowski P., *Średniowieczna architektura kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie [The Medieval Architecture of the Franciscan Church in Kraków]*, „Rocznik Krakowski” 56, 1990, pp. 41–63.
- Róg R., *E. Stehlik (4.02.1825–21.09.1881)*, *Internetowy Polski Słownik Biograficzny [Online Dictionary of Polish Biography]*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edward-stehlik> (access date 18.09.2020).
- Studzizba B., *Polichromia skarbcza katedry wawelskiej Józefa Mehoffera, 1900–1902 [Polychrome of the Treasury of Wawel Cathedral by Józef Mehoffer, 1900–1902]*, „Folia Historica Cracoviensia” 7, 2000, pp. 229–261.
- 3. Opracowania**
- Adamowicz T., *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera: monografia zespołu*, Wrocław–Warszawa 1982.
- Bańus W., *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007.
- Bieniarzówna J., Małecki J.M., *Dzieje Krakowa*, t. 3: Kraków w latach 1796–1918, Kraków–Wrocław 1985.
- Czapczyńska-Kleszczyńska D., *Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 70, 2004, s. 61–88.
- Józef Mehoffer*, katalog wystawy zbiorowej, oprac. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad–grudzień 1964, Kraków 1964.
- Katalog illustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894*, Lwów 1894.
- Knapik P., *Architektura gotyckiej fary w Bochni*, „Biuletyn Historii Sztuki” 82, 2020, nr 2, s. 209–238.
- Koziara-Ochęduszek N., *Mistrzostwo rysunku. Andrzej Radwański (1711–1762)*, katalog wystawy, Zamek Królewski na Wawelu, luty–maj 2022, Kraków 2022.
- Kozicki W., *Józef Mehoffer*, „Sztuki Piękne” 3, 1926–1927, s. 365–410.
- Kuś J., *Nieznane materiały do polichromii i witraży Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Roczniki Humanistyczne” 32, 1984, z. 4, s. 163.
- Mitkowski J., *Początki klasztoru cystersów w Sulejowie. Studia nad dokumentami, fundacją i rozwojem uposażenia do końca XIII wieku*, Poznań 1949.
- Niewalda W., Rojkowska H., *Zespół klasztorny Franciszkanów w Krakowie – relikty z XIII w.*, w: *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2006, s. 81–130.
- Niewalda W., Rojkowska H., *Średniowieczny kościół Franciszkanów w świetle ostatnich badań*, w: *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*, red. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, s. 271–298.
- Pasiciel S., *Kościół franciszkański w Krakowie w XIII wieku*, „Rocznik Krakowski” 68, 2002, s. 5–52.
- Pawlak W., *Praedicator urbanus – Walerian Gutowski OFM Conv.*, w: *Wielcy kaznodzieje Krakowa. Studia in honorem prof. Eduardi Staniek*, red. K. Panuś, Kraków 2006, s. 191–226.
- Pencakowski P., *Średniowieczna architektura kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 56, 1990, s. 41–63.
- Róg R., *E. Stehlik (4 luty 1825–21.09.1881)*, *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/edward-stehlik> [dostęp 18.09.2020].
- Studzizba B., *Polichromia skarbcza katedry wawelskiej Józefa Mehoffera, 1900–1902*, „Folia Historica Cracoviensia” 7, 2000, s. 229–261.
- Studzizba-Kubalska B., *Józefa Mehoffera projekt polichromii katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku, 1901*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 20, 2016, s. 119–136.

- Studzińska-Kubalska B., *W dialogu z literacką i malarską tradycją. Józefa Mehoffera projekty dekoracji malarzkiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele św. Józefa na Kahlenbergu, 1911–1914*, „Sacrum et Decorum” 12, 2019, s. 7–26.
- Szyma M., *Kościół Franciszkanów w Krakowie na przełomie XIII i XIV wieku*, w: *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, s. 253–261.
- Szyma M., *O początkach zespołu klasztornej franciszkanów w Krakowie i niektórych uwarunkowaniach jego rozbudowy w XIII wieku*, w: *In principio. Mit początku w kulturze średniowiecznej Europy*, red. J. Kowalski, W. Miedziak, Poznań 2020, s. 181–218.
- Studzińska-Kubalska B., *Józefa Mehoffera projekt polichromii katedry Wniebowzięcia Matki Boskiej w Płocku, 1901* [*Józef Mehoffer's Design for the Polychrome of the Cathedral of the Assumption in Plock, 1901*], „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, 20, 2016, pp. 119–136.
- Studzińska-Kubalska B., *The Dialogue with Literary and Pictorial Tradition. The Projects of Painted Decorations of the John III Sobieski Chapel in St Joseph's Church on Kahlenberg, 1911–1914*, „Sacrum et Decorum” 12, 2019, pp. 7–26.
- Szyma M., *Kościół Franciszkanów w Krakowie na przełomie XIII i XIV wieku* [*The Franciscan Church in Kraków at the Turn of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> Centuries*], in: *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin* [*Artifex Doctus. A Festschrift for Professor Jerzy Gadomski on His 70th Birthday*], vol. 1, eds. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, pp. 253–261.
- Szyma, M., *O początkach zespołu klasztornej franciszkanów w Krakowie i niektórych uwarunkowaniach jego rozbudowy w XIII wieku* [*On the Origins of the Franciscan Convent Complex in Kraków and Some of the Circumstances for its Expansion in the 13<sup>th</sup> Century*], in: *In principio. Mit początku w kulturze średniowiecznej Europy* [*The Myth of the Origins in the Culture of Medieval Europe*], eds. J. Kowalski, W. Miedziak, Poznań 2020, pp. 181–218.

Rev. Leszek Makówka  
diocesan art conservator in Katowice

## *The Way of the Cross* by Mikuláš Medek

During the communist regime, several churches were built in the territory of the present Czech Republic. Compared to Poland, this is not a large number<sup>1</sup>. Among them is the church of St. Joseph in Senetářov, which was the first one built in Moravia according to the recommendations of the Second Vatican Council in the years 1969–1971<sup>2</sup>. Its architect Louis Kolek was inspired by contemporary French architecture, in particular Le Corbusier's modernism. Borrowings from the French artist are clearly noticeable in the architecture of the church in Senetářov. For example, the inspiration with the form of the chapel in Ronchamp is evidenced by the modernist concept of the building on an irregular plan, as well as the roof curvatures emphasizing the dynamism and sculptural character of the whole. However, unlike the architect of that chapel, Kolek saturated the central part

<sup>1</sup> Over 3,700 new churches were built in Poland at the same time. The communist system in Czechoslovakia was much more radical and oppressive towards the Catholic Church than the attitude of the Polish authorities in the same period. The extremely small number of new churches in Czechoslovakia built after the end of World War II also resulted from the definitely smaller number of Catholics in the Czech society compared to the corresponding proportion among Poles. Moreover, the territory of the present Czech Republic had a sufficient network of churches built in the second half of the 18<sup>th</sup> century and at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, related to the reform introduced by Empress Maria Theresa and continued by Emperor Joseph II, subordinating the entirety of religious life to the state.

<sup>2</sup> The history of the contemporary church in Senetářov dates back to the Second World War. In 1942, the inhabitants of a small village were forced by the Nazi occupiers to leave their homes, which were partially destroyed, as was the chapel of St. Joseph that dated back to 1855. At the same time, they received an assurance that they would be able to return to the village and rebuild the houses and the chapel. Most of the deported inhabitants returned to Senetářov after the war. A special committee was appointed to collect the necessary funds in order to rebuild (actually: to build) the chapel. Due to the limited amount of those funds as well as resistance of the then authorities, the construction was delayed for more than two decades. The breakthrough came during the Prague Spring in 1968. Despite later difficulties from the authorities, the church was completed in 1971. Franciszek Vavříček, the parish priest of the parish in Jedovnice, to which Senetářov belonged, commissioned the design of the church to Louis Kolek, and the design of the structure to Otakar Vrabec. The work was carried out thanks to funds collected throughout the country and foreign donations. L. Zouharová, P. Zouhar, *Kostel sv. Josefa v Senetářově: 1971–2011*, Jedovnice 2011, pp. 3–9.

ks. Leszek Makówka  
konserwator diecezjalny w Katowicach

## *Droga krzyżowa Mikuláša Medka*

DOI: 10.15584/setde.2022.15.4

W okresie reżimu komunistycznego na terenie obecnej Republiki Czeskiej zostało wybudowanych kilka kościołów. W porównaniu z Polską to niewiele<sup>1</sup>. Zalicza się do nich świątynia pod wezwaniem św. Józefa w Senetářovie, wybudowana jako pierwsza na Morawach według zaleceń Soboru Watykańskiego II w latach 1969–1971<sup>2</sup>. Jej architekt, Louis Kolek, inspirował się współczesną architekturą francuską, w szczególności modernizmem Le Corbusiera. Zapożyczenia od francuskiego twórcy są wyraźnie zauważalne w architekturze kościoła w Senetářovie. Na przykład o inspiracji bryłą kaplicy w Ronchamp świadczą modernistyczna koncepcja budowli na nieregularnym rzucie, a także krzywizny dachu podkreślające dynamiczność i rzeźbiarskość całości. Natomiast w odróżnieniu od architekta tejże kaplicy Kolek nasycił centralną część kościoła dużą ilością światła przedostającego się do

<sup>1</sup> W Polsce w tym samym czasie powstało ponad 3700 nowych kościołów. System komunistyczny w Czechosłowacji był o wiele bardziej radykalny i opresyjny wobec Kościoła katolickiego aniżeli postawa polskich władz w tożsamym okresie. Minimalna liczba nowych kościołów w Czechosłowacji wybudowanych po zakończeniu drugiej wojny światowej wynikała także ze zdecydowanie mniejszego odsetka katolików w społeczeństwie czeskim w stosunku do analogicznej proporcji wśród Polaków. Dodatkowo teren obecnej Republiki Czeskiej posiadał wystarczającą sieć kościołów wybudowanych w 2. połowie XVIII wieku i na początku XIX wieku, a związaną z reformą wprowadzoną przez cesarżową Marię Teresę, kontynuowaną przez cesarza Józefa II, podporządkowującą całokształt życia religijnego państwu.

<sup>2</sup> Historia współczesnego kościoła w Senetářovie sięga czasów drugiej wojny światowej. W 1942 roku mieszkańcy niewielkiej miejscowości zostali zmuszeni przez nazistowskiego okupanta do opuszczenia swoich domów, które częściowo zostały zniszczone, podobnie jak pochodząca z 1855 roku kaplica św. Józefa. Jednocześnie otrzymali zapewnienie, że będą mogli powrócić do wioski i odbudować domostwa oraz kaplicę. Większość wywiezionych mieszkańców wróciła do Senetářova po wojnie. Do odbudowy (w rzeczywistości budowy) kaplicy został powołany specjalny komitet zajmujący się zbieraniem koniecznych środków. Z powodu ograniczonej ich liczby, a także oporu ówczesnych władz, budowa została opóźniona o ponad dwie dekady. Przełom nastąpił w czasie Praskiej Wiosny w 1968 roku. Pomimo późniejszych utrudnień ze strony władz kościół został ukończony w 1971 roku. Franciszek Vavříček, proboszcz parafii w Jedovnicach, do której należał Senetářov, zlecił zaprojektowanie kościoła Louisowi Kolkowi, zaś wykonanie projektu konstrukcji Otakarowi Vrabcowi. Prace były prowadzone dzięki środkom finansowym zbieranym w całym kraju oraz darowiznom zagranicznym. L. Zouharová, P. Zouhar, *Kostel sv. Josefa v Senetářově: 1971–2011*, Jedovnice 2011, s. 3–9.

wnętrza przez dwa fryzy okien zlokalizowanych w górnej partii ścian wzdłuż osi świątyni. W efekcie dyspozycja światła wykreowała wnętrze na wzór rozwiązań stosowanych w bazylikach. Modernistyczny charakter obiektu objawia się także w surowości wykończenia wnętrza obecnej w pewnych jego fragmentach. Kolek stworzył również dekorację przestrzeni liturgicznej, przede wszystkim elementy wyposażenia prezbiterium, w tym tryptyk w ścianie ołtarzowej z symbolicznym wyobrażeniem Trójcy Świętej<sup>3</sup> [il. 1], a także projekty witraży.

Wykonanie cyklu *Drogi krzyżowej* powierzono malarzowi Mikulášowi Medkowi (1926–1974), który pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku należał do najbardziej uznanych czeskich twórców. Przyszły artysta uczył się w Krajowej Szkole Grafiki w latach 1942–1944, a po zakończeniu drugiej wojny światowej podjął studia w praskiej Akademii Sztuk Pięknych. Naukę kontynuował w Akademii Sztuki Użytkowej, w pracowniach Františka Muziki i Františka Tichego. Po przejściu władzy przez komunistów w ramach czystek prowadzonych na wyższych uczelniach Medek został wyrzucony z akademii ze względów politycznych. Pracując jako robotnik, nie zaprzestał twórczości artystycznej. Wykonywał okolicznościowe grafiki. W tym okresie związał się z guru czeskiego surrealizmu Karem Teigem, który skupiał wokół siebie artystyczny świat Pragi lat pięćdziesiątych. Teige był dla młodych artystów oparciem, zwłaszcza po komunistycznym zamachu stanu w Czechosłowacji, gdy awangarda, w tym surrealizm, stała się ponownie (jak podczas okupacji nazistowskiej) sztuką oficjalnie potępianą i niepokazywaną publicznie<sup>4</sup>. Dzięki złagodzeniu napięcia politycznego w Czechosłowacji

of the church with a large amount of light entering the interior through two friezes of windows located in the upper part of the walls along the church axis. Such management of light created an interior alluding to the solutions used in basilicas. The modernist character of the building is also manifested in the austerity of the interior finish, present in some of its fragments. Kolek also created the decoration of the liturgical space, primarily elements of the equipment of the chancel, including a triptych in the altar wall with a symbolic image of the Holy Trinity<sup>3</sup> [fig. 1], as well as stained glass designs.

The creation of the cycle *The Way of the Cross* was entrusted to the painter Mikuláš Medek (1926–1974), who at the end of the 1960s was one of the most recognized Czech artists. The future artist had studied at the National School of Graphic Arts in the years 1942–1944, and after the end of World War II enrolled at the Academy of Fine Arts in Prague. He continued his studies at the Academy of Applied Arts, in the studios of František Muziki and František Tichy. After the communists took power, as part of the purges carried out at universities, Medek was expelled from the Academy for political reasons. While working as a labourer, he did not stop creating art. He made graphics for various events. During that period, he became involved with the guru of Czech surrealism, Karel Teige, who gathered around himself the artistic world of Prague in the 1950s. Teige was a support for young artists, especially after the communist coup d'état in Czechoslovakia, when the avant-garde, including surrealism, again (as during the Nazi occupation) became officially condemned art, and was not shown in public<sup>4</sup>. Thanks to the

<sup>3</sup> Po lewej stronie obraz przedstawia stworzenie wszechświata i człowieka jako dzieła Boga Ojca. Rozżarzone czerwone promienie na granatowoczarnej tle rozlewają się w formę splecionych wiązek przewodów energetycznych. Przechodzą one w dwie świecące postaci, męską i kobiecą. Skrzyżowane ze sobą, wypełniają pole koła – przestrzeń ziemi. Wizerunek w części centralnej to Odkupienie – dzieło Syna Bożego. Trzyście sylwet siedzących przy stole zostało uchwyconych z górnej perspektywy. Jedenastu apostołów znajduje się po bokach stołu, figura Chrystusa została usadowiona u szczytu, po przeciwległej stronie zaznaczono postać Judasza. Jezus przedstawiony jest z szeroko rozłożonymi rękami, gestem wszechogarniającym, a jednocześnie utożsamiającym się ze znakiem krzyża. Z dłoni Chrystusa spływa krew. W całą kompozycję wpisano jasne promienie odcinające się od niebieskiego tła. Obraz po prawej stronie ukazuje uświęcenie – dzieło Ducha Świętego, którego symboliczne przedstawienie w postaci gołębiczy przechodzi w dynamiczną formę abstrakcji. Symbolikę obrazów podkreśla technika, w której powstały: rozpylanie rozcieńczonych farb olejnych wywołujących wrażenie intensywnego promieniowania. Połączenie obrazów w tryptyk zostało wykonane w kawałkach mosiądzu i elementach szklanych przywołujących skojarzenie z cierniową koroną. A. Švecová, *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno 2006, s. 17 n. [mps Biblioteka Masarykova Univerzita w Brnie].

<sup>4</sup> P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 49.

<sup>3</sup> On the left, the image shows the creation of the universe and man as the work of God the Father. Glowing red rays on a black and dark blue background extend in the form of tangled bundles of energy wires. They transform into two glowing human figures: male and female. Crossed with each other, they fill the field of a circle: the space of the earth. The image in the central part is Redemption – the work of the Son of God. Thirteen silhouettes sitting at the table are depicted from an overhead perspective. The eleven apostles are at the sides of the table, the figure of Christ is placed at the top, and the figure of Judas is outlined at the opposite side. Jesus is depicted with his arms spread wide in an all-encompassing gesture, at the same time identifying himself with the sign of the cross. Blood is flowing from Christ's hands. All elements of the composition are surrounded by a white glow which makes them stand out against the blue background. The image on the right shows sanctification – the work of the Holy Spirit, whose symbolic representation in the form of a dove transforms into a dynamic form of abstraction. The symbolism of the paintings is emphasized by the technique in which they were created: the spraying of diluted oil paints, which evokes the impression of intense radiation. The paintings were combined to form a triptych by means of pieces of brass and glass elements evoking associations with a crown of thorns. A. Švecová, *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno 2006, p. 17 f. [manuscript in the Library of Masaryk University in Brno].

<sup>4</sup> P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, p. 49.





1. Louis Kolk, prezbiterium kościoła św. Józefa w Senetářovie, 1971, fot. L. Makówka

1. Louis Kolk, chancel of the church of St. Joseph in Senetářov, 1971, photo by L. Makówka

easing of political tension in Czechoslovakia in the second half of the 1950s, Medek was admitted to the Union of Artists. He consistently developed his art. In the 1960s, he organised exhibitions in his homeland and abroad, he also accepted public commissions in Paris, Damascus and New York. After a long, serious illness, he died at the age of forty-eight.

Several periods can be distinguished in Medek's oeuvre. Under the influence of Karel Teige, the artist's works were initially close to the tradition of surrealism, but they were enriched by spiritual elements. The painter created illusionistic compositions consisting of objects constituting a terrifying and ominous space<sup>5</sup>. However, the paintings of that period are not only images of dark dreams or fear as such. They can be considered as a protest against the dark forces that reach the limits of human anxiety and arouse the greatest fears. Medek used the poetics of the extraordinary; he distanced himself from the French imaging models of the late 1940s. On the other hand,

<sup>5</sup> V. Effenberger, *Mikuláš Medek*, in: *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum in Prague, Praha 2002, pp. 13–19.

w drugiej połowie lat pięćdziesiątych Medek został przyjęty do Związku Artystów. Konsekwentnie rozwijał swoją twórczość. W latach sześćdziesiątych realizował wystawy w ojczyźnie i poza jej granicami, przyjmował także zamówienia publiczne w Paryżu, Damaszku i Nowym Jorku. Po długotrwałej, ciężkiej chorobie zmarł w wieku czterdziestu ośmiu lat.

W twórczości Medka wyróżnia się kilka okresów. Pod wpływem Karela Teigeego prace artysty bliskie były początkowo tradycji surrealizmu, wzbogacały je jednak pierwiastki duchowe. Malarz tworzył iluzjonistyczne kompozycje składające się z obiektów stanowiących przerażającą i złowrogą przestrzeń<sup>5</sup>. Obrazy tego okresu nie są jednak tylko wyobrażeniami mrocznych snów czy strachu jako takiego. Można je uznać za protest przeciwko ciemnym siłom, które sięgają do granic ludzkiego niepokoju i budzą największe lęki. Medek posługiwał się poetyką niezwykłości, z dystansem odnosił się do francuskich wzorów obrazowania końca lat czterdziestych. Z drugiej strony przez dłuż-

<sup>5</sup> V. Effenberger, *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002, s. 13–19.

szy czas bliska mu była stylistyka klasycznego surrealistycznego realizmu<sup>6</sup>.

W 1952 roku – w okresie wzmoczonej izolacji twórczej<sup>7</sup> – Medek wszedł w etap egzystencjalny swej drogi artystycznej, w którym centralnym motywem stała się figura ludzka. Rozwijając technikę malarską, pod koniec lat pięćdziesiątych zwrócił się w stronę informelu. Czechosłowacka odmiana tej twórczości, która stanowiła jeden z artystycznych wyrazów odwilży politycznej, rozwijała się jednak na gruncie własnej, rodzimej tradycji surrealizmu. Z biegiem lat twórczość Medka przyjęła pewne elementy pokrewne informelowskiej poetyce (zwłaszcza Antoniego Tapiesa). Odnajdujemy w niej także tendencje czerpane ze wzorów malarstwa materii – na przykład „rysowaną” krótkimi gestami fakturę płótna czy stosowanie zgrubienia farb<sup>8</sup>. Artysta wykonywał obrazy z grubych warstw kolorystycznych<sup>9</sup>. Pracował również z nową techniką malarską, używając lakieru i nadając kolorowi nowy wymiar<sup>10</sup>. Nigdy nie stał się jednak „czystym” abstrakcjonistą; przetworzona figura ludzka zawsze była obecna w jego twórczości jako nośnik podstawowego dramatu egzystencjalnego<sup>11</sup>. Autor, zniekształcając ją poprzez namalowanie nienaturalnie wydłużonych kończyn, włosów przypominających ostrza czy nietypowych proporcji ciała<sup>12</sup>, stworzył swój własny rodzaj figuratywności<sup>13</sup>. Kolejnymi krokami były upraszczanie sylwetki do geometrycznych kształtów i redukcja gamy kolorystycznej do walerów czerwieni i błękitu. W tym czasie Medek stał się wzorem dla młodszych radykalnych artystów. Pod koniec lat sześćdziesiątych zaczął wprowadzać do swoich prac różne elementy mechaniczne – kółka i zawory<sup>14</sup>.

Twórczość Medka ma oryginalny charakter, nasycony metaforyką i nastrojem niesamowitości. Artysta opisywał ludzki los, który łączył z emocjonalną ekspresją i intensywnym doświadczeniem mistycznym. Spójne i wręcz „magiczne” obrazy emanują siłą wyrazu. Malarz stworzył system znaków wizualnych stanowiących metaforę ludzkiej egzystencji w jej tragicznym, bolesnym i tajemniczym wymiarze. Duszna atmosfera obrazów, ich zdeformowana treść i nasycenie elementami wyprowadzonymi ze świata mechaniki, nie tylko wiązały twórczość Medka z przygnębiającą, pozbawioną wolności sytuacją społeczno-polityczną

for a long time he was close to the stylistics of classical surrealism or magical realism<sup>6</sup>.

In 1952, during a period of increased creative isolation<sup>7</sup>, Medek entered the existential stage of his artistic path, in which the human figure became the central motif. Developing his painting technique, he turned to Informel in the late 1950s. The Czechoslovak variety of that movement, which was one of the artistic expressions of the political thaw, developed on the basis of its own native tradition of surrealism. Over the years, Medek's work adopted some elements related to Informel poetics (especially of Antoni Tàpies). We also find in it tendencies drawn from the patterns of matter painting – for example, the texture of the canvas “drawn” with short gestures or the use of paint thickening<sup>8</sup>. The artist made his paintings with thick colour layers<sup>9</sup>. He also worked with a new painting technique, using varnish and giving colour a new dimension<sup>10</sup>. However, he never became a “pure” abstractionist; the transformed human figure was always present in his works as a carrier of the basic existential drama<sup>11</sup>. When distorting it by painting unnaturally elongated limbs, blade-like hair or unusual body proportions<sup>12</sup>, the author created his own kind of figurativeness<sup>13</sup>. His next steps included simplifying the silhouette to geometric shapes and reducing the colour range to shades of red and blue. At that time, Medek became a model for younger radical artists. At the end of the 1960s, he began introducing into his works various mechanical elements: wheels and valves<sup>14</sup>.

Medek's oeuvre has a unique character, saturated with metaphors and the mood of eeriness. The artist described human fate, which he combined with emotional expression and intense mystical experience. Coherent and almost “magical” images emanate the power of expression. Medek created a system of visual signs that constituted a metaphor of human existence in its tragic, painful and mysterious dimension. Not only did the stifling atmosphere of the paintings, their deformed content and saturation with elements derived from the world of mechanics, connect Medek's work with Czechoslovakia's social and political situation that was depressing and depriving people of freedom. These features also resulted from the painter's relationship with the literary and philosophical cur-

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> B. Mráz, *Mikuláš Medek*, Praha 1970, s. 17.

<sup>8</sup> Piotrowski 2005, jak przyp. 4, s. 92–94.

<sup>9</sup> Effenberger 2002, jak przyp. 5, s. 25.

<sup>10</sup> Mráz 1970, jak przyp. 7, s. 36–42.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 49–50.

<sup>12</sup> F. Šmejkal, *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002, s. 73–74.

<sup>13</sup> P. Bregantová, R. Švácha, M. Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění*, t. V: 1939/1958, Praha 2005, s. 404 n.

<sup>14</sup> B. Mráz, *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002, s. 119–120.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> B. Mráz, *Mikuláš Medek*, Praha 1970, p. 17.

<sup>8</sup> Piotrowski 2005, cf. fn. 4, pp. 92–94.

<sup>9</sup> Effenberger 2002, cf. fn. 5, p. 25.

<sup>10</sup> Mráz 1970, cf. fn. 7, pp. 36–42.

<sup>11</sup> Ibidem, pp. 49–50.

<sup>12</sup> F. Šmejkal, *Mikuláš Medek*, in: *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum in Prague, Praha 2002, pp. 73–74.

<sup>13</sup> P. Bregantová, R. Švácha, M. Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění*, vol. V: 1939/1958, Praha 2005, p. 404 f.

<sup>14</sup> B. Mráz, *Mikuláš Medek* [in:] *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum in Prague, Praha 2002, pp. 119–120.



2. Mikuláš Medek, *Droga krzyżowa w kościele św. Józefa w Senetářovie*, 1971, fot. L. Makówka

2. Mikuláš Medek, *The Way of the Cross in the church of St. Joseph in Senetářov*, 1971, photo by L. Makówka

rent of existentialism as well as from the experience of his own illness, which led to his premature death<sup>15</sup>.

When accepting the commission for the church in Senetářov, Medek had already created two works for sacred interiors: an altar painting in the Chapel of the Divine Heart in Kotvrdovice and the same representation in the church of St. Peter and Paul in Jedovnice. The positive reception of both of them encouraged clients to entrust him with further commissions for religious works. The concept of the church of St. Joseph in Senetářov had originally taken into consideration more works by Medek in the interior, including an altar painting. However, Louis Kolek, who had initially been supposed to create only the architecture, did not perceive artists from Prague in a positive way. Being an influential person, he took the initiative of arranging the church interior. The construction committee also preferred to entrust the creation of the interior design to Kolek, rather than Medek, who, although he declared himself a believer, was not a practising Catholic<sup>16</sup>.

The artist painted *The Way of the Cross* in 1971 [fig. 2]. This Passion cycle was composed of fourteen

<sup>15</sup> In order to name this trend in Czech art, the term “structural abstraction” was introduced. Cf. M. Nešlehová, *Podoba českého informelu*, in: *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957–1964*, exhibition catalogue, Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha 1991, p. 12.

<sup>16</sup> E. Štimecová, *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka*

w kraju nad Wełtawą, ale w równej mierze stały się pokłosiem związków malarza z literackim i filozoficznym nurtem egzystencjalizmu, a także przeżywaniem własnej choroby, która doprowadziła go do przedwczesnej śmierci<sup>15</sup>.

Przyjmując zlecenie dla kościoła w Senetářovie, Medek miał za sobą już dwie prace dla wnętrz sakralnych: obraz ołtarzowy w kaplicy Boskiego Serca w Kotvrdovicach i tożsame przedstawienie w kościele św. Piotra i Pawła w Jedovnicach. Dobra recepcja obu zachęcała do składania mu kolejnych zamówień sakralnych. Koncepcja kościoła św. Józefa w Senetářovie pierwotnie uwzględniała we wnętrzu więcej prac Medka, w tym obraz ołtarzowy. Louis Kolek, który początkowo miał tworzyć jedynie architekturę, nie postrzegał dobrze artystów z Pragi. Będąc wpływową osobą, przejął inicjatywę aranżacji kościoła. Komitet budowy też wolał powierzyć wykonanie wystroju wnętrza Kolkowi, a nie Medkowi, który mimo że deklarował się jako osoba wierząca, nie był praktykującym katolikiem<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Dla nazwania tego nurtu w czeskiej twórczości wprowadzono pojęcie „abstrakcja strukturalna”, zob. M. Nešlehová, *Podoba českého informelu*, w: *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957–1964*, katalog wystawy, Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha 1991, s. 12.

<sup>16</sup> E. Štimecová, *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov)*, Brno 2017, s. 22 n. [mps Biblioteka Masarykova Univerzita w Brnie]. Z dostępnych źró-

Artysta namalował stacje Drogi krzyżowej w 1971 roku [il. 2]. Pasyjny cykl został skomponowany z czternastu obrazów umieszczonych obok siebie we wnętrzu kościoła i tworzących swego rodzaju fryz. Takie rozmieszczenie malowideł nie było powszechnie stosowane, chociaż nie stanowiło novum w tym okresie. Kompozycja rozpoczyna się po lewej stronie od wejścia i rozwija się w kierunku prezbiterium. Poszczególne obrazy mają wymiary 120x75 cm. Na podstawie swoich wcześniejszych doświadczeń Medek połączył emalię z olejem w technice malarskiej na płótnie. Obrazy tworzone są w kilku warstwach tych kombinacji. Twórca eksperymentował z materia. Dzięki typowemu dla siebie zastosowaniu podkładów malarskich starał się pogłębić wyraz swoich dzieł i wzbogacić je o wytworzoną strukturę. W efekcie wykreował obrazy o imponującej paletce kolorów.

W tworzeniu koncepcji *Drogi krzyżowej* inspiracją dla artysty był sonet<sup>17</sup>, o który Medek poprosił poetę Jiřego Kuběę<sup>18</sup>. W obrazach ukazane zostały motywy i wydarzenia z Biblii przy użyciu znaków i symboli zachęcających wierzących do refleksji nad treścią wiary. Zdominowaną przez ciemnoczerwony kolor

deł nie wynika, dlaczego, mimo wszystko, powierzono Medkowi pracę nad stacjami Drogi krzyżowej.

<sup>17</sup> *Kříž sonetu*

- I Ejhle Člověk! K Smrti Odsouzený  
 II Ještě Hrob Si Kopeš, Bereš Kříž,  
 III Klesáš K Matce Zemi, A – Ta Tíží!,  
 IV Ó Kéž Aspoň Ona Se Mnou Není.
- V Byť I Cizím Hříchem Nadlehčený,  
 VI Smrt A Matku Svou Jen V Lásce Zříš,  
 VII Po Druhé Se Marně S Křížem Skříž,  
 VIII Ať Tě Nemají Proč Politovat Ženy.
- IX Po Třetí! Ten Pád Je Dovršený!  
 X Oviněn! A Nahý! Že Se Nestydíš!  
 XI Dobře, Že Na Zemi Na Kříž Upevněný (Dobře), Záhy
- XII K Nebi Vyvýšený, Už Jen Zemřít Smíš.  
 XIII Na Zem Do Klína Zpěl Matce Položený,  
 XIV Matku Matkou Máš Až V Hrobě: V Hrobě Již.
- XV Ejhle Člověk! Matko: Ze: Mě: Syn Tvůj Z Hrobu Narozený

Zob. J. Kuběna, *Paměť básníka: Z Mého Orloje (vzpomínky na přítomnost)*, Brno 2006, s. 261.

<sup>18</sup> Sonet, který měl být interpretacyjno-medytacyjním wprowadzeniem do tajemnicy Krzyża, jako kompozycja złożona z czternastu wersów idealnie wpasowywał się w temat czternastu stacji Drogi krzyżowej. Poeta dodał do sonetu – wbrew regułom – jeszcze jeden wers odnoszący się do zmartwychwstania. Kuběna wysłał go Medkowi wraz z komentarzem dotyczącym symboliki barw, ibidem, s. 261 n. Por. J. Paukert, *Kulér Mikuláše Medka – nepřítel známé moravské arcidílo Křížová cesta v Senetářově*, „Proglas” 2, 1990, nr 3, s. 126. Trudno doprecyzować, na czym dokładnie polegała inspiracja sonetem przy pracy nad stacjami Drogi krzyżowej. Przy braku materiałów źródłowych przypisywanie Medkowi określonej relacji słowo – obraz byłoby merytorycznym nadużyciem.

paintings placed side by side inside the church and forming a kind of frieze. Such an arrangement of paintings was not commonly applied, although it was not a novelty in that period. The composition begins on the left of the entrance and develops towards the chancel. Individual paintings measure 120x75 cm. Based on his previous experience, Medek combined enamel with oil in the technique of painting on canvas. The images are created in several layers of these combinations. The artist experimented with matter. By means of his typical application of paint primers, he tried to deepen the expression of his works and enrich them with the thus produced structure. As a result, he created images thanks to an impressive palette of colours.

In creating the concept of *The Way of the Cross*, the artist was inspired by a sonnet<sup>17</sup> for which he

*z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov)*, Brno 2017, p. 22 f. [manuscript in the Library of Masaryk University in Brno]. It is not clear from the available sources why, after all, Medek was entrusted with the work on the stations of the cross.

<sup>17</sup> *Kříž sonetu*

- I Ejhle Člověk! K Smrti Odsouzený  
 II Ještě Hrob Si Kopeš, Bereš Kříž,  
 III Klesáš K Matce Zemi, A – Ta Tíží!,  
 IV Ó Kéž Aspoň Ona Se Mnou Není.
- V Byť I Cizím Hříchem Nadlehčený,  
 VI Smrt A Matku Svou Jen V Lásce Zříš,  
 VII Po Druhé Se Marně S Křížem Skříž,  
 VIII Ať Tě Nemají Proč Politovat Ženy.
- IX Po Třetí! Ten Pád Je Dovršený!  
 X Oviněn! A Nahý! Že Se Nestydíš!  
 XI Dobře, Že Na Zemi Na Kříž Upevněný (Dobře), Záhy
- XII K Nebi Vyvýšený, Už Jen Zemřít Smíš.  
 XIII Na Zem Do Klína Zpěl Matce Položený,  
 XIV Matku Matkou Máš Až V Hrobě: V Hrobě Již.
- XV Ejhle Člověk! Matko: Ze: Mě: Syn Tvůj Z Hrobu Narozený.

Cf. J. Kuběna, *Paměť básníka: Z Mého Orloje (vzpomínky na přítomnost)*, Brno 2006, p. 261.

English translation by Jakub Jása and Agnieszka Gicala:

*A Sonnet Cross*

- I Hey, Man! Sentenced To Death  
 II You Dig Your Grave, You Take Up Your Cross,  
 III You Kneel To Mother Earth, Ah – What A Burden!  
 IV Oh, At Least She Is Not With Me.
- V Although Lightened By A Stranger's Sin,  
 VI You Will See Your Death And Mother Only In Love,  
 VII After The Second Time, In Vain Cross With The Cross,  
 VII Do Not Let Women Grieve For You.
- IX After The Third Time! This Fall Is Complete!  
 X Accused! And Naked! You Should Be Ashamed!  
 XI It Is Good That On The Ground Fixed To The Cross (Well), Soon



3. Mikuláš Medek, *Droga krzyżowa (stacje 1–5) w kościele św. Józefa w Senetářovie*, 1971, fot. L. Makówka

3. Mikuláš Medek, *The Way of the Cross (stations 1–5) in the church of St. Joseph in Senetářov*, 1971, photo by L. Makówka

asked the poet Jiří Kuběna<sup>18</sup>. The paintings show themes and events from the Bible using signs and symbols encouraging believers to reflect on the essence of faith. The first station, dominated by dark red, which is the beginning of the narrative about the suffering Christ, is illustrated by thorns. Purple is the colour of the robe that Jesus was made to wear before Pilate. Two successive images are defined by a cross stretched on the plane expressed in shades of red. The fourth station is marked by the blue colour

XII Exalted To Heaven, Now You Can Only Die.

XIII On The Ground On The Mother's Lap Laid Again

XIV You have Your Mother As A Mother In The Grave  
Only: In The Grave Already.

XV Hey, Man! Oh, Mother: From: Me: Your Son Born  
From The Grave.

<sup>18</sup> The sonnet, which was supposed to be an interpretative and meditative introduction to the mystery of the Cross, as a composition of fourteen verses, perfectly matched the theme of the fourteen stations of the Way of the Cross. Contrary to the principles of the sonnet, the poet added one more line referring to the resurrection. Kuběna sent it to Medek together with a commentary on the symbolism of colours. *Ibidem*, p. 261 f. Cf. Paukert, J., *Kulér Mikuláše Medka – nepřilíš známé moravské arcidílo Křížová cesta v Senetářově*, "Proglas" 2: 1990, no. 3, p. 126. It is difficult to specify what exactly the sonnet inspired in the painter when working on the Stations of the Cross. In the absence of source materials, attributing a specific word-image relationship to Medek would be a substantive abuse.

pierwszą stację, będącą początkiem narracji o cierpiącym Chrystusie, ilustrują ciernie. Purpura jest barwą płaszczu, w który został odziany Jezus przed Piłatem. Dwa kolejne obrazy definiowane są przez krzyż rozpięty na płaszczyźnie wyrażonej w odcieniach czerwieni. Czwartą stację określa barwa niebieska jako znak Matki Boskiej. Piątą przystanek symbolizuje wsparcie udzielone przez Szymona z Cyreny. Ciężar krzyża spoczywa jednak na ramionach Chrystusa. Kolor tej stacji to kombinacja czerwieni i złota na ciemnoniebieskim tle [il. 3]. Szósta stacja to Weronika – kobieta, która według legendy podeszła do Chrystusa i otarła pot z Jego twarzy. Odbite oblicze Zbawiciela stało się kanwą obrazu Medka, w którym złoty kolor dominuje nad ciemnoniebieskim tłem. Siódma stacja ponownie została wykreowana walorami czerwieni w tle przechodzącymi stopniowo przez granaty do czerni. Można odnieść wrażenie, że krzyż waży więcej niż na początku. W ósmym przystanku pojawiają się pary oczu jako odniesienie do pełnego niemocy wzroku kobiet w Jerozolimie [il. 4]. Ten obraz jest zdominowany przez jasnoblękitny kolor ze złotym refleksem. Trzeci upadek przedstawiony jest za pomocą krzyża, który przerasta już granice obrazu. Czerwony kolor krucyfiksu wycina się z czarnego tła. Dziesiąty obraz zamknięty został w symbolice trzech kostek do gry rzuconych jako losy o szatę Jezusa. Na jedenastym



4. Mikuláš Medek, *Droga krzyżowa (stacje 4–9) w kościele św. Józefa w Senetárove*, 1971, fot. L. Makówka

4. Mikuláš Medek, *The Way of the Cross (stations 4–9) in the church of St. Joseph in Senetárov*, 1971, photo by L. Makówka

przystanku gwoździe na niebiesko-czarnym tle symbolizują przybicie do krzyża. Ukrzyżowanie zostało ukazane jako zatrzymanie bicia serca Chrystusa, gdy nadeszła godzina ciemności. Trzynastą stacją ponownie zdominował błękit symbolizujący Maryję trzymającą martwego Syna na kolanach. Jaśniejący czerwony punkt oznacza, że nawet teraz Jej nadzieja nie zgasła. W ostatniej stacji pogrążony w ciemnościach grób także przebłyskuje czerwienią, co można zinterpretować jako obietnicę nowego życia po zmartwychwstaniu<sup>19</sup> [il. 5].

Narracja Pasji Chrystusa została ograniczona do paru znaków pojawiających się w poszczególnych stacjach. Cykl jest wręcz rezygnacją z opowiadania. To pojedyncze symbole odsyłają do kolejnych etapów męki. Najważniejszym z nich jest krzyż, którego traktowanie przez artystę stanowi o dynamice całej kompozycji. Oglądający ją widzowie mogą odnieść wrażenie, że staje się on coraz większy i cięższy. O dramacie historii decyduje również przechylenie krucyfiksu w stronę dolnej krawędzi obrazów. W dalszych stacjach artysta zastosował oryginalne kadrowanie, krzyż rozrywa granicę malowidła, tak jak rzeczywiste narzędzie męki wycieńczyło ciało skazańca.

Główny ciężar wyrażenia dramatu Drogi krzyżowej przejęła jednak nie ikonografia, lecz zastosowana

as a sign of the Mother of God. The fifth station symbolises the support given by Simon of Cyrene. However, the weight of the cross rests on Christ's shoulders. The colour of this station is a combination of red and gold on a dark blue background [fig. 3]. The sixth station is Veronica: the woman who, according to legend, approached Christ and wiped the sweat from his face. The reflected face of the Saviour became the canvas for Medek's painting, in which the golden colour dominates over the dark blue background. The seventh station was again created with the shades of red, gradually changing to dark blues, transforming into black in the background. One gets the impression that the cross weighs more than at the beginning. In the eighth station, pairs of eyes appear as a reference to the helpless gaze of the Jerusalem women [fig. 4]. This image is dominated by a light blue colour with golden reflexes. The third fall is represented by the cross that transcends the boundaries of the picture. The red colour of the cross stands out from the black background. The tenth image is encapsulated in the symbolism of three dice thrown for Jesus' robe. At the eleventh stop, nails on a blue and black background symbolise the nailing to the cross. The crucifixion was depicted as Christ's heart ceasing to beat when the hour of darkness came. The thirteenth station was

<sup>19</sup> Švecová 2006, jak przyp. 3, s. 19.



5. Mikuláš Medek, *Droga krzyżowa (stacje 9–14) w kościele św. Józefa w Senetárove*, 1971, fot. L. Makówka

5. Mikuláš Medek, *The Way of the Cross (stations 9–14) in the church of St. Joseph in Senetárov*, 1971, photo by L. Makówka

again dominated by blue, symbolising Mary holding her dead Son on her lap. The bright red dot means that even now her hope has not faded. At the last station, the grave, steeped in darkness, also glows red, which can be interpreted as a promise of new life after the resurrection<sup>19</sup> [fig. 5].

The narrative of the Passion of Christ was limited to a few signs present in individual stations. The cycle evidently avoids telling the story. It is single symbols that refer us to subsequent stages of the Passion. The most important of them is the cross, whose depiction by the artist determines the dynamics of the entire composition. Viewers may get the impression that it is getting larger and heavier. The drama of the story is also determined by the tilt of the cross towards the lower edge of the paintings. In further stations, the artist used original framing: the cross tears the boundary of the painting, just like the real instrument of the Passion exhausted the convict's body.

However, the main weight of expressing the drama of the Stations of the Cross was taken over not by the iconography, but by the range of colours used by Medek. The artist remained within the circle of his favourite shades of blue and red with the addition of gold and dark navy blue tones changing into black.

przez Medka gama kolorystyczna. Artysta pozostał w kręgu swoich ulubionych odcieni błękitu i czerwieni z dodatkiem złota i ciemnych tonacji granatu przechodzących w czerń. Same barwy mają znaczenie symboliczne w obrębie poszczególnych obrazów. Medek twierdził, że:

[...] *czerwone i niebieskie są jedynymi kolorami, które istnieją jako absolutne. Teraz po długich myślach dodałem do niebieskiego i czerwonego złoto. Pojedyncze obrazy są czerwone, niebieskie lub złoto. Te kolory mają silną ekspresyjną symbolikę i są typowe dla wszystkich, zwłaszcza sztuki średniowiecznej. Połączenie kolorów reprezentuje chwałę Boga i cierpienie Chrystusa*<sup>20</sup>.

Jednocześnie malarz zastosował kolorystykę całościowo w stosunku do wszystkich czternastu obrazów. Zasadniczym wątkiem użycia tonacji barwnych było stworzenie wrażenia narastania ciemności w cyklu. W stacjach wyrażających największy tragizm Męki Pańskiej artysta pozostawił jednak słabo przebijające się odcienie jasności jako symbol nadziei. Prowadzenie gry kolorystycznej w kompozycji *Drogi krzyżowej* można interpretować również szerzej, jako wyraz egzystencjalnego bólu człowieka: czerń tła, z którego wychodzi

<sup>19</sup> Švecová 2006, cf. fn. 3, p. 19.

<sup>20</sup> A. Kusák, *Rozhovor s Mikulášem Medkem*, w: A. Hartmann, B. Mráz, *Texty Mikuláše Medka*, Praha 1995, s. 271.

czerwona albo niebieska poświata, staje się symbolem bólu, śmierci, udręki twórcy.

Emocje dramatu zostały wyrażone nie tylko kolorystycznie, lecz także poprzez strukturę malarską. Obrazy powstawały w charakterystycznej dla Medka manierze nakładania na płótno kilku warstw malarskich tworzących masę tonów, nasycenia i odcieni. Gęstość materii malarskiej przywołuje asocjacje z zastygającymi strupami krwi. W typowy dla siebie sposób malarz wycisnął również w gęstości tkanki obrazu znaki wywodzące się z geometrii i mechaniki, symbole opresyjnej rzeczywistości społeczno-politycznej ograniczającej wolność człowieka.

W kompozycji Medek utrzymał równowagę pomiędzy uniwersalizmem przesłania Drogi krzyżowej a subiektywnym wykorzystaniem pasywnego tematu do wyrażania osobistego przeżycia bólu i cierpienia. Oprócz symbolizmu jego obrazy oddają własne odczucia smutku czy udręki. Wyznaczenie granicy pomiędzy oboma aspektami historii męki nie jest łatwe. Niewątpliwie religijny motyw ofiary był według artysty zbliżony do egzystencjalnego dramatu cierpienia. Malarz pracował nad tym obszernym cyklem w czasie, gdy poważnie chorował<sup>21</sup>. Według Ewy Kosákovéj artysta, malując *Drogę krzyżową*, cierpiał fizycznie, ale także psychicznie, wpisując ból i żal w każdy ze swoich obrazów. Jego stan zdrowia pogarszał się również wskutek ciągłych problemów z władzą państwową i tłumieniem wolności wypowiedzi<sup>22</sup>.

Antonín Hartmann, interpretując pasywny cykl w Senetářovie, zauważył, że każdy motyw, kształt, kolor zdefiniowały wyjątkowość nadzwyczajnej rzeczywistości i tajemnicy cierpienia Chrystusa prowadzącej do śmierci<sup>23</sup>. *Droga krzyżowa* w Senetářovie należy integralnie do głównego nurtu twórczości czeskiego artysty. Doskonale odnajduje się również w modernistycznym wnętrzu kościoła, stanowiąc mocny kontrast dla ascetycznej przestrzeni.

Niezwykle interesująca byłaby rekonstrukcja recepcji dzieła Medka w czeskim środowisku artystycznym, wśród hierarchii kościelnej oraz samych wiernych, dla których cykl został stworzony. Jest ona jednak bardzo utrudniona. W komunistycznej Czechosłowacji informacje dotyczące życia Kościoła, w tym bardzo rzadkiego zjawiska, jakim było wprowadzanie nowej sztuki do wnętrza sakralnych, praktycznie nie istniały w przestrzeni publicznej. Dotyczyło to – w przeciwieństwie do Polski ówczesnego czasu – przede wszystkim drukowanych wzmianek, a tym bardziej opracowań tematu, które pojawiły się dopie-

The colours themselves have a symbolic meaning within the individual paintings. Medek claimed that:

[...] *red and blue are the only colours that exist as absolutes. Now, after much thought, I added gold to the blue and red. Individual paintings are red, blue or gold. These colours have a strong expressive symbolism and are typical of all, especially of medieval art. The combination of the colours represents the glory of God and the suffering of Christ.*<sup>20</sup>

At the same time, the painter applied the colours in a holistic way to all fourteen paintings. The main theme of the use of colour tones was to create the impression of increasing darkness in the cycle. However, in the stations expressing the greatest tragedy of the Passion of Christ, the artist left faint shades of light as a symbol of hope. The play of colours in the composition of *The Way of the Cross* may also be interpreted more broadly, as an expression of human existential pain: the black background, out of which emerges a red or blue glow, becomes a symbol of the pain, death and anguish of the artist.

The emotions of the drama were expressed not only in colour, but also *via* the painting structure. The paintings were created in Medek's characteristic manner of applying to the canvas several layers of paint, creating a mass of tones, saturation and shades. The thickness of the painterly matter evokes associations with congealing blood scabs. In his typical way, the painter also imprinted in the thick matter of the painting some signs derived from geometry and mechanics, symbols of oppressive socio-political reality limiting human freedom.

In the composition, Medek maintained a balance between the universalism of the message of *The Way of the Cross* and the subjective use of the Passion theme to express the personal experience of pain and suffering. Apart from symbolism, his paintings express his own feelings of sadness or anguish. It is not easy to draw a line between the two aspects of the Passion story. Undoubtedly, according to the artist, the religious motif of sacrifice was close to the existential drama of suffering. The painter was working on this extensive cycle while he was seriously ill<sup>21</sup>. According to Eva Kosáková, while painting *The Way of the Cross*, the artist suffered not only physically but also emotionally, inscribing pain and grief into each of his paintings. His health condition also deteriorated due to constant problems with the

<sup>21</sup> Medek cierpiał z powodu poważnego stadium cukrzycy, musiał spać na specjalnym łóżu z tynku, a warunki jego życia były ogólnie problematyczne, Štimecová 2017, jak przyp. 16, s. 22.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Zouharová, Zouhar 2011, jak przyp. 2, s. 50.

<sup>20</sup> A. Kusák, *Rozhovor with Mikuláš Medek*, in: A. Hartmann, B. Mráz, *Texty Mikuláše Medka*, Praha 1995, p. 271.

<sup>21</sup> Medek suffered from a serious stage of diabetes; he had to sleep on a special plaster bed, and his living conditions were generally problematic, Štimecová 2017, cf. fn. 16, p. 22.



state authorities and the suppression of freedom of expression<sup>22</sup>.

In his interpretation of the Passion cycle in Senetářov, Antonín Hartmann noticed that each motif, shape and colour defined the uniqueness of the extraordinary reality and mystery of Christ's suffering, leading to death<sup>23</sup>. *The Way of the Cross* in Senetářov is an integral part of the mainstream of the Czech artist's oeuvre. It also fits perfectly in the modernist interior of the church, constituting a strong counterpoint to the ascetic space.

It would be extremely interesting to reconstruct the reception of Medek's work in the Czech artistic milieu, among the church hierarchy and the faithful themselves, for whom the cycle was created. However, this is very difficult. In communist Czechoslovakia, information on the life of the Church, including the very rare phenomenon of introducing novel art into sacred interiors, practically did not exist in the public space. This, in contrast to Poland of that time, concerned primarily any published reference to the subject, and even more so any studies on it, which appeared only later, in the post-communist era. In the church archives (the parish and diocesan ones), there are no source materials that could shed light on the issue of the reception of Medek's *The Way of the Cross* or show the role of the local parish priest in the creation of the project, reveal his artistic preferences or, above all, find out the motivation that guided the priest when he employed the artist to work for the church. This certainly does not exclude the existence of various fragmentary references to Medek's work in the Senetářov church in other archives.

What is also important is the answer to the question about the place of Medek's *The Way of the Cross* in depicting a cycle in the post-war history of art created especially for church interiors. In European art, the traumatic experiences of the Second World War led to an increased exploitation of topics related to the iconography of the Passion, and actually to the use of motifs of the Passion of Christ as a projection of one's own dramatic experiences. This culminated in the next wave (parallel to the situation after the First World War) in German Expressionism, and in Poland in the Independent Culture art of the 1980s. Unfortunately, it is not possible to carry out a comparative analysis with what was happening in the discussed iconographic space in the post-war art of Czechoslovakia. Practically no new churches were built, and thus no equipment or decoration was provided, and independent religious art was also created to a very limited extent. The background for Medek's *The Way of the Cross* is constituted by Passion

ro w epoce postkomunistycznej. W kościelnych archiwach (parafialnym i diecezjalnym) nie znajdziemy materiałów źródłowych, które mogłyby rzucić światło na kwestię recepcji *Drogi krzyżowej* Medka czy też ukazać rolę miejscowego proboszcza w powstaniu realizacji, ujawnić jego preferencje artystyczne, a przede wszystkim poznać motywację, która kierowała duchownym, kiedy angażował artystę do pracy na rzecz kościoła. Nie wyklucza to z pewnością istnienia różnych szczątkowych wzmianek dotyczących pracy Medka w świątyni w Senetářovie w innych archiwach.

Ważna jest również odpowiedź na pytanie o miejsce *Drogi krzyżowej* Medka w obrazowaniu cyklu w powojennej historii sztuki tworzonej zwłaszcza dla wnętrz kościelnych. W sztuce europejskiej traumatyczne doświadczenia drugiej wojny światowej doprowadziły do wzmoczonego eksploatowania tematów związanych z ikonografią pasyjną, a właściwie do wykorzystywania motywów męki Chrystusa do projekcji własnych dramatycznych przeżyć. Miało to swoją kulminację w kolejnej fali (paralelnie do sytuacji po pierwszej wojnie światowej) ekspresjonizmu niemieckiego, a w Polsce w sztuce Kultury Niezależnej lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Niestety, nie można przeprowadzić analizy porównawczej z tym, co w omawianej przestrzeni ikonograficznej działo się w powojennej sztuce Czechosłowacji. Prawie nie budowano tam, a tym samym nie wyposażano nowych kościołów, a niezależna sztuka religijna również powstawała w bardzo ograniczonym zakresie. Tło dla *Drogi krzyżowej* Medka stanowią cykle pasyjne powstałe przede wszystkim we Francji, Szwajcarii, a także w Polsce. W drugiej połowie lat czterdziestych największe zaawansowanie w odkrywaniu możliwości wypowiedzania treści religijnych językiem nowoczesnych środków wyrazu można było dostrzec we Francji. Wydarzeniem w sztuce był udział współczesnych artystów w tworzeniu wystroju kościoła w Assy w latach 1946–1949, konsekrowanego w 1950 roku. Z kolei przełomem w tworzeniu cyklu *Drogi krzyżowej* była nowa kompozycja Henriego Matisse'a zrealizowana w latach 1948–1951 w kaplicy Notre Dame du Rosaire siostr dominikanek w Vence. Obrazy czternastu stacji zostały namalowane na białych, glazurowanych płytkach. Figury, które były właściwie tylko ideogramami, zostały zaznaczone czarną kreską. Kolory na przedstawieniach pojawiały się dzięki padającemu na nie światłu przechodzącemu przez witraże. Używając języka nowoczesnej formy, Fernand Léger dokonał wpisania treści *Drogi krzyżowej* bezpośrednio w witraż. Zastosował to rozwiązanie w kościołach: Audincourt w Doubs w 1951 roku oraz parafialnym w Courfaivre w Szwajcarii w 1954 roku. W jego koncepcji kojarzenie danej stacji dokonuje się dzięki przedmiotom-znakom, na przykład wyrwane drzewo symbolizuje upadek, a słup i rzucona suknia

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Zouharová, Zouhar 2011, cf. fn. 2, p. 50.

– obnażenie z szat<sup>24</sup>. Podobna myśl była realizowana w klasztorach benedyktyńskich. Jednoznaczne znaki graficzne, oderwane od znanych rekwizytów, były umieszczane na posadzce, tym samym Droga krzyżowa stawała się prawdziwą drogą<sup>25</sup>.

Malowanie przedstawień o tematyce religijnej na ceglanych ścianach wewnątrz kościołów pojawiło się w Polsce w latach pięćdziesiątych dzięki twórczości Wacława Taranczewskiego<sup>26</sup>. Przełomem w nowoczesnym ujęciu Drogi krzyżowej była jednak realizacja s. Almy Skrzydlewskiej wykonana w latach 1957–1958 w technice sgraffita dla kościoła Franciszkanek św. Marcina w Warszawie (1957–1958)<sup>27</sup>. Cykl, bardzo oszczędny w środki artystycznego wyrazu, w którym artystka zrezygnowała prawie zupełnie z narracji, był jednym z pierwszych w Polsce rozwiązań o charakterze symbolicznym. Do jeszcze bardziej nowatorskich należy *Droga krzyżowa* w kościele św. Jana Chrzciciela w Tychach namalowana na surowych, ceglanych ścianach przez Franciszka Wyleżucha na przełomie 1960 i 1961 roku. W ascetycznym wnętrzu na dwóch przeciwległych ceglanych ścianach ograniczających prezbiterium ciągnęły się dwa pasy szerokości około dwóch metrów. Wpisano w nie białe prostokątne pola z symbolicznie zaznaczonymi przystankami Drogi krzyżowej: na ścianie wschodniej od pierwszej do siódmej, na zachodniej – od ósmej do czternastej stacji. Obie części dzieliła prostopadłe usytuowana szklana ściana zbudowana z kolorowych, przede wszystkim czerwonych szkielek. Drogę wyznaczał ślad czarnych stóp człowieka, którym towarzyszył gąszcz gwoździ, cierni, biczów, mniejszych i większych krzyży, przy czym czarny duży krucyfiks był krzyżem Chrystusa. Kompozycje kolejnych stacji zostały zbudowane ze zbliżeń i fragmentów schematycznie zarysowanych twarzy, dłoni, narzędzi męki. Warto wspomnieć, iż kompozycje *Drogi krzyżowej* Wyleżucha, jak i s. Skrzydlewskiej, wzbudziły duże kontrowersje<sup>28</sup>.

W zestawieniu z przywołanymi polskimi i europejskimi cyklami pasyjnymi, reprezentatywnymi dla pierwszych trzech powojennych dekad, *Droga krzy-*

cycles created primarily in France, Switzerland and Poland. In the second half of the 1940s, the greatest progress in discovering the possibilities of expressing religious themes in the language of modern artistic means could be seen in France. What was considered an outstanding event in art was the participation of contemporary artists in creating the interior of the church in Assy in the years 1946–1949. The church was consecrated in 1950. A breakthrough in the creation of *The Way of the Cross* cycle was constituted by a new composition by Henri Matisse, executed in the years 1948–1951 in the chapel of Notre Dame du Rosaire of the Dominican Sisters in Vence. The images of the fourteen stations were painted on white, glazed tiles. The figures, which were actually only ideograms, were outlined with a black line. The colours in the depictions appeared thanks to the light passing through the stained glass windows and falling on the images. Using the language of modern form, Fernand Léger inscribed the content of the Way of the Cross directly into the stained glass window. He used this solution in the church of Audincourt in Doubs in 1951 and in the parish church in Courfaivre in Switzerland in 1954. In his concept, creating an association with a given station is made possible thanks to objects-signs, such as an uprooted tree, which symbolises a fall, while a post and a robe thrown away represents Christ being stripped of clothes<sup>24</sup>. A similar idea was implemented in Benedictine monasteries. Unambiguous graphic signs, detached from the known objects, were placed on the floor, thus the Way of the Cross became a real way<sup>25</sup>.

The painting of representations of religious themes on the brick walls of church interiors appeared in Poland in the 1950s, thanks to the work of Wacław Taranczewski<sup>26</sup>. However, the breakthrough in the modern approach to the Way of the Cross came in the form of Sr. Alma Skrzydlewska's work, created in the years 1957–1958 in the sgraffito technique for the Franciscan Church of St. Martin in Warsaw (1957–1958)<sup>27</sup>. The cycle, very sparing in the means of artistic expression, in which the artist almost completely eschews narration, was one of the first solutions of a symbolic nature in Poland.

<sup>24</sup> G. Diehl, *Fernand Léger*, przekł. H. Andrzejewska, Warszawa 1985, s. 59.

<sup>25</sup> H.S., *Droga Krzyżowa*, „Tygodnik Powszechny” 16, 1962, nr 15, s. 8.

<sup>26</sup> Artysta był autorem między innymi obrazów obwiedzionych kreską, które namalował na ceglanych ścianach świątyni poznańskich: w 1955 roku w kościele Najświętszej Marii Panny i dwa lata później w kościele św. Marcina. H. Szczypińska, *Taranczewski – kościoły Poznania*, „Więź” 9, 1966, nr 3, s. 133–138.

<sup>27</sup> W. Smereka, *Drogi krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium pasyjne*, Kraków 1980, s. 99.

<sup>28</sup> Pojawienie się nowoczesnych przedstawień religijnych w kościołach często wzbudzało opór władz duchownych, ale też wiernych, zarówno w Polsce, jak i za granicą. Dla przykładu polichromia Tadeusza Brzozowskiego w kościele oo. Franciszkanów w Głogówku na Śląsku Opolskim została zatynkowana, a krucyfiks nad ołtarzem kościoła w Assy autorstwa Germaine Richier musiał zostać usunięty.

<sup>24</sup> G. Diehl, *Fernand Léger*, Polish translation by H. Andrzejewska, Warszawa 1985, p. 59.

<sup>25</sup> H.S., *The Way of the Cross*, „Tygodnik Powszechny” 16: 1962, no. 15, p. 8.

<sup>26</sup> The artist was, among others, the author of images outlined with a line, which he painted on the brick walls of churches in Poznań: in 1955 in the church of the Blessed Virgin Mary and two years later in the church of St. Martin, cf. H. Szczypińska, *Taranczewski – kościoły Poznania*, „Więź” 9, 1966, no. 3, pp. 133–138.

<sup>27</sup> W. Smereka, *Drogi Krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium Pasyjne*, Kraków 1980, p. 99.

Even more innovative is the Way of the Cross in the church of St. John the Baptist in Tychy, painted on raw brick walls by Franciszek Wyleżuch at the turn of 1960 and 1961. In the ascetic interior, on two opposite brick walls bordering the chancel, there were two strips of about two meters in width. They were filled with white rectangular fields with symbolically marked stations of the Way of the Cross: on the eastern wall: from the first to the seventh station, on the western wall: from the eighth to the twelfth station. Both parts were separated by a perpendicularly located glass wall made of coloured, mostly red glass. The path was marked by the trace of black human feet accompanied by a thicket of nails, thorns, whips, smaller and larger crosses, with the large black crucifix being the cross of Christ. The compositions of subsequent stations were built from close-ups and fragments of schematically outlined faces, hands, and tools of torture. It is worth mentioning that the compositions of *The Stations of the Cross* by Wyleżuch and Sr. Skrzydlewska aroused great controversy<sup>28</sup>.

When compared with the above-mentioned Polish and European Passion cycles, representative of the first three post-war decades, *The Way of the Cross* by Mikuláš Medek is a unique phenomenon. Contrary to typical solutions of the time, the Czech artist reduced the narrative, turning unequivocally towards symbolism. In each station of the cross he developed a mature and original sign of suffering. Formally, the cycle belongs organically to the structural painting of the second half of the 1960s, filtered through Medek's experiments with colours.

## Summary

In Czechoslovakia, hardly any new churches were built during the communist regime. The exceptions include the modernist church of St. Joseph in Senetářov in Moravia, for which the modern cycle of *The Way of the Cross* was created in 1970. Its author is Mikuláš Medek (1926–1974), an outstanding Czech painter inspired by surrealism and the Informel formula. The composition in Senetářov belongs to the mature period of the artist's work, in which he used unique metaphors. The author of the paper outlines the historical context of the founding of the church and interprets Medek's *The Way of the Cross* against the background of post-war European art and contemporary solutions of the Passion cycle.

<sup>28</sup> The appearance of modern religious images in churches often aroused resistance from the clerical authorities, but also from the faithful, both in Poland and abroad. For example, the polychrome created by Tadeusz Brzozowski in the Franciscan church in Głogówek in the region of Opole Silesia was plastered over, and the crucifix above the altar of the church in Assy, made by Germaine Richier, had to be removed.

*żowa* Mikuláša Medka stanowi zjawisko wyjątkowe. W przeciwieństwie do typowych ówczesnych rozwiązań czeski artysta zredukował narrację, zwracając się jednoznacznie w stronę symboliki. W każdej stacji wypracował dojrzały i oryginalny znak cierpienia. Formalnie cykl przynależy organicznie do strukturalnego malarstwa drugiej połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku przefiltrowanego przez kolorystyczne doświadczenia Medka.

## Streszczenie

W Czechosłowacji w okresie reżimu komunistycznego prawie nie wznoszono nowych kościołów. Do wyjątków należy modernistyczna świątynia św. Józefa w Senetářovie na Morawach, dla której powstał nowoczesny cykl *Drogi krzyżowej* (1970). Jego autorem jest Mikuláš Medek (1926–1974), wybitny czeski malarz inspirowany się surrealizmem i formułą informelowską. Kompozycja w Senetářovie należy do dojrzałego okresu twórczości artysty, ostatecznie posługującej się oryginalną metaforą. Autor artykułu nakreśla historyczny kontekst powstania kościoła oraz odczytuje *Drogę krzyżową* Medka na tle powojennej sztuki europejskiej i współczesnych rozwiązań pasyjnego cyklu.

**Słowa kluczowe:** modernizm, surrealizm, informel, obraz, barwa, kościół, Droga krzyżowa, cykl, Mikuláš Medek, Senetářov

ks. dr Leszek Makówka  
konserwator diecezjalny w Katowicach  
adres do korespondencji: skr. pocztowa 206,  
40-950 Katowice  
e-mail: lmakowka@op.pl

## Bibliografia

- Bregantová P., S'vácha R., Platovská M., *Dejiny českého výtvarného umění*, t. V: 1939/1958, Praha 2005.
- Effenberger V., *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002.
- Diehl G., *Fernand Léger*, przekł. H. Andrzejewska, Warszawa 1985.
- H.S., *Droga Krzyżowa*, „Tygodnik Powszechny” 16, 1962, nr 15.
- Kuběna J., *Paměť básníka: Z Mého Orloje (vzpomínky na přítomnost)*, Brno 2006.
- Kusák A., *Rozhovor s Mikulášem Medkem*, w: A. Hartmann, B. Mráz, *Texty Mikuláše Medka*, Praha 1995.
- Mráz B., *Mikuláš Medek*, Praha 1970.
- Nes'lehová M., *Podoba českého informelu*, w: *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957–1964*, katalog wy-

stawy, Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha 1991.

Paukert J., *Kulér Mikuláše Medka – nepřilíš známé moravské arcidílo Křížová cesta v Senetářově*, „Proglas” 2, 1990, nr 3, s. 118–128.

Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jąty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.

Smereka W., *Drogi krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium pasyjne*, Kraków 1980.

Šmejkal F., *Mikuláš Medek*, w: *Mikuláš Medek*, katalog wystawy, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002.

Štimecová E., *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov)*, Brno 2017, s. 22 n. [mps Biblioteka Masarykova Univerzita v Brnie].

Švecová A., *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno 2006, [mps Biblioteka Masarykova Univerzita v Brnie].

Szczypińska H., *Taranczewski – kościoły Poznania*, „Więź” 9, 1966, nr 3.

**Keywords:** modernism, surrealism, Informel, image, colour, church, the Way of the Cross, cycle, Mikuláš Medek, Senetářov

Rev. Leszek Makówka  
diocesan art conservator in Katowice  
mailing address: PO box 206, 40–950  
Katowice  
e-mail: lmakowka@op.pl

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliography

Bregantová P., Švácha R., Platovská M., *Dějiny českého výtvarného umění*, vol. V: 1939/1958, Praha 2005.

Effenberger V., *Mikuláš Medek*, in: *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002.

Diehl G., *Fernand Léger*, Polish translation by H. Andrzejewska, Warszawa 1985.

H.S., *Droga Krzyżowa*, “Tygodnik Powszechny” 16: 1962, no. 15.

Kuběna J., *Paměť básníka: Z Mého Orloje (vzpomínky na přítomnost)*, Brno 2006.

Kusák A., *Rozhovor s Mikulášem Medkem*, in: A. Hartmann, B. Mráz, *Texty Mikuláše Medka*, Praha 1995.

Mráz B., *Mikuláš Medek*, Praha 1970.

Nešlehová M., *Podoba českého informelu*, in: *Český informel: průkopníci abstrakce z let 1957–1964*, exhibition catalogue, Staroměstská radnice a Galerie Václava Špály, Praha 1991.

Paukert J., *Kulér Mikuláše Medka – nepřilíš známé moravské arcidílo Křížová cesta v Senetářově*, “Proglas” 2: 1990, no. 3.

Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jąty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.

Smereka W., *Drogi Krzyżowe. Rys historyczny i teksty. Studium Pasyjne*, Kraków 1980.

Šmejkal F., *Mikuláš Medek*, in: *Mikuláš Medek*, exhibition catalogue, Galerie Rudolfinum w Pradze, Praha 2002.

Štimecová E., *Sakrální jihomoravské zakázky Mikuláše Medka z let 1963–1971 (Jedovnice, Kotvrdovice, Senetářov)*, Brno 2017, p. 22 f. [manuscript in the Library of Masaryk University in Brno].

Švecová A., *Kostel sv. Josefa v Senetářově*, Brno 2006 [manuscript in the Library of Masaryk University in Brno].

Szczypińska H., *Taranczewski – kościoły Poznania*, “Więź” 9, 1966, no. 3.

*Olesia Semchyshyn-Huzner*

The Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv

The mural paintings of Modest Sosenko. Characteristics of the style based on representative examples.

Modest Sosenko's activity in the field of religious art is part of the larger topic of studying the development of Ukrainian sacred art in the twentieth century, and particularly its origins in the first decades of the century.

Sosenko was regarded by his contemporaries as a monumentalist artist whose works became the basis for the revival of national traditions in church decoration. He was searching for his own creative expression, trying to develop a universal system of design principles, to find the 'golden mean' between the Christian East and West. Throughout his short life, this intellectual artist and master of style persistently pursued his goal.

Due to historical circumstances, the subject of Sosenko's monumental legacy was not addressed by specialists for a long time. A sort of re-examination of his artworks for churches began in the early 1990s<sup>1</sup>. It showed that only two churches decorated by him had survived from those known from archival material and literature. These are the churches of St. Michael the Archangel in the village of Pidberizci and of the Holy Resurrection in the village of Poliany (Lviv region)<sup>2</sup>. Mural paintings of two others: the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Slavske (destroyed in May 2019) and St Nicholas in Zolochiv (Lviv region) have been repainted. In Slavske, after the church's dome was damaged in 1944, the vault decoration was destroyed, and the rest of the wall painting unprofessionally repaired.

<sup>1</sup> The article is an extended version of the paper *Modest Sosenko's mural paintings. Characteristics of the style based on representative examples*, delivered by the present author at the Polish National Academic Conference *Valuable – Undervalued. Research on Contemporary Sacred and Religious Art of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries*, Rzeszów 2017. Cf.: V. Radomska, *Povernennia Modesta Sosenka*, "Obrazotvorche mystetstvo" 1991, no. 1, pp. 4–7; V. Radomska, *Povernennia Modesta Sosenka*, "Zerna" 1994, no. 1, pp. 33–38.

<sup>2</sup> Radomska 1994, as in footnote. 1, pp. 37–38.

*Olesia Semchyshyn-Huzner*

Muzeum Narodowe we Lwowie  
im. Andrzeja Szeptyckiego, Lwów

Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów

DOI: 10.15584/setde.2022.15.5

Działalność Modesta Sosenki w dziedzinie twórczości religijnej stanowi część większego problemu badania rozwoju ukraińskiej sztuki sakralnej XX wieku, a szczególnie jej źródeł w pierwszych dziesięcioleciach tego stulecia.

Sosenko uważany był przez osoby mu współczesne za artystę monumentalistę, którego prace stały się podstawą dla odrodzenia tradycji narodowych w zdobieniu świątyń. Pragnął własnej ekspresji twórczej, starał się opracować uniwersalny system zasad formotwórczych, odnaleźć „złoty środek” pomiędzy chrześcijańskim Wschodem a Zachodem. Ten artysta intelektualista, a zarazem stylistyka dekorator w ciągu całego swojego krótkiego życia wytrwale dążył do wyznaczonego celu.

Ze względu na okoliczności historyczne specjaliści nie poruszali tematu spuścizny monumentalnej Sosenki przez dłuższy czas. Swego rodzaju rewizja jego prac w świątyniach rozpoczęła się na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku<sup>1</sup>. Pokazała, że ocalały jedynie dwie zdobione przez niego świątynie spośród znanych z materiałów archiwalnych i literatury. Są to cerkwie: Archanioła Michała we wsi Podbereżce oraz Świętego Zmartwychwstania w miejscowości Polany<sup>2</sup>. Freski na ścianach dwóch innych: Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w miejscowości Sławsko (zniszczone w maju 2019 roku) i św. Mikołaja w Złoczowie (obwód lwowski) zostały przemalowane. W Sławsku, po uszkodzeniu kopuły świątyni w 1944

<sup>1</sup> Artykuł stanowi rozwinięcie referatu *Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów*, wygłoszonego przez Autorkę podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Cenne – niedocenione. Z badań nad współczesną sztuką sakralną i religijną XIX–XXI wieku*, Rzeszów 2017. Zob. W. Radomska, *Povernen'â Modesta Sosenka*, „Obrazotvorche mistectvo” 1991, nr 1, s. 4–7; W. Radomska, *Povernen'â Modesta Sosenka*, „Zerna” 1994, nr 1, s. 33–38.

<sup>2</sup> Radomska 1994, jak przyp. 1, s. 37–38.

roku, zdobienie sklepienia zostało całkowicie zniszczone, reszta malarstwa ściennego – nieprofesjonalnie poprawiona.

Wspomniany stan nie sprzyja dokładnemu badaniu tak zwanego „stylu Sosenkowskiego”, który według słów osób współczesnych artyście miał swoje korzenie w twórczej refleksji nad stylem bizantyjskim<sup>3</sup> i podążaniu za wielowiekowym przykładem ukraińskich mistrzów pędzla. Oczywiście posiadany przez nas materiał to szkice, z których wyciągnąć można tylko przybliżone wnioski. Korzystając z nich oraz dokumentów archiwalnych<sup>4</sup>, spróbujemy jednak znaleźć cechy charakterystyczne dla jego dzieł monumentalnych, dotrzeć najbliższej źródła inspiracji oraz prześledzić proces kształtowania się indywidualnego, niepowtarzalnego stylu artysty, który w wyrazisty sposób ilustruje okres przejściowy w sztuce.

Modest Sosenko pochodził z dawnego rodu duchownych. W latach 1896–1900 zdobył wykształcenie w Krakowie, w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem profesorów: Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego, Leona Wyczółkowskiego. Edukację kontynuował w Monachium (Konigliche Bayerische Akademieder Bildenden Künste, w okresie 1900–1902, u profesora Otto Seitz), a później w Paryżu (École Nationale Supérieuredes Beaux-Arts, pod okiem profesora Leona Bonnata – od 1902 do 1904 roku), gdzie poza nauką interesował się także zbiorami sztuki światowej<sup>5</sup>. Po ukończeniu studiów jako stypendysta metropolity Andrzeja Szeptyckiego został zaangażowany do pracy w założonym przez biskupa Muzeum Narodowym we Lwowie, w którym miał unikalną w tych czasach możliwość bliższego zapoznania się z ikoną ukraińską i staroukraińskimi rękopisami<sup>6</sup>.

The situation described above is not conducive to a thorough study of the so-called ‘Sosenko style’, which, according to the artist’s contemporaries, had its roots in a creative reflection on the Byzantine style<sup>3</sup> and following the centuries-old example of the Ukrainian painting masters. Of course, the material we have is sketches from which only approximate conclusions can be drawn. Nevertheless, with the help of these sketches and archival documents<sup>4</sup>, we will try to find the characteristic features of his monumental works, to come as close as possible to the source of his inspiration and to trace the process of the formation of the artist’s individual, unique style, which vividly illustrates a transitional period in art.

Modest Sosenko came from an old clerical family. In 1896–1900 he studied in Kraków, at the local School of Fine Arts under the tutelage of the professors: Jacek Malczewski, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski. He continued his education in Munich (Konigliche Bayerische Akademie der Bildenden Künste, in the period 1900–1902, under Professor Otto Seitz), and later in Paris (École Nationale Supérieuredes Beaux-Arts, under Professor Leon Bonnat – from 1902 to 1904), where, apart from his studies, he was also interested in the collections of European art<sup>5</sup>. After graduating, as a recipient of a scholarship from Metropolitan of the Greek-Catholic Church Andrey Sheptytsky, he was engaged to work at the National Museum in Lviv, established by the latter, where he had the unique opportunity to study closely Ukrainian icons and old Ukrainian manuscripts<sup>6</sup>.

Modest Sosenko started his apprenticeship as a monumental painter in the summer of 1900, when he assisted J. Makarewicz in working on the fres-

<sup>3</sup> M. Holubets’, *Načerik istorii ukrainskogo mistectva*, N’ü-Üork 1973, s. 34; idem, *Modest Sosenko (1875–1920)*, “Hromads’ka dumka” 1920, nr 32, s. 1–2; M. Holubets’, *Spads’cina Modesta Sosenka*, “Ukrains’ka dumka” 1920, nr 13, s. 2–3.

<sup>4</sup> W Muzeum Narodowym im. A. Szeptyckiego we Lwowie znajduje się wielka grupa zdjęć ze spuścizną M. Sosenki. Na niektórych są fragmenty malarstwa ściennego artysty. Tylko część tych zdjęć można atrybuować do konkretnych świątyń – dziś utraconych lub takich, gdzie malowidła są przemalowane.

<sup>5</sup> Zob. Natsional’nij Muzej u Lvovi (=NML), *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592/17–22, rk-3239, *Svidoctva M. Sosenka periodu joho navčannâ u Krakivs’kij školi krasnih mistectv 1897–1900*, ark. 1–6; NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592/23–27, 30, rk-3242, *Documenti pro navčannâ M. Sosenka v Akademii mistectv u Münheni 1900–1902*, ark. 1–7; NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592, rk-3244, *Documenti pro perebuvanâ M. Sosenka v Parizi ta pro navčanâ v Natsional’nij akademii obrazotvorčih mistectv; dozvoli na vidviduvanâ timčasovih vystavok i biblioteki ustanovi*, ark. 1–4. Dla A. Szeptyckiego artysta wykonał kopię z dyptyku Albrechta Dürera *Ewangelista Jan i Apostoł Piotr/Ewangelista Marek i Apostoł Paweł* ze Starej Pinakoteki w Monachium, a w Paryżu skopiował *Autoportret* Rembrandta – z Luwru.

<sup>6</sup> NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592/36, rk-3249, *Oficijnij list Mitropolita A. Šepčickogo do M. Sosenka. Lviv, 3 VII 1907*, ark. 1–2.

<sup>3</sup> M. Holubets’, *Nacherik istorii ukrainskoho mystetstva*, New York 1973, p. 34; M. Holubets’, *Modest Sosenko (1875–1920)*, “Hromads’ka dumka”, no. 32, pp. 1–2; M. Holubets’, *Spads’chynna Modesta Sosenka*, “Ukrains’ka dumka” 1920, no. 13, pp. 2–3.

<sup>4</sup> The A. Sheptytsky National Museum in Lviv holds a large collection of photographs from the oeuvre of M. Sosenko. Some of them show fragments of the artist’s mural paintings. Only some of these photographs can be attributed, referring to specific churches – now lost, or where the paintings have been repainted.

<sup>5</sup> Cf.: Natsional’nyj muzej u Lvovi (=NML), *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, Kv-18592/17–22, rk – 3239, *Svidotstva M. Sosenka periodu joho navchannia u Krakivs’kij shkoli krasnykh mystetstv 1897–1900*, fol. 1–6; NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, kv-18592/23–27, 30, rk-3242, *Documenti pro navčannâ M. Sosenka v Akademii mistectv u Münheni 1900–1902*, fol. 1–7; NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, Kv-18592, rk-3244, *Dokumenty pro perebuvannia M. Sosenka v Paryzhi ta pro navchannia v Natsional’nij akademii obrazotvorčykh mystetstv; dozvolny na vidviduvannia tymchasovykh vystavok i biblioteki ustanovy*, fol. 1–4. For A. Sheptytsky the artist made a copy of the diptych *The Four Apostles* from the Alte Pinakothek in Munich, and in Paris he copied Rembrandt’s *Self-Portrait* from the Louvre.

<sup>6</sup> NML, *Viddil rukopisiv i starodrukiv*, Kv – 18592/36, rk-3249, *Ofitsijnyj lyst mytropolity A. Sheptyts’koho do M. Sosenka 3.07.1907*, fol. 1–2.

coes and iconostasis of the Cathedral of the Holy Resurrection in Stanislaviv (now – Iwano-Frankiivsk)<sup>7</sup>. The project proposed by J. Makarewicz corresponded to the progressive views of the commissioners, which reflected an active search for national expression in the sphere of religious art<sup>8</sup>. The question of providing Ukrainian churches with high-quality works of art in keeping with the Eastern Christian traditions of iconography was raised as early as the late 1880s<sup>9</sup>. The problem was caused by the fact that for a long time the churches of Galicia had been decorated with low-quality imitations of Western religious art, and the style of the frescoes was influenced by classical European examples. At the same time, a modernist current was spreading through the Ukrainian artistic landscape, encouraging a turn to national traditions in the creative process. It was a period of reflection on the cultural heritage of past times and its projection in contemporary art. There is no doubt that such a significant first experience clearly defined a certain vision of the organisation of space, guided Sosenko's search for sources of interpretation, and became a point of reference on the way to the crystallisation of a new original style of religious art. Nevertheless, it is important to note that from this time and throughout his life Sosenko maintained close contacts with Andrey Sheptytsky, for whom the question of restoring the unity of the Christian Church was central. It should be noted that in the field of sacred art of the time, the Orthodox Church inspired architects and artists to reflect on the Byzantine heritage – shared by Orthodox and Greek Catholics. For Sosenko, as an artist and representative of a clerical family, the question of the artistic design of the interiors of Ukrainian churches and their modernisation in the spirit of the tradition rooted in Byzantine-Ruthenian culture became an obvious vocation, and in a way a duty stemming from his upbringing. As already mentioned, he encountered it in Stanislaviv, and discussed it with J. Makarewicz and Andrey Sheptytsky.

<sup>7</sup> M. Sosenko assisted J. Makarewicz in working on the murals and iconostasis in July–August 1900. Unfortunately, today the paintings are overpainted, and only the iconostasis and side altars have been preserved.. Cf.: O. Semchysyn-Huzner, *Onovlennia vnutrishn'oho prostoru Katedral'noho soboru Sviatoho Voskresinnia v Ivano-Frankivs'ku (Stanislavovi) (1897–1904 rr.): istoriia, analiz, perspektivy*, "Narodoznavchi zoshyty", 2016, no. 5, pp. 1073–1085.

<sup>8</sup> L'vivs'ka Natsional'na naukova biblioteka Ukraïny im. V. Stefanyka (=LNNB), Viddil rukopysiv, F. 191, Fond V. Fatsiievycha, od.zb. (odnyntsia zberihannia) 1, p. (papka) 1, *Zhyttiepysy predstavnykiv Stanislavivs'koi kapituly iepyskopa Pelesha Iuliana, mytropolyta Kuilovs'koho Iuliana i arkhypresvitera Fatsiievycha Vasylia 1889–1896. Stanislav*. [MS], fol. 14.

<sup>9</sup> K. Ustyianovych, *De shcho o nashoj zhyvopysy tserkovnoj* "Dilo", 1888, no.7, p.1; no. 9, p. 1; no. 10, pp. 1–2; K. Chajkovskij, *Dlia choho relihijne maliarstvo u nas' ne podnosyt' sia?*, "Dilo", 1894, no. 226, p.1.

Pierwsza praktyka monumentalna Modesta Sosenki przypadła na lato 1900 roku, kiedy pomagał J. Makarewiczowi w pracy nad freskami i ikonostasem katedry Zmartwychwstania w Stanisławowie<sup>7</sup>. Zaproponowany przez J. Makarewicza projekt odpowiadał postępowym poglądom zleceńodawców, które odzwierciedlały aktywne poszukiwanie ekspresji narodowej w sferze sztuki religijnej<sup>8</sup>. Jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku poruszana była kwestia należytego wyposażenia ukraińskich cerkwi wysokiej jakości dziełami, które odpowiadałyby tradycjom sztuki sakralnej obrządku wschodniego<sup>9</sup>. Problem wywołany był długotrwałą obecnością niezbyt wartościowych, powielanych dzieł religijnych typu zachodniego w cerkwiach Galicji, a dla stylistyki fresków charakterystyczna stała się orientacja na klasycystyczne wzory europejskie. Jednocześnie w ukraińskiej przestrzeni artystycznej rozpowszechniał się nurt moderny, zachęcający do zwracania się ku tradycjom narodowym w procesie twórczym. Był to okres refleksji nad dziedzictwem kulturowym ubiegłych epok oraz jego projekcji w sztuce współczesnej. Nie ulega wątpliwości, że takie wymowne pierwsze doświadczenie wyraźnie określiło pewną wizję organizacji przestrzeni, ukierunkowało Sosenkę na poszukiwanie źródeł interpretacji oraz stało się punktem odniesienia na drodze krystalizacji nowego, autorskiego stylu sztuki religijnej. Nie mniej ważne jest, że Sosenko od tego czasu i w ciągu swego życia utrzymywał bliskie kontakty z Andrzejem Szeptyckim, w działaniach którego kluczowe znaczenie miała kwestia przywrócenia jedności Cerkwi chrześcijańskiej. Należy podkreślić, że w sferze ówczesnej sztuki sakralnej Cerkiew pobudzała architektów i artystów do refleksji nad spuścizną bizantyjską – wspólną dla prawosławnych i grekokatolików. Dla Sosenki jako artysty i przedstawiciela rodu duchownych oczywistym powołaniem, a poniekąd obowiązkiem wynikającym z wychowania, stała się sprawa artystycznego wyposażenia ukraińskich świątyń i ich modernizacji w duchu tradycji zakorzenionej w kulturze bizantyjsko-ruskiej. Spotkał się z nią,

<sup>7</sup> M. Sosenko pomagał J. Makarewiczowi w pracy nad polichromią oraz ikonostasem w ciągu lipca–sierpnia 1900 roku. Niestety dzisiaj malowidła są przemalowane, zachowały się tylko ikonostas i ołtarze boczne. Zob. O. Semchysyn-Huzner, *Onovlennia vnutrishn'oho prostoru Katedral'noho soboru Svätogo Voskresinnia v Ivano-Frankivs'ku (Stanislavovi) (1897–1904 rr.): istoriia, analiz, perspektivi*, "Narodoznavchi zošiti" 2016, nr 5, s. 1073–1085.

<sup>8</sup> L'vivs'ka Nacional'na Naukova Biblioteka Ukraïni im. V. Stefanyka (=LNNB), Viddil rukopysiv, F. 191, Fond V. Faciieviča, od. zb. 10, p. 1, *Žit'ëpisi predstavnikiv Stanislavivs'koi kapituli êpiskopa Peleša Ūliana, mitropolita Kuilovs'koho Ūliana i arhiepysvitera Faciieviča Vasilâ. 1889–1896. Stanislav*. [rëkopis], ark. 14.

<sup>9</sup> K. Ustiianovič, *Deso o našoj žyvopisi čerkovnoj*, "Dilo" 1888, nr 7, s. 1; nr 9, s. 1; nr 10, s. 1; K. Čajkovs'kij, *Arhitektura i štuka malârška a naša rus'ka cerkov*, "Dilo" 1893, nr 73, s. 1–2; K. Čajkovs'kij, *Dlâ čogo religijne malârstvo u nas' ne podnosiť sâ?*, "Dilo" 1894, nr 226, s. 1.



1. Architektoniczne biuro Iwana Lewińskiego, cerkiew Archanioła Michała we wsi Podberieżce, lata 90. XIX wieku, fot. O. Semchyszyn-Huzner

1. Architectural studio of Ivan Levynskyi, The Church of St Michael the Archangel in the Village of Pidberizci, 1890s, photo O. Semchyszyn-Huzner

jak wspomniano, w Stanisławowie, rozmawiał o niej z J. Makarewiczem i Andrzejem Szeptyckim.

Uwzględniając nieodwracalną utratę najwcześniejszych prac Modesta Sosenki<sup>10</sup>, rozpoczynamy zapoznanie się z jego twórczością od polichromii w cerkwi Archanioła Michała we wsi Podberieżce koło Lwowa<sup>11</sup> [il. 1].

Sklepienie i ściany świątyni są całkowicie pokryte freskami. Artysta, chcąc wyrazić w obrazach ideę jedności Cerkwi niebiańskiej i ziemskiej, starał się

Given the irretrievable loss of Modest Sosenko's earliest works<sup>10</sup>, we begin our exploration of his art with the Church of St. Michael the Archangel in the village of Pidberizci near Lviv<sup>11</sup> [fig. 1].

The vault and walls of the church are completely covered with murals. The artist, wishing to express the idea of the unity of the heavenly and earthly churches in his paintings, tried to follow the traditional scheme. However, the peculiarities of the interior forced him to make some adjustments. Since

<sup>10</sup> Cerkiew St. Illi we wsi Yablunytza (obwód iwanofrankiowski), spalona w 1918 r.; cerkiew św. Paraskewy we wsi Puźniki (obwód iwanofrankiowski) zniszczona; cerkiew Archanioła Michała w Peczenizynie (obwód iwanofrankiowski), spalona w 1944 r.

<sup>11</sup> Cerkiew Archanioła Michała we wsi Podberieżce – typu krzyżowo-kopułowego, z krótkimi poprzecznymi ramionami i podłużną nawą główną, która w zachodniej części przechodzi do narteksu. Skrzyżowanie wieńczy kopuła z latarnią i wieżą osadzoną na ośmiobocznym bębnie (powierzchnie osiowe: wschodnia, zachodnia, północna, południowa – szersze). We wschodniej części nawa główna jest zakończona półokrągłą apsydą. Do budowy świątyni było zaangażowane znane w Galicji architektoniczne biuro Iwana Lewińskiego. Zob. O. Noga, *Ukraiński styl w cerkownomiu mistetstvi Galicini kincã XIX – počatku XX stoliť*, Lviv 1999, s. 82; W. Radoms'ka, *Problema restavratsii stinopisu Modesta Sosenka v konteksti zberezhen'ã arkhitekturno-mistet'koï pamãtki*, w: *Visnik Nacional'nogo universitetu «Lviv'ska politehnika» «Arkhitektura»*, nr 656: zbiór nauk. prac', red. B.S. Čerkesa, Lviv 2009, s. 191.

<sup>10</sup> St Elijah's church in the village of Yablunytza (Ivano-Frankivsk oblast), burnt down in 1918 r.; St Paraskevi's church in the village of Puzhnyky (Ivano-Frankivsk oblast) destroyed; the Church of St Michael the Archangel in Pechenizhyn (Ivano-Frankivsk oblast), burnt down in 1944.

<sup>11</sup> The Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci of the crossed-dome type, with short transverse arms and an elongated nave that transitions into a narthex at the western end. The crossing is crowned by a dome with a roof lantern and tower, set on an octagonal drum (axial surfaces: east, west, north, south – wider). In the eastern part, the nave is closed with a semi-circular apse. The Ivan Levynskyj architectural studio, well-known in Galicia, was engaged to build the church. Cf.: O. Noha, *Ukraiński styl v tserkovnomu mystetstvi Halychyny kintsia XIX – počatku XX stoliť*, Lviv 1999, p. 82; V. Radoms'ka, *Problema restavratsii stinopisu Modesta Sosenka v konteksti zberezhen'ã arkhitekturno-mynet'koï pam'iatky*, in: *Visnyk Natsional'nogo universytetu «Lviv'ska politehnika» «Arkhitektura»*, no. 656: zibrannia naukovykh prats', ed. B.S. Čerkes, Lviv 2009, p. 191.





2. Modest Sosenko, *Nowotestamentowa Trójca Święta w prezbiterium*, 1908–1910, cerkiew Archaniola Michała we wsi Podbereże, fot. O. Semchyshyn-Huzner

2. Modest Sosenko, *The New Testament Holy Trinity in the Presbitery*, 1908–1910, the Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci, phot. O. Semchyshyn-Huzner

the central dome of the church, in which the basic ideological accent was to be placed, had a relatively small diameter and a skylight in the middle, Sosenko moved the compositional centre to the sanctuary and reinforced it with an artistic and stylistic solution. In the apse, on a golden background imitating mosaic, there is a dynamic image of the New Testament Trinity surrounded by angels, whose number the artist represented by a rhythmic repetition of partially overlapping halos, creating an additional decorative effect [fig. 2]. On the walls, on both sides, the artist developed the theme of heavenly glory in a painted tripartite ornament with a kind of dome-like final, depicting in delicate pastel shades light figures of winged messengers on clouds, barely facing the Trinity. The mosaic, the integrity and the clarity of the artistic imagery are reminiscent of the interiors of the magnificent churches of the Kievan Rus' or the late Byzantine cathedrals of the 12<sup>th</sup> century, exemplified by the Monreale Cathedral in Sicily. The focus on the New Testament Trinity itself was not new, although such iconography had been more

trzymać tradycyjnego schematu. Specyfika wnętrza zmusiła go jednak do wprowadzenia pewnych korekt. Ze względu na to, że centralna kopuła świątyni, w malowidłach której powinien znajdować się podstawowy akcent ideowy, miała stosunkowo małą średnicę, a w dodatku świetlik pośrodku, Sosenko przeniósł węzeł kompozycyjny do prezbiterium, wzmacniając go rozwiązaniem artystyczno-stylowym. W konsie na złotym, imitującym mozaikę tle znajduje się dynamiczny obraz nowotestamentowej Świętej Trójcy w otoczeniu aniołów, których liczbę artysta oddaje za pomocą rytmicznego powtórzenia aureoli częściowo nakładających się na siebie i tworzących dodatkowy efekt dekoracyjny [il. 2]. Na ścianach, z obu stron, w malowanej trójdzielnej konstrukcji ornamentowej ze swego rodzaju kopułami-wykończeniami artysta rozwinął temat chwały niebiańskiej, przedstawiając na chmurach lekkie postacie skrzydlatych posłańców w delikatnych, pastelowych tonach, ledwie zwróconych do Trójcy. Mozaika, integralność oraz wyrazistość obrazu artystycznego przypominają wnętrza wspaniałych świątyń z czasów Rusi Kijowskiej czy so-



3. *Ojcostwo*, za: *Licevoj Sijskij ikonopisnij podlinnik'*, CXI, Vyp. III. Priloženie k' CVI vypusku "Pamiatnikov", S.-Peterburg' 1896, tabl. LVI

3. *Fatherhood*, after: *Litsevoj Sijskij ikonopisnyj podlinnik'*, CXI, Vyp. III. Priloženie k' CVI vypusku "Pamiatnikov'", Saint Petersburg 1896, tabl. LVI

borów późnobyzantyńskich XII wieku, których przykładem jest katedra Monreale na Sycylii. Samo zwrócenie uwagi na nowotestamentową Trójcę Świętą nie było nowością, choć taka ikonografia bardziej rozwijała się w sztuce zachodniej od X wieku, z której przeniknęła do fresków ukraińskich świątyń mniej więcej w czasach baroku. Modest Sosenko jako podstawę przyjął jeden ze wzorów pod nazwą *Ojcostwo* z tak zwanego *Podlinnika*, podręcznika malowania ikon<sup>12</sup> [il. 3]. Całkiem możliwe, że rysunki z tego źródła mogły stać się inspiracją dla ciekawej stylizacji z aureolami aniołów oraz przemalowania atrybutów i ubrania każdego z zastępów<sup>13</sup>. Przejawiając gruntowną wiedzę, artysta wybrał trójkąt jako podstawę w budowie ornamentu dekoracyjnego łuku nad Świętą Trójcą – tak samo jak w wyszukanej dekoracji aureoli Boga Ojca. Kombinując go z okręgami i elementami krzyżowymi, nie tylko znalazł ciekawe rozwiązanie dekoracyjne, lecz także osiągnął jedność treści pomiędzy elementami figuratywnymi i ornamentalnymi fresku. Dokładnie zmodelowane oblicze Boga Ojca w kontraście z ogólnym dekoracyjnym rozwiązaniem przestrzennym fresku w blasku złotego tła wygląda ponadczasowo.

W centrum ośmiokątnej kopuły nawy wkomponowana jest wspaniała pleciona rozeta oprawiająca świetlik, od której odchodzą cztery ornamentowane promienie wzdłuż wąskich krawędzi kątowych. W przestrzeniach pomiędzy nimi znajdują się głów-

developed in Western art from the 10<sup>th</sup> century onwards, from where it entered the wall paintings of Ukrainian churches around the time of the Baroque. As a basis, Modest Sosenko used one of the patterns called Fatherhood from the so-called Podlinnik, a manual for icon painting<sup>12</sup> [fig. 3]. It is quite possible that the drawings from this source may have been the inspiration for the interesting styling of the angels' halos and the repainting of the attributes and clothing of the individual hosts<sup>13</sup>. The artist's knowledge on the subject led him to choose the triangle as the basis for the decorative ornamentation of the arch above the Holy Trinity, as well as for the elaborate decoration of the halo of God the Father. By combining it with circles and crosses, he not only found an interesting decorative solution, but also achieved a unity of content between the figurative and ornamental elements of the fresco. In contrast to the overall decorative solution of the wall painting, the precisely modelled face of God the Father appears timeless in the glow of the golden background.

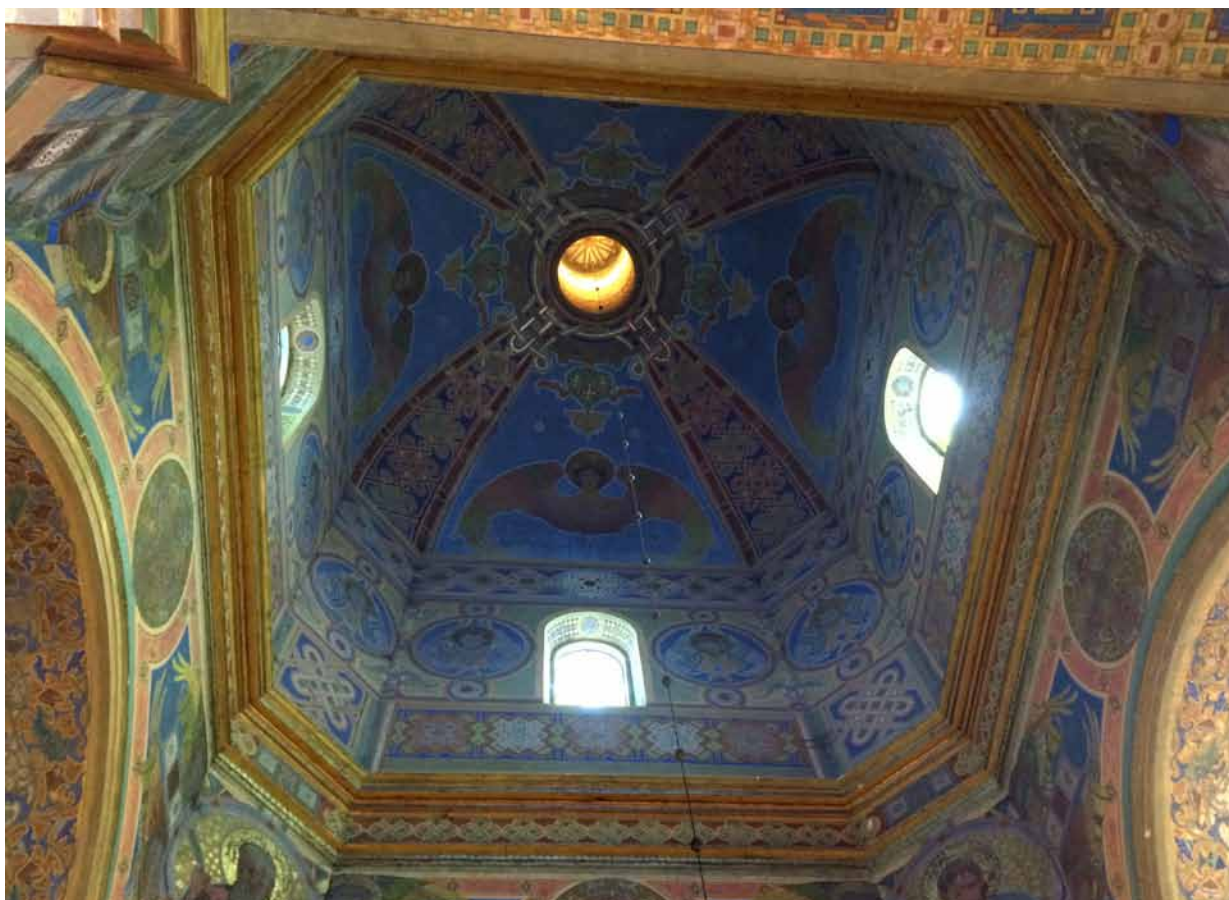
In the centre of the octagonal dome of the nave is a magnificent woven rosette framing a skylight, from which four ornamented rays diverge along narrow angular edges, with the heads of two-winged angels in the spaces between, separated from the lower parts of the fresco by a wide ornamental band [fig. 4]. It is evident that the artist had carefully studied the

<sup>12</sup> Zob. *Licevoj Sijskij ikonopisnij podlinnik'*, CXI, Vyp. III. Priloženie k' LVI vypusku "Pamiatnikov'", S.-Peterburg' 1896, tabl. LVI. *Ojcostwo*.

<sup>13</sup> Zob. H. Kondakov', *Licevoj ikonopisnij podlinnik'*, t. I: *Ikonoграфия Господа Бога и Спасителя Нашего Иисуса Христа*. S.-Peterburg 1905, il. 73. *Obraz dev'ati činiv anhel's'kib*; il. 76. *Sobor Arhistratiga Mihaila*; *Licevoj Sijskij ikonopisnij podlinnik'*, Vyp. IV. S.-Peterburg 1897, tabl. LXXI. *O tebe raduetsia*, S.-Peterburg 1897.

<sup>12</sup> Cf.: *Litsevoj Sijskij ikonopisnyj podlinnik'*, CXI, Vyp. III. Priloženie k' CVI vypusku "Pamiatnikov'", Saint Petersburg 1896, tabl. LVI. *Fatherhood*.

<sup>13</sup> Cf.: N. Kondakov', *Litsevoj ikonopisnyj podlinnik'*, Vol. I: *Ikonoграфия Господа Бога и Спасителя Нашего Иисуса Христа*. Saint Petersburg 1905, ill. 73. *Obraz dev'ati chiniv angel's'kikib*; ill. 76. *Sobor Arkhistratiga Mikhaïla*; *Litsevoj Sijskij ikonopisnyj podlinnik'*, Vyp. IV., tabl. LXXI. *O tebe raduetsia*. Saint Petersburg 1897.



4. Modest Sosenko, kopuła, 1908–1910, cerkiew Archaniola Michała we wsi Podbereźce, fot. O. Semchyszyn-Huzner

4. Modest Sosenko, dome, 1908–1910, the Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci, phot. O. Semchyszyn-Huzner

Byzantine heritage, and the visual material inspired him to develop the elements he had observed. The solution with the rosette and the rays, perceived as the arms of a cross, is found, among other places, in the mosaic decoration of the 6<sup>th</sup> century, in the dome of the sanctuary in the Basilica of San Vitale in Ravenna. Lower down on the drum, in the spaces between the windows, the artist again depicted the heads of angels with folded wings, but in medallions. Below the next, more complex ornamental band and the architectural cornice in the corners are half figures of the Evangelists accompanied by the trumpeting angels, and on the pillar below them, their symbols.

The artist paid particular attention to the ornaments. They are varied and complex, covering the interior surfaces of the arches, the walls of the side altars and the nave. There are many woven motifs, reproduced by the artist from museum manuscripts [fig. 5]. They not only fill the walls, but also provide space for figurative images of saints, in the selection of which the artist tried to convey to the faithful the idea of Orthodox unity. Here are Ukrainian saints of both the Orthodox and Greek Catholic Churches: St. Anthony and St. Theodosius [fig. 6], the holy martyrs

ki dwuskrzydłych aniołów, odgraniczone szerokim pasmem ornamentu od dolnych partii fresku [il. 4]. Widać, że artysta uważnie studiował spuściznę bizantyjską, a materiał wizualny zainspirował go do rozwoju podpatrzonych elementów. Rozwiązanie z rozetą i promieniami, które odbierane są jako ramiona krzyża, spotykane jest między innymi w mozaikowym zdobieniu z VI wieku, w kopule prezbiterium świątyni San Vitale w Rawennie. Niżej, na bębnie, w przestrzeniach pomiędzy oknami artysta znowu przedstawił główki aniołów ze złożonymi skrzydłami, ale na medalionach. Za następnym, bardziej złożonym pasmem ornamentalnym i gzymsiem architektonicznym we wroźniku, znajdują się półpostacie ewangelistów w towarzystwie trąbiących aniołów z dziewiętego zastępu, a niżej, na filarze pod nimi, ich symbole.

Szczególną uwagę artysta poświęcał ornamentom. Są one różnorodne i skomplikowane, pokrywają powierzchnie wewnętrzne łuków, ściany ołtarzy bocznych i nawy. Wiele jest plecionych motywów, odwzorowywanych przez artystę z rękopisów muzealnych [il. 5]. Nie tylko wypełniają one ściany, lecz także organizują pola dla figuratywnych obrazów świętych, w do-



5. Modest Sosenko, *Ornamenty*, cerkiew Archanioła Michała we wsi Podbereżce oraz *Rysunki* M. Sosenki, odwzorowane z ukraińskich rękopisów XVI w., za: *Prykrasy galickih rukopisiv XVI i XVII vv. zrisovani Modestom Sosenkom* (+ 1920). (Iz zbirk Nacional'noho Muzeu u Lvovi), Lwów, 1923, tabl. X

5. Modest Sosenko, *Ornaments*, the Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci and *Drawings* by M. Sosenko, copied from Ukrainian 16<sup>th</sup>-c. manuscripts, after: *Prykrasy Halys'kykh rukopisiv XVI i XVII vv. Stavropybii's koho muzeia zrysovani Modestom Sosenkom* (+1920). Tabl.X. Seria «Zbirky Natsional'noho muzeiu u Lvovi», ed. I.Svientsits'kyi. Lviv, 1923, tabl. X.

borze których artysta starał się przekazać wiernym ideę jedności cerkiewnej. Są tutaj ukraińscy święci zarówno Cerkwi prawosławnej, jak i greckokatolickiej: św. Antoni i Teodozjusz [il. 6], św. męczennicy Gleb i Borys oraz św. Jozafat<sup>14</sup>, św. Cyryl i Metody, którzy niejako prowadzą wiernych do prezbiterium. Jednocześnie ornamentyka współgra z konstrukcją architektoniczną. Stylizowane obramowanie architektoniczne z malowanymi wykończeniami-kopułami (które oczywiście zostało zainspirowane poprzez bliższe zapoznanie się z dekoracjami manuskryptów), rytmicznie (z różnymi rozwiązaniami) powtarza się na ścianach świątyni, nawet w witrażach prezbiterium<sup>15</sup>, i stanowi jeden ze składników łączących malowidła. Podobną recepcję artysta zastosował w świątyniach, które zdołał mniej więcej w tych samych

Glib and Borys as well as St. Josaphat<sup>14</sup>, Saints Cyril and Methodius, who, as it were, lead the faithful into the altar part. At the same time, the ornamentation harmonises with the architectural structure. The stylised architectural framing with painted domed finials (which was obviously inspired by a close study of manuscript decoration), is repeated rhythmically (with different solutions) on the walls of the sanctuary, even in the stained-glass windows of the chancel<sup>15</sup> and is one of the elements that unite the paintings. The artist used a similar treatment in the churches he decorated at roughly the same period (Pechenizhyn<sup>16</sup>, Slavske).

Sosenko found an interesting artistic and stylistic solution to the representation of the saints. On the

<sup>14</sup> W czasach radzieckich, aby uniknąć zniszczenia malowideł, w szczególności obrazu św. Jozafata Kuntsevicha, którego kult został rozpowszechniony w Cerkwi greckokatolickiej, tradycyjny napis z imieniem świętego męczennika został zamalowany.

<sup>15</sup> Autorem projektów witraży jest także M. Sosenko. Były one realizowane w 1910 roku przez krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński.

<sup>14</sup> During the Soviet era, in order to prevent the destruction of the paintings, in particular the image of St Josaphat Kuntsevich, whose cult was widespread in the Greek Catholic Church, the traditional inscription with the name of the holy martyr was painted over.

<sup>15</sup> M. Sosenko is also the author of stained glass designs. They were carried out in 1910 by the Krakow Stained Glass Workshop S.G. Żeleński.

<sup>16</sup> Archival photographs provide information about the mural paintings in the Church of St Michael the Archangel in Pechenizhyn.

one hand, he restored the traditional flatness of icons, showing their clothes and attributes, while on the other hand, he proposed an innovative approach to painting faces. In the frescoes, perhaps a little less clearly than in the icons, the artist carefully modelled the faces, individualising them, but at the same time preserving the spiritual content of the images, their inner energy encapsulated in the temporal bodily shell. In order to reproduce the garments faithfully, the artist drew on popular iconographic patterns and actively used the effect of decorative and coloured accents. In this way, he drew the viewer's attention to the facial expression, to the person himself, who was perceived in a timeless, mystical way in such a decorative, artistic setting.

The vaulting of the nave space was treated in a more laconic manner, although it too was subordinated to the theme of the heavenly powers. Here, Sosenko realised a successful decorative idea with the repetition of the halo and even improved it with an additional rhythm of wings (he would return to this concept, for example in the frescoes on the walls of the Church of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Slavske, 1909–1911).

Modest Sosenko was an exceptional colourist and had an innate sense of colour combinations. As far as the overall colour palette of the paintings can be assessed, taking into account the influence of time, it must be said that the artist used a restrained, delicate palette of ochre, blue, greenish and red tones in combination with gilding and silver in the halos and ornaments. The artist accentuated the distant images in the dome and on the vaults with contrasting colour combinations, colour saturation, active use of a dark outline against light background and vice versa. He avoided small elements in the ornamentation. In the lower parts of the mural, the palette becomes softer, the brightness disappears. In this way Modest Sosenko showed his deep understanding of the specificity of monumental decorative art and found a colourful expression for the mystical atmosphere of the sacred space, characteristic of Eastern Rite churches.

The artist worked on the paintings in the second of the surviving churches, the wooden Church of the Holy Resurrection in the village of Poliany (until 1946 – Rykiv), between 1911 and 1912<sup>17</sup> [fig. 7]. Only the central dome is covered with polychrome, the low-

<sup>17</sup> It is difficult to determine clearly the period in which the polychrome was painted. In the church in Poliany, the artist also painted the iconostasis and the side altars; the dates on the individual icons are: 1911, 1912, 1913. The preparations had been going on since 1909. The church in Poliany had a tripartite structure, with a developed transept, with three domes on the main axis. The entrance was on the south side. The artist, following the contract with the church committee, painted only the central part. Cf.: NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv-18597, rk -2935, *Materialy M. Drahana do M. Sosenka*, fol. 7–10.



6. Modest Sosenko, *św. Teodozjusz*, cerkiew Archanioła Michała we wsi Podbereżce, fot. O. Semchyszyn-Huzner

6. Modest Sosenko, *Saint Theodosius*, the Church of St Michael the Archangel in the village of Pidberizci, phot. O. Semchyszyn-Huzner

latach (Peczenizyn<sup>16</sup>, Sławsko).

Sosenko znalazł ciekawe rozwiązanie artystyczno-stylistyczne przedstawienia świętych. Z jednej strony przywrócił tradycyjną dla ikon płaskość, pokazując ich ubrania i atrybuty, z drugiej zaproponował nowatorskie podejście do malowania twarzy. Na freskach, być może nieco mniej wyraźnie niż na ikonach, artysta dokładnie modelował twarze, indywidualizując je, ale jednocześnie zachowując duchową treść obrazów, ich wewnętrzną energię zamkniętą w doczesnej powłoce cielesnej. W celu wiernego odwzorowania odzieży artysta opierał się na popularnych wzorcach ikonograficznych, aktywnie korzystał z efektu dekoracyjnego assysty i kolorowych akcentów. Skupiał przez to uwagę odbiorcy na wyrazie twarzy, na samej osobie, co w takim dekoracyjnym, artystycznym „otoczeniu” odbierane było ponadczasowo, mistycznie.

Sklepienie przestrzeni nawy zostało rozwiązane w bardziej lakoniczny sposób, choć również podporządkowano je tematowi sił niebiańskich. Sosenko

<sup>16</sup> O tym, jak wyglądało malarstwo ścienne w cerkwi Archanioła Michała w Peczenizynie, dowiadujemy się ze zdjęć archiwalnych.



7. Cerkiew św. Zmartwychwstania we wsi Polany, 1903, fot. O. Semchyshyn-Huzner

7. The Church of the Holy Resurrection in the Village of Poliany, 1903, phot. O. Semchyshyn-Huzner

zrealizował tutaj udany pomysł dekoracyjny z powtórzeniem aureoli i nawet udoskonalił go poprzez dodatkowy rytm skrzydeł (do recepcji tej będzie jeszcze wracać, na przykład we freskach na ścianach cerkwi Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w miejscowości Sławsko, 1909–1911).

Modest Sosenko był nieprzeciętnym kolorystą, miał wrodzone wycucie połączeń kolorów. O ile można oceniać ogólną gamę kolorystyczną malowideł, uwzględniając wpływ czasu, o tyle należy stwierdzić, że artysta stosował powściągliwą, delikatną paletę odcieni ochrowych, błękitnych, zielonkawych i czerwonych w połączeniu z pozłacaniem i srebrem w aureolach i ornamentach. Oddalone obrazy w kopule i na sklepieniach artysta podkreślał kontrastem połączeń kolorów, nasyceniem barw, aktywnie operując ciemnym konturem na jasnym tle i odwrotnie. Unikał drobnych elementów w ornamentach.

W niższych partiach polichromii paleta staje się delikatniejsza, znika jaskrawość. Tak Modest Sosenko pokazał swoje głębokie zrozumienie specyfiki sztuki monumentalno-dekoracyjnej i znalazł ekspresję kolorystyczną mistycznej atmosfery przestrzeni sakralnej, charakterystycznej dla cerkwi obrządku wschodniego.

est parts of which have also already been repainted. In the meantime, he managed to complete at least two or three other churches: the above-mentioned brick Church of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Slavske, Lviv region, which was damaged in 1944 and the murals repainted, and the wooden Church of St. Nicholas in the village of Konyushky (Ivano-Frankivsk region) – burnt down in 1944. For a broader overview, old photographs of these lost frescoes are included for analysis<sup>18</sup>. Sosenko always took the peculiarities of the architecture into account when developing his compositions, as can be seen from his murals. In the church in Poliany, the artist's traditional woven ornamentation complements the figurative paintings, but he also experiments with the overall composition of the upper frescoes.

Modest Sosenko modified each object according to the pattern of the dome solution developed earlier, in which the rosette plays the organising role. In the centre of the Slavske church, he placed the traditional image of the Christ Pantocrator [fig. 8], and in Konyushky he incorporated angels' heads into the ornament. He used rays, which in Pidberizci run

<sup>18</sup> Photographs with fragments of paintings from these churches are in the artist's archive at NML.



8. Modest Sosenko, kopuła, cerkiew Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w miejscowości Sławsko, zdjęcie z lat 1910–1920 (?), Narodowe Muzeum Lwowa

8. Modest Sosenko, *dome*, the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Slavske, photo from 1910–1920 (?), the National Museum in Lviv.

along the narrower edges of the dome, and in Slavske merge with its arched windows. Despite the general similarity, each of the rosettes has its own specificity, and in the ornaments on the bands there is also an interplay of colours, each read in its own way. In Poliany, on the other hand, the artist worked with shape, moving from softly woven motifs to abrupt breaks, emphasising vertical fragmentation [fig. 9]. In Pidberizci and Slavske, Sosenko depicted variants of the heads of two-winged angels between rays, while in Poliany we see their figures moving to the right, as on the drum in Slavske. They extend beyond the boundaries of the dome and, together with the horizontal elements of the ray ornament, make the finish appear wider and lower. The deliberate ‘demolition’ of the architectural structure helped Sosenko make an interesting transition to the polychrome of the octagonal drum. Here, the artist used the shape of the windows on the four edges, which he emphasised with an ornamental design. He was inspired by the scale-like ornamentation found in the sacred art of the Christian East and West, using it as an imita-

Nad malowidłami drugiej z ocalałych świątyń, drewnianej cerkwi Świętego Zmartwychwstania we wsi Polany (do 1946 roku – Rykiv), artysta pracował w latach 1911–1912<sup>17</sup> [il. 7]. Polichromia znajduje się jedynie w kopule centralnej, której najniższe partie również zostały już przemalowane. W międzyczasie zdążył on ukończyć jeszcze co najmniej dwie lub trzy świątynie: wspomnianą już murowaną cerkiew Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w miejscowości Sławsko, w obwodzie lwowskim, która została uszkodzona w 1944 roku, a malarstwo ścienne przerysowane, i drewnianą cerkiew św. Mikołaja we wsi Koniuszki (obwód iwanofrankiowski) – spłonęła w 1944 roku. Dla szerszego oglądu załączamy do analizy stare zdjęcia tych utraconych fresków<sup>18</sup>. Kształtując kompozycję, Sosenko zawsze miał wzgląd na specyfikę architektury – o czym przekonujemy się, oglądając jego polichromie. W cerkwi w Polanach plecione ornamenty, już tradycyjne dla artysty, uzupełniają obrazy figuratywne, ale w ogólnej kompozycji fresków górnych partii artysta eksperymentuje.

Trzymając się wypracowanego wcześniej schematu rozwiązania kopuły, w którym rolę organizującą odgrywała rozeta, Modest Sosenko wprowadził zmiany w każdym obiekcie. W centrum cerkwi w Sławsku umieścił tradycyjny obraz Pantokratora [il. 8], a w Koniuszkach wkomponował anielskie główki do ornamentu. Operował promieniami, które w Podbrzeźcach idą wzdłuż węższych krawędzi kopuły, a w Sławsku łączą się z jej łukowymi oknami. Bez względu na ogólne podobieństwo każda z rozet ma swoją specyfikę, w ornamentach na pasach także występuje gra kolorów, każda z nich odczytywana jest na swój sposób. Natomiast w Polanach artysta pracował z kształtem, od łagodnych motywów plecionych przechodził do gwałtownych załamania, podkreślał fragmentację pionową [il. 9]. W Podbrzeźcach i Sławsku Sosenko przedstawiał warianty główek dwuskrzydłych aniołów pomiędzy promieniami, w Polanach zaś widzimy ich postaci w ruchu w prawo, podobnie jak na bębnie w Sławsku. Wychodzą one poza granice kopuły, a w połączeniu z poziomymi elementami ornamentu promieni czynią wykończenie wizualnie szerszym i niższym. Takie świadome „burzenie” konstrukcji architektonicznej pomogło

<sup>17</sup> Trudno jest jednoznacznie określić ramy czasowe, w których wykonano polichromię. W cerkwi w Polanach artysta malował także ikonostas i ołtarze boczne, na poszczególnych ikonach są daty: 1911, 1912, 1913. Prace przygotowawcze trwały od roku 1909. Świątynia w Polanach miała budowę trójdziałną, z rozwiniętym transeptem, z trzema kopułami na osi głównej. Wejście od strony południowej. Artysta zgodnie z umową z komitetem cerkiewnym namalował tylko centralną część. Zob. NML, Viddil rukopisiv i starodrukiv, kv-18597, rk-2935, *Materiali M. Drabana do M. Sosenka*, ark. 7–10.

<sup>18</sup> Zdjęcia z fragmentami malowideł tych świątyń znajdują się w archiwum artysty w NML.



9. Modest Sosenko, Sklepienie centralnej kopuły, 1911–1912, cerkiew św. Zmartwychwstania we wsi Polany, fot. O. Semchyszyn-Huzner

9. Modest Sosenko, Vault in the Central Dome, 1911–12, the Church of the Holy Resurrection in the village of Poliany, phot. O. Semchyszyn-Huzner

Sosence dokonać ciekawego przejścia do polichromii ośmiokątnej bębna. Tutaj artysta wykorzystał kształt okien na czterech krawędziach, który podkreślił konstrukcją ornamentalną. Zainspirował się podpatrzonym w sztuce sakralnej chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu ornamentem przypominającym łuskę, wykorzystując go jako imitację mozaiki. Ta forma zdobienia pokrywa powierzchnię wokół okien i służy jako tło dla przedstawienia półpostaci ewangelistów opatrzonych poniżej podpisami oraz ich symbolami w centrum powierzchni załamania w kształcie trapezu [il. 10] (taką technikę stosował już w Sławsku). W pasie poniżej, pod symbolami ewangelistów, w otoczeniu dwóch aniołów z trąbami przedstawiona jest *Modlitwa*: nad ołtarzem – Chrystus, z lewej strony – Bogurodzica, z prawej – Jan Chrzciciel, naprzeciw – Archanioł Gabriel. Kolorystyka malowideł jest nadzwyczaj odważna i wyszukana, z przewagą barw zielonkawo-niebieskich. Ich połączenie z odcieniami ochrowo-brunatnymi tworzy organiczną, wyraźnie dekoracyjną całość, która prezentuje się niecodziennie i uroczyście.



10. Modest Sosenko, św. Ewangelista Łukasz, cerkiew św. Zmartwychwstania we wsi Polany, fot. O. Semchyszyn-Huzner

10. Modest Sosenko, *Saint Luke the Evangelist*, the Church of the Holy Resurrection in the village of Poliany, phot. O. Semchyszyn-Huzner

tion of a mosaic. This kind of decoration covers the surface around the windows and serves as a background for the depiction of the half figures of the Evangelists with their inscriptions below and their symbols in the centre of the surface of the trapezoidal fold [fig. 10] (he had already used the same technique in Sławskie). In the lower part, under the symbols of the Evangelists, surrounded by two angels with trumpets, *Deesis* is depicted: above the altar – Christ, on the left – Mary Mother of God, on the right – John the Baptist, opposite – Gabriel the Archangel. The colour scheme of the paintings is extremely bold and sophisticated, with a predominance of greenish-blue tones. Their combination with ochre-brown tones creates an organic, highly decorative whole, which looks unusual and solemn.

The Church of St Nicholas in Zolochiv has not preserved Sosenko's authentic wall paintings<sup>19</sup> despite it be-

<sup>19</sup> Otkovych T., *Restavratsiia nastinnykh rozpyisiv Modesta Sosenska v tserkvi Sv. Mykolaia v Zolochivi*, in: *Bületen' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovo-doslidnoho restavratsijnoho tsentru Ukrainy*, 2008, no. 1(10), pp. 133–134.



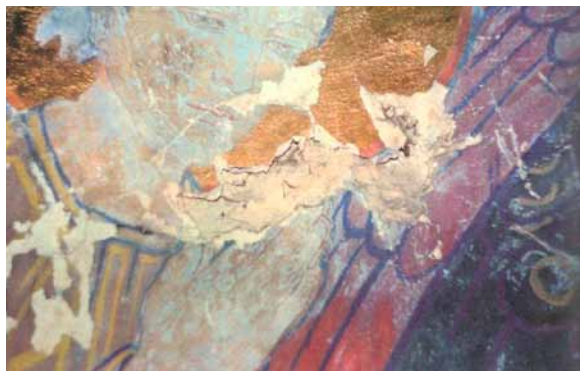


11. Polichromia M. Sosenki przed renowacją, cerkiew św. Mikołaja w Złoczowie, za: T. Otkowič, *Restavraciâ nastinnih rozpisiv Modesta Sosenka v cerkvi Sv. Mikolaja v Zoločevi*, w: *Bûleten'* 2008, nr 10, il. w dodatku między s. 134–135.

11. M. Sosenko's Polychrome before the Renovation, the Church of St Nicholas in Zolochiv, after T. Otkovych, *Restavratsiia nastinnykh rozpisiv Modesta Sosenka v tserkvi Sv. Mykolaia v Zoločeni*, in: „Biuletен' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovodoslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukraïny”, 2008, no. 10, ill. in the appendix between pp. 134–135.

ing the last monumental work of the artist [fig. 11, 12]. In the process of restoration, the polychrome has lost its technical and colour details. However, even in this condition a clear change can be seen – the patterns fill all the surfaces and almost completely replace the figurative paintings [fig. 13]. The figures of angels in motion are concentrated only on the walls of the sanctuary, with the Orant Mother of God at the top. The ribbed vaults are entwined by magnificent, stylised, flexible floral ornaments, which the artist took from folk decorative art and, perhaps, from his impressions of his trip to Kyiv in the spring of 1913, since similar patterns can be found in the famous Poltava embroideries. The walls of the nave are decorated with geometric and geometrical-woven ornamental motifs, already known from his earlier mural paintings. They were combined with new ornamental compositions into which Modest Sosenko incorporated the symbolism of the Heart of Christ (based on one of the visions of Margaret Mary Alacoque – a burning heart with a cross in a crown of thorns). He juxtaposed it with the ornamental motif of the Tree of Life, recognisable in folk art – a cult of Christ's love spread by the Basilians in the Greek Catholic Church only at the end of the 19<sup>th</sup> century<sup>20</sup> [fig. 14]. Sosenko departed from the established programme of church frescoes, but in the proposed whole he retained, on a symbolic level, the idea of the creation of the world by the great, all-pervading power of divine love as a powerful driving creative force.

<sup>20</sup> A. Sheptyts'kyj, *Pys'ma-poslannia (1939–1944 rr.)*, Lviv 1991, pp. 130–148.



12. Polichromia M. Sosenki przed renowacją, cerkiew św. Mikołaja w Złoczowie, za: T. Otkowič, *Restavraciâ nastinnih rozpisiv Modesta Sosenka v cerkvi Sv. Mikolaja v Zoločevi*, w: *Bûleten'* 2008, nr 10, il. w dodatku między s. 134–135.

12. M. Sosenko's Polychrome before the Renovation, the Church of St Nicholas in Zolochiv, after T. Otkovych, *Restavratsiia nastinnykh rozpisiv Modesta Sosenka v tserkvi Sv. Mykolaia v Zoločeni*, in: *Biuletен' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovodoslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukraïny*, 2008, no. 10, ill. in the appendix between pp. 134–135.

Ostatni monumentalny obiekt sakralny artysty, świątynia św. Mikołaja w Złoczowie, nie zachował autentycznych fresków Sosenki<sup>19</sup> [il. 11, 12]. W procesie renowacji polichromia utraciła swoje detale techniczne i kolorystyczne. Nawet jednak w takim stanie pozwala zauważyć wyraźną zmianę – wzory wypełniają wszystkie powierzchnie i prawie całkowicie zastępują obrazy figuratywne [il. 13]. Postacie aniołów w ruchu skoncentrowane są tylko na ścianach prezbiterium, a na górze – Bogurodzica Oranta. Sklepienia żebrowe oplatanie są przez wspaniałe, stylizowane, elastyczne ornamenty roślinne, które artysta zaczerpnął z ludowej sztuki użytkowej i, być może, z wrażeń z podróży do Kijowa wiosną 1913 roku, ponieważ ich analogie znajdujemy w słynnych połtawskich haftach. Na ścianach nawy znajdują się geometryczne i geometryczno-plecione motywy zdobnicze, znane już z poprzednich fresków. Połączone zostały z nowymi kompozycjami ornamentalnymi, w które Modest Sosenko włączył symbolikę Serca Chrystusowego (na podstawie jednej z wizji Małgorzaty Marii Alacoque – płonące serce z krzyżem w koronie cierniowej). Zestawił Go z rozpoznawalnym w sztuce ludowej ornamentalnym motywem Drzewa Życia – kultem miłości Chrystusowej rozpowszechnionym przez bazylianów w Cerkwi unickiej dopiero pod koniec XIX wieku<sup>20</sup> [il. 14]. Sosenko odszedł od ustalonego programu fresków świątynnych,

<sup>19</sup> T. Otkovič, *Restavraciâ nastinnih rozpisiv Modesta Sosenka v cerkvi Sv. Mikolaja v Zoločevi*, w: *Buletен' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovodoslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukraïny*, 2008, nr 10, s. 133–134.

<sup>20</sup> A. Šepčič'kij, *Pis'ma-poslan'â (1939–1944 rr.)*, Lviv 1991, s. 130–148.



13. Modest Sosenko, sklepienie, 1912–1913, polichromia w cerkwi św. Mikołaja w Złoczowie, fot. O. Semchyszyn-Huzner

13. Modest Sosenko, vault, 1912–1913, polychrome in the Church of St Nicholas in Zolochiv, phot. O. Semchyszyn-Huzner

ale w zaproponowanej całości zachował, w wymiarze symbolicznym, ideę stworzenia świata przez wielką, wszechprzenikającą siłę Bożej Miłości jako potężnej napędowej siły twórczej.

Nawet tych kilka przykładów dorobku Modesta Sosenki służyć może za podstawę do obserwacji procesu kształtowania się manieri artysty. W świątyni w Podbrzeźcach zauważalne jest jeszcze jego zakłopotanie, przejawiające się w angażowaniu różnych źródeł i próbie ich połączenia w całość ideową oraz stylistyczną po przepuszczeniu przez własne uczucia estetyczne. W późniejszych realizacjach widzimy przejaw większej swobody, brak ograniczenia pierwowzorami, operowanie już opracowanym i zaaprobowanym ogólnym systemem fresków, korygowanie proporcji ich podstawy konstrukcyjnej, mniej więcej ukształtowany zestaw motywów ornamentalnych, uwzględnienie specyfiki architektury. W ostatniej pracy artysta prawie całkowicie zrezygnował z obrazów figuratywnych, wprowadził do systemu fresków nową stylizowaną ornamentykę roślinną. Łącząc ją ze starszymi wzorcami,



14. Modest Sosenko, *Drzewo Życia z symboliką Serca Chrystusowego w malarstwie ściennym*, 1912–1913, polichromia w cerkwi św. Mikołaja w Złoczowie, fot. O. Semchyszyn-Huzner

14. Modest Sosenko, *Tree of Life with the Symbol of the Heart of Jesus in Murals*, 1912–1913, polychrome in the Church of St Nicholas in Zolochiv, phot. O. Semchyszyn-Huzner

Even these few examples of Modest Sosenko's oeuvre can serve as a basis for observing the formation process of the artist's style. In the church in Pidberizci, we can still notice his confusion, manifested in the use of various sources and the attempt to combine them into an ideological and stylistic whole, after passing through his own aesthetic feelings. In his later works, we see the manifestation of greater freedom, the absence of being restricted by prototypes, the use of a general system of mural paintings that had already been worked out and approved, the correction of the proportions of their structural base, a more ornamental set of motifs defined and the consideration of the peculiarities of architecture. In his last work, the artist almost completely abandoned figurative painting and introduced new stylised floral ornaments into the mural system. Combining them with older patterns, he created a new, universal ideological and aesthetic programme for church decoration, in keeping with Christian values.

The artist did not borrow directly. He skilfully processed the accumulated knowledge in his own unique way. At first the scheme was based on image position, font combination, the ornamentation and the figures he had remembered from the time of his collaboration with J. Makarewicz. Then, based on the religious compositions from the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries, he developed his style with a clear decorative orientation that linked him to one of the basic principles of modernism. His manner was growing on an ever-deepening knowledge of ecclesiastical culture in its various national artistic manifestations, adapting it each time to the space of this or that church.

In conclusion, it should be noted that the experience of working in the museum with monuments of sacred art shaped Sosenko professionally and had a direct influence on the style of his artistic work. Subtle guidance from Metropolitan Andrey provided the artist with unique conditions for a profound understanding of the national spiritual heritage, which, combined with European professional training and filtered through the artist's reflection, resulted in his modern monumental sacred art.

## Abstract

In the considerable creative legacy of the Ukrainian artist Modest Sosenko (1875–1920), the murals and sacred easel paintings he created for more than ten Galician churches deserve special attention. His contemporaries noted that the artist's sacred works were characterised by his own 'Sosenko style', which boldly and organically combined Byzantine traditions reinterpreted by 16<sup>th</sup>– and 17<sup>th</sup>– century masters with modern European stylistic requirements of the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. He was a pioneer who paved the way for the development of modern church art, which was helped by the circumstances of his life. After acquiring a thorough European professional education during his studies in Kraków as well as in Munich and Paris thanks to a scholarship funded by Metropolitan Andrey Sheptytsky, Sosenko returned to Galicia and, continuing his mentor's activities in the field of museums, became a full-time employee of the Church (later National) Museum. His direct contact with old monuments of iconography, manuscripts and incunabula, and folk art allowed him to gain a deep understanding of the peculiarities of Ukrainian national art. Thus, the combination of his personal talent, professional knowledge and museum experience, as well as his close relationship with the head of the Greek Catholic Church – Andrey Sheptytsky, who directed all his efforts towards the revival of the high culture of decorating the sacred space of Eastern Rite

uksztaltował nowy, uniwersalny program ideowy i estetyczny polichromii współdzwicznej z wartościami chrześcijańskimi.

Artysta nie praktykował bezpośredniego zapożyczenia. Zgromadzoną wiedzę umiejętnie przetwarzał na swój niepowtarzalny sposób. Stopniowo, najpierw opierając się na utrwalonym w pamięci z czasów współpracy z J. Makarewiczem schemacie położenia obrazu, połączenia czcionek, ornamentyki i figur, wzorując się na kompozycjach religijnych z XVII i początku XVIII wieku, wypracował swój styl z wyraźnym ukierunkowaniem dekoracyjnym, który łączył go z jedną z podstawowych zasad moderny. Bazował na coraz głębszej znajomości kultury cerkiewnej w różnych narodowych przejawach artystycznych i za każdym razem adaptował ją do przestrzeni tej czy innej świątyni.

Podsumowując, należy zauważyć, że praca w muzeum z zabytkami sztuki sakralnej ukształtowała Sosenkę zawodowo i miała bezpośredni wpływ na stylistykę jego dorobku twórczego. Dzięki delikatnemu ukierunkowaniu przez biskupa w życiu artysty zaistniały wyjątkowe warunki dla głębokiego poznania duchowego dziedzictwa narodu, które w połączeniu z europejskim wykształceniem zawodowym, poprzez refleksję artysty, przelały się w nowoczesną monumentalną sztukę sakralną.

## Streszczenie

W znacznym dziedzictwie twórczym ukraińskiego artysty Modesta Sosienki (1875–1920) na szczególną uwagę zasługują polichromie i sakralne dzieła sztalugowe dla ponad dziesięciu galicyjskich cerkwi. Osoby mu współczesne zauważały, że prace sakralne artysty charakteryzowały się własnym „Sosenkowskim stylem”, w którym śmiało i organicznie łączyły się zreinterpretowane przez mistrzów XVI–XVII wieku tradycje bizantyjskie z nowoczesnymi europejskimi wymogami stylowymi przełomu XIX–XX wieku. Był on pionierem, który wyznaczył drogę rozwoju współczesnej sztuki świątynnej, czemu sprzyjały okoliczności jego życia. Po zdobyciu gruntownego europejskiego wykształcenia zawodowego w trakcie studiów w Krakowie, a także już jako stypendysta metropolity Andrzeja Szeptyckiego w Monachium i Paryżu, Sosenko powrócił do Galicji i kontynuując działalność swojego opiekuna w sferze muzealnictwa, został pełnoprawnym pracownikiem Muzeum Cerkiewnego (później Narodowego). Właśnie bezpośredni kontakt ze starymi zabytkami ikonografii, książkami pisanymi ręcznie i drukowanymi, z twórczością ludową pozwolił mu na dogłębne zrozumienie specyfiki ukraińskiej sztuki narodowej. W ten sposób połączenie osobistego talentu, wiedzy zawodowej i doświadczenia muzealnego, a także bliskie

relacje z głową Cerkwi greckokatolickiej – Andrzejem Szeptyckim, który wszystkie swoje wysiłki ukierunkował na odrodzenie wysokiej kultury wystroju przestrzeni sakralnej świątyń obrządku wschodniego, zrodziło artystę intelektualistę, gotowego do podjęcia wyzwania współczesności. Nie można jednak w całości docenić dorobku Sosenki. Działania wojenne na tych terenach w obu wojnach światowych w XX wieku, nietolerancyjne wobec dziedzictwa kulturowego, narodowego i duchowego lata władzy radzieckiej, a nawet pierwsze lata niepodległości Ukrainy nie sprzyjały zachowaniu świątyń i ich wystroju. Dlatego badacze zmuszeni są stwierdzić, iż większość prac Sosenki została bezpowrotnie utracona. Źródła inspiracji artysty, specyfikę kompozycji jego fresków, gamy kolorów, programu ideowo-estetycznego można odtworzyć jedynie na podstawie fresków naściennych dwóch świątyń w obwodzie lwowskim: Archanioła Michała we wsi Podbereźce oraz Świętego Zmartwychwstania w miejscowości Polany, przeprowadzając porównania z fragmentami utraconych polichromii utrwalonych na zdjęciach archiwalnych, oraz dodając zdobienie, już po tonowaniu restauracyjnym, ostatniego obiektu sakralnego artysty – cerkwi św. Mikołaja w Złoczowie. Nawet takie rozproszone dane pozwalają na zaobserwowanie wielu cech autorskich, określenie procesu kształtowania się wyrazistej manieri indywidualnej Sosenki, czemu poświęcone zostało niniejsze badanie.

**Słowa kluczowe:** Modest Sosenko, Ukraina, cerkiew, malarstwo ścienne, początek XX wieku

dr Olesia Semchyshyn-Huzner  
Muzeum Narodowe we Lwowie  
im. Andrzeja Szeptyckiego,  
Svobody, 20, 79008, Lwów, Ukraina  
tel.: (032) 235 88 46, (032) 235 88 56.  
e-mail: olesia17@ukr.net

## Bibliografia

- Čajkovskij K., *Arhitektura i štuka malárska a naša rus'ka cerkov*, "Dilo" 1893, nr 73, s. 1–2.  
Čajkovskij K., *Dlá čogo religijne malárstvo u nas' ne podnosit' sã?*, "Dilo" 1894, nr 226, s. 1.  
Holubec' M., *Modest Sosenko (1875–1920)*, "Hromads'ka dumka" 1920, nr 32, s. 1–2.  
Holubec' M., *Načerk istorii ukrains'kogo mistectva*, N'û-Ůork 1973, s. 34.  
Holubec' M., *Spadšhyna Modesta Sosenka*, "Ukrains'ka dumka" 1920, nr 13, s. 2–3.  
Kondakov' H., *Livevoj ikonopisnij podlinnik*, t. I: *Ikonografija Gospoda Boga i Spasitelã Našeho Iisusa Hrista*. S.-Peterburg'

churches, gave birth to an intellectual artist, ready to take up the challenge of the present day. However, it is not possible to appreciate Sosenko's achievements in their entirety. The warfare in the region during the two world wars of the 20<sup>th</sup> century, the years of Soviet rule, which was intolerant of cultural, national and spiritual heritage, and even the first years of Ukrainian independence, were not conducive to the preservation of the churches and their decoration. As a result, researchers are forced to conclude that most of Sosenko's works have been irretrievably lost. The artist's sources of inspiration, the specific composition of his monumental artworks, the range of colours, the ideological and aesthetic programme can only be reconstructed on the basis of the decorations of two churches in the Lviv region: St. Michael the Archangel in the village of Pidberizci and the Holy Resurrection in the village of Poliany, by making comparisons with fragments of lost murals recorded in archival photographs, and by adding the decoration, already after restoration toning, of the artist's last sacred object – St. Nicholas Church in Zolochiv. Even such scattered data make it possible to observe many of the author's characteristics, to determine the process of the formation of Sosenko's distinct individual artistic style, to which this study is dedicated.

**Keywords:** Modest Sosenko, Ukraine, church, murals, early 20<sup>th</sup> century

dr Olesia Semchyshyn-Huzner  
The Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv  
Svobody, 20, 79008, Lviv, Ukraine  
phone: (032) 235 88 46, (032) 235 88 56.  
e-mail: olesia17@ukr.net

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

- Chaikovskii K., *Arkhitektura i shtuka maliarska a nasha ruska tserkov*, "Dilo", 1893, no. 73, pp.1–2.  
Chaikovskii, K., *Dlia chobo religijne maliarstvo u nas' ne podnosyt' sia?*, "Dilo", 1894, no. 226, p. 1. Holubets', M., *Modest Sosenko (1875–1920)*, "Hromads'ka dumka", no. 32, pp. 1–2.  
Holubets', M., *Nacherk istorii ukrains'koho mystetstva*, New York 1973, p. 34.  
Holubets', M., *Spadshchyna Modesta Sosenka*, "Ukrains'ka dumka" 1920, no. 13, pp. 2–3.  
Kondakov' N., *Litsevoi ikonopisnyj podlinnik*, Vol. I: *Ikonografija Gospoda Boga i Spasitelia Nashego Iisusa Khrista*. Saint Petersburg 1905, ill. 73. Obraz dev'iaty chyniv angel's'kikh; ill. 76. Sobor Arkhistratiga Mikhaïla.

- Litsevoi Siskii ikonopisnyi podlinnik*, Vyp. IV. Saint Petersburg 1897, tabl. LXXI. O tebe raduetsia.
- Litsevoi Siskii ikonopisnyi podlinnik*, CXI, Vyp. III. Prilozhenie k' CVI vypusku "Pamiatnikov", Saint Petersburg 1896, tabl. LVI. *Fatherhood*
- L'vivs'ka Natsional'na naukova biblioteka Ukraïny im. V. Stefanika (=LNNB), Viddil rukopysiv, F. 191, Fond V. Fatsiievycha, od.zb.(odynytsia zberihannia) 1, p. (papka) 1, *Zhyttiepyssy predstavnykh Stanyslavivs'koi kapituly i epyskopa Pelesha Iuliana, mytropolyta Kuilovs'koho Iuliana i arkhiepysvitera Fatsiievycha Vasylia 1889–1896. Stanislav*. [MS], fol. 14. Natsional'nyi muzei u L'vovi (=NML), Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv-18592/17–22, rk – 3239, *Svidotstva M.Sosenka periodu ioho navchannia u Krakivs'kii shkoli krasnykh mystetstv 1897–1900*, fol.1–6.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18592/23–27, 30, rk-3242, *Documenti pro navchannâ M. Sosenka v Akademii mistectv u Mânbeni 1900–1902*, fol. 1–7.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv-18592, rk-3244, *Dokumenty pro perebuvannia M.Sosenka v Paryzhi ta pro navchannia v Natsional'niï akademii obrazotvorchykh mystetstv; dozvoli na vidviduvannia tymchasovykh vystavok i biblioteki ustanovy*, fol. 1–4.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv – 18592/36, rk-3249, *Ofitsiinyi lyst mytropolyta A.Sheptyts'koho do M.Sosenka 3.07.1907*, fol. 1–2.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, Kv-18597, rk –2935, *Materialy M.Drabana do M.Sosenka*, fol. 7–10.
- Noha, O., *Ukraïns'kij styl' v tserkovnomu mystetstvi Halychyny kintsia XIX – pochatku XX stolit'*, Lviv 1999, p. 82
- Otkovych T., *Restavratsiia nastinnykh rozpyis Modesta Sosenka v tserkvi Sn. Mykolaia v Zolochivi*, in: Biuletën' L'vivs'koho filialu Natsional'noho naukovy-doslidnoho restavratsiïnoho tsentru Ukraïny, 2008, no. 1(10), pp.133–134.
- Prykerasy Halych'kykh rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropyhivs'koho muzeia zrysovani Modestom Sosenkom (+1920)*. Tabl. X. Seriia «Zbirky Natsional'noho muzeiu u L'vovi», ed. I.Svientsits'kyi. Lviv, 1923.
- Radoms'ka, V. *Povernennia Modesta Sosenka*, "Obrazotvorche mystetstvo" 1991, no. 1, pp. 4–7;
- Radoms'ka V., *Povernennia Modesta Sosenka*, "Zerna" 1994, no. 1, pp. 33–38.
- Radoms'ka V., *Problema restavratsii stinopysu Modesta Sosenka v konteksti zberezhennia arkhitekturno-mystets'koi pamiatky*, in: *Visnyk Natsional'noho universytetu «L'vivs'ka politekhnika» «Arkhitektura»*, no. 656 : zibrannia naukovykh prats', ed. B.S. Cherkes, Lviv 2009.
- Semchyshyn-Huzner, O. *Onovlennia vnurishn'oho prostoru Katedral'nogo soboru Sviatoho Voskresinnia v Ivano-Frankivs'ku (Stanislavovi) (1897–1904 rr.): istoriia, analiz, perspektivy*, "Narodoznavchi zoshyty", 2016, no. 5, pp. 1073–1085.
- Sheptyts'kyi, A., *Pys'ma-poslannia (1939–1944 rr.)*, Lviv 1991, pp.130–148.
- Ustyianovych, K., *De shcho o nasoi zhyvopysy tserkovnoi "Dilo"*, 1888, no.7, p.1; no. 9, p.1; no. 10, pp.1 – 2;
- 1905, il. 73. *Obraz devâti činiv anbel's'kib*; il. 76. Sobor Arhistratiga Mihaila.
- Livovej Sijsskij ikonopisnij podlinnik*, CXI, Vyp. III. Prilozhenie k' CVI vipusku "Pamâtnikov", S.-Peterburg' 1896, tabl. LVI. *Ojcostva*.
- Livovej Sijsskij ikonopisnij podlinnik*, Vyp. IV. S.-Peterburg' 1897, tabl. LXXI. O tēbē raduētsâ.
- L'vivs'ka Nacional'na Naukova Biblioteka Ukraïni im. V. Stefanika (=LNNB), Viddil rukopysiv, F. 191, Fond V. Fatsiievycha, od. zb. 10, p. 1, *Žit'episi predstavnykh Stanyslavivs'koi kapituly epyskopa Pelesha Ūliana, mitropolita Kuilovs'koho Ūliana i arhiepysvitera Fatsiievycha Vasilâ. 1889–1896. Stanislav* [rekopis], ark. 14.
- Nacional'nij muzej u L'vovi (=NML), Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18592/17–22, rk-3239, *Svidotstva M. Sosenka periodu joho navchannâ u Krakivs'kij shkoli krasnykh mistectv 1897–1900*, ark. 1–6.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18592/23–27,30, rk-3242, *Documenti pro navchannâ M. Sosenka v Akademii mistectv u Mânbeni 1900–1902*, ark. 1–7.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv – 18592, rk-3244, *Documenti pro perebuvannâ M. Sosenka v Paryzhi ta pro navchannâ v Nacional'nij akademii obrazotvorchykh mistectv; dozvoli na vidviduvannâ timčasovykh vystavok i biblioteki ustanovy*, ark. 1–4.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18592/36, rk-3249, *Oficijnij list Mitropolita A. Šeptic'koho do M. Sosenka. L'viv, 3.VII.1907*, ark. 1–2.
- NML, Viddil rukopysiv i starodrukiv, kv-18597, rk-2935, *Materiali M. Drabana do M. Sosenka*, ark. 7–10.
- Noga O., *Ukraïns'kij stil' v cerkovnomu mistectvi Galicini kintsia XIX – pochatku XX stolit'*, L'viv 1999, s. 82.
- Otkowicz T., *Restavraciâ nastinnykh rozpyis Modesta Sosenka v cerkvi Sn. Mikolaja v Zolochivi*, w: Biuletën' 2008, nr 10, s. 133–134.
- Prykerasy galickib rukopysiv XVI i XVII vv. zrysovani Modestom Sosenkom (+ 1920)*. (Iz zbirk Nacional'nogo Muzeiu u L'vovi), Lwów, 1923, tabl. X
- Radoms'ka W., *Povernen'â Modesta Sosenka*, *Obrazotvorche mistectvo*" 1991, nr 1, s. 4–7.
- Radoms'ka W., *Povernen'â Modesta Sosenka*, "Zerna" 1994, nr 1, s. 33–38.
- Radoms'ka W., *Problema restavratsii stinopysu Modesta Sosenka v konteksti zberezhennia arkhitekturno-mystets'koi pamiatky*, w: *Visnyk Natsional'noho universytetu «L'vivs'ka politekhnika» «Arkhitektura»*, nr 656: zibrannia naukovykh prats', red. B.S. Cherkes, Lwów 2009.
- Semchyshyn-Huzner O., *Onovlen'â vnurishn'ogo prostoru Katedral'nogo soboru Sviatoho Voskresin'â v Ivano-Frankivs'ku (Stanislavovi) (1897–1904 rr.): istoriâ, analiz, perspektivi, "Narodoznavci zošiti"* 2016, nr 5, s. 1073–1085.
- Šeptic'kij A., *Pis'ma-poslan'â (1939–1944 rr.)*, L'viv 1991, s.130–148.
- Ustiianovič K., *Dešo o našoj žyvopisi cerkovnoj*, "Dilo" 1888, nr 7, s. 1; nr 9, s. 1; nr 10, s. 1–2.

„Wewnętrzne światło”  
Witraż we współczesnej  
sztuce sakralnej Francji –  
zarys problematyki

DOI: 10.15584/setde.2022.15.6

*Ce que l'église attend du vitrail [...] c'est du faire que la lumière du jour ne vienne pas de troubler notre «lumière intérieure», quelle vienne l'envelopper, la protéger, l'enrichir –*

Marie-Alain Couturier<sup>1</sup>

„Zgodnie z oczekiwaniem kościoła [...] witraż powinien sprawić, żeby płynące z zewnątrz światło dzienne nie zakłócało naszego «światła wewnętrznego», ale otaczało je, chroniło, wzbogacało”. To często przytaczane zdanie dominikanina ojca Marie-Alaina Couturiera wydaje się najlepszym wprowadzeniem do rozważań nad ewolucją witrażu i jego rolą we współczesnej sztuce francuskiej. Odrodzenie tej dziedziny twórczości, stanowiącej niewątpliwie jeden z ważniejszych elementów dziedzictwa kulturowego Francji, wiązało się bowiem z odejściem od iluzjonistycznego charakteru witrażownictwa XIX wieku i nawiązaniem do monumentalizmu oraz duchowej tradycji średniowiecza. To zaś łączyło się z koniecznością zakwestionowania dotychczasowej koncepcji witrażu zarówno w aspekcie ideologicznym, jak i technologicznym, a także potrzebą zdefiniowania na nowo pozycji jego twórcy, znalezienia odpowiedzi na pytanie, czy malarz może zastąpić witrażownika (*maître verrier*), a artystę zaangażowanego religijnie – ateista. Poszukiwania zaowocowały powstaniem „witraży artystów” (*vitraux d'artistes*), realizowanych od połowy XX wieku na oficjalne zlecenia państwowe, cechujących się niezwykle odkrywczością estetyczną i techniczną wychodzącą ponad zróżnicowanie stylistyczne, będących odbiciem stanu współczesnej sztuki.

Ruch odnowy sztuki sakralnej, której częścią był witraż, rozpoczął się we Francji już w latach dwudziestych XX wieku, skupiając się przede wszystkim wokół założycieli Warsztatów Sztuki Sakralnej (*Ateliers d'art sacré*, 1919), wśród których znaleźli się między innymi malarze Maurice Denis i Georges Desvallières oraz mistrzowie witrażownictwa: Paul Bony, Jean Hébert-

<sup>1</sup> M-A. Couturier, *Ce que l'église attend du vitrail*, „L'Art Sacré Moderne” 1938, nr 36, s. 344.

“Inner light”  
Stained glass in contemporary  
French sacred art – an overview

*Ce que l'église attend du vitrail [...] c'est du faire que la lumière du jour ne vienne pas de troubler notre «lumière intérieure», quelle vienne l'envelopper, la protéger, l'enrichir –*

Marie-Alain Couturier<sup>1</sup>

“What the church expects from stained glass [...] is that the light of day should not disturb our ‘inner light’, but that it should envelop it, protect it, enrich it.” This oft-quoted sentence by the Dominican Father Marie-Alain Couturier seems to be the best introduction to a discussion of the evolution of stained glass and its role in contemporary French art. The revival of this branch of art, which undoubtedly is one of the most important elements of French cultural heritage, was connected with a departure from the illusionist character of stained-glass art of the 19<sup>th</sup> century and a turn to monumentalism and the spiritual tradition of the Middle Ages. Furthermore, this revival was also associated with the need to question the hitherto prevailing concept of stained glass, both in its ideological and technological aspects, as well as the need to redefine the position of its creator, and to find an answer to the question of whether a painter can replace a stained-glass artist (*maître verrier*), and a religiously committed artist – an atheist. The search resulted in the creation of “artists’ stained glass” (*vitraux d'artistes*), created from the mid-20<sup>th</sup> century on official state commissions, characterised by an extraordinary aesthetic and technical inventiveness that goes beyond stylistic differentiation and is a reflection of the state of contemporary art.

The movement for the renewal of sacred art, of which stained glass was a part, began in France as early as the 1920s, and was centred primarily around the founders of the Workshop of Sacred Art (*Ateliers d'art sacré*, 1919), among whom were painters Maurice Denis and Georges Desvallières and masters of stained glass: Paul Bony, Jean Hébert-Stevens as well as the abovementioned Marie-Alain Couturier. The organ of

<sup>1</sup> M-A. Couturier, *Ce que l'église attend du vitrail*, „L'Art Sacré Moderne” 1938, no. 36, p. 344.



l. Maurice Novarina, kościół Notre-Dame-de-Toute-Grâce,  
fot. <https://www.passy-mont-blanc.com/en/activities/heritage/ndtg/?notre-dame-de-toute-grace-church-s180970>

l. Maurice Novarina, church Notre-Dame-de-Toute-Grâce,  
phot. <https://www.passy-mont-blanc.com/en/activities/heritage/ndtg/?notre-dame-de-toute-grace-church-s180970>



2. Jean Lurçat, gobelin w kościele Notre-Dame-de-toute-Grace na Plateau d'Assy, fot. <https://www.flickr.com/photos/martinesodaigui/37470255884>

2. Jean Lurçat, tapestry in the church Notre-Dame-de-toute-Grace on Plateau d'Assy, phot. <https://www.flickr.com/photos/martinesodaigui/37470255884>



3. Georges Rouault, Biczowanie, witraż w kościele Notre-Dame-de-Toute-Grace, fot. <https://travel.sygic.com/en/poi/eglise-notre-dame-de-toute-grace-du-plateau-d-assy-poi:4965027>

3. Georges Rouault, Flagellation, stained glass in the church Notre-Dame-de-Toute-Grace, phot. <https://travel.sygic.com/en/poi/eglise-notre-dame-de-toute-grace-du-plateau-d-assy-poi:4965027>

Stevens i wspomniany wyżej Marie-Alain Couturier. Trybuną ruchu było czasopismo *L'Art Sacré*, kierowane od 1937 roku przez dominikanów Marie-Alaina Couturiera i Pie-Raymonda Régameya<sup>2</sup>. Jednak dopiero druga połowa lat czterdziestych XX wieku stała się prawdziwym punktem zwrotnym w historii francuskiego witrażownictwa.

Za pierwszy manifest nowoczesności w sztuce sakralnej można uznać kościół Notre-Dame-de-Toute-Grâce wzniesiony w latach 1937–1946 przez Maurice'a Novarinę na płaskowyżu Assy (Plateaux d'Assy), naprzeciwko masywu Mont Blanc (Sabaudia)<sup>3</sup> [il. 1]. Jego prosta, masywna sylwetka nawiązywała stylistycznie do tradycyjnej architektury sabaudzkiej (*chalet savoyard*). Do dekoracji wnętrza zatrudniono natomiast plejadę najwybitniejszych współczesnych artystów, także tych niezaangażowanych religijnie, takich jak: Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Marc Chagall, Jean Lurçat czy Germaine Richier [il. 2].

*Lepiej jest zwrócić się do ludzi genialnych pozbawionych wiary, niż do wierzących pozbawionych talentu (Il vaut mieux s'adresser à des hommes de génie sans la foi qu'à des croyants sans talent)* – z odwagą podkreślał Couturier.

<sup>2</sup> *L'Art Sacré* – miesięcznik, a następnie kwartalnik założony w 1935 roku przez J. Picharda, G. Mollarda i L. Salavin, od 1937 roku do 1954 roku wydawany był pod redakcją ojców dominikanów: Pie-Raymonda Régameya i Marie-Alaina Couturiera przez Les Éditions du Cerf w Paryżu. Publikację wstrzymano w 1939 roku i wznowiono w 1947 roku. Por. F. Caussé, *La Revue «L'Art Sacré». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010.

<sup>3</sup> J. Buchet, *Notre-Dame-de-Toute-Grâce, église du plateau d'Assy*, Annency 2012.

the movement was the journal *L'Art Sacré*, run since 1937 by the Dominicans Marie-Alain Couturier and Pie-Raymond Régamey<sup>2</sup>. However, it was not until the second half of the 1940s that a real turning point in the history of French stained-glass art was reached.

The first manifesto of modernity in sacred art can be considered to be the church Notre-Dame-de-Toute-Grâce constructed in 1937–1946 by Maurice Novarin on the plateau Assy (Plateaux d'Assy), opposite the Mont Blanc massif (Savoy)<sup>3</sup> [fig. 1]. Its simple, massive silhouette was stylistically reminiscent of traditional Savoyard architecture (*chalet savoyard*). The work on the interior decoration involved an array of the most outstanding contemporary artists, including non-religious ones, such as: Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Marc Chagall, Jean Lurçat and Germaine Richier [fig. 2].

*It is better to turn to men of genius without faith than to believers without talent (Il vaut mieux s'adresser à des hommes de génie sans la foi qu'à des croyants sans talent)*, as Couturier said boldly.

In addition to the stained-glass windows designed by Father Couturier, who was not only the founder of

<sup>2</sup> *L'Art Sacré* – a monthly, and later a quarterly founded in 1935 by J. Pichard, G. Mollard and L. Salavin, since 1937 until 1954 was edited by the Dominicans Pie-Raymond Régamey and Marie-Alain Couturier in Les Éditions du Cerf in Paris. The publication was suspended in 1939 and renewed in 1947. Cf.: F. Caussé, *La Revue «L'Art Sacré». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010.

<sup>3</sup> J. Buchet, *Notre-Dame-de-Toute-Grâce, église du plateau d'Assy*, Annency 2012.





the movement for the renewal of sacred art, but also an academically trained painter, or Georges Rouault [fig. 3], a deeply religious artist whose dramatic visions were nevertheless opposed by the church hierarchy, there were also works designed by Jean Bazaine, Maurice Brianchon and Paula Berçot. The stained-glass windows were almost entirely made in the atelier of Paul Bony and Adeline Hébert-Stevens, who were also the authors of some of the designs<sup>4</sup>.

The second key site for a breakthrough in French stained glass was the 18<sup>th</sup>-century country church of Saint Michel in Les Bréseux (Bourgogne-Franche-Comté). In 1948, for the first time in France, it housed non-figurative stained glass designed by Alfred Manessier [fig. 4]. To borrow a term from the past – *fabrique* (building) – Notre-Dame-de-Toute-Grâce in Assy and the stained glass in the church Saint Michel in Les Bréseux were absolute novelties and started the so-called “dispute over sacred art” (*querelle de l’art sacré*) – a national discussion on the need and ways to open the Church to modern art<sup>5</sup>. With the

<sup>4</sup> Among others: *Chagall, Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain. Contemporary Stained Glass*, exhibition catalogue eds. V. David, L. de Finance, Cité de l’architecture et du patrimoine, Paris 2015.

<sup>5</sup> The polemic condemning the “demiurgic pride of artists” (*orgueil demiurgique des artistes*), which started after the consecration

4. Alfred Manessier, witraż w kościele Saint Michel w Les Bréseux (Bourgogne-Franche-Comté), fot. [https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g10503944-d10447359-i213976462-Eglise\\_Saint\\_Michel\\_des\\_Breseux-Les\\_Breseux\\_Doubs\\_Bourgogne\\_Franche\\_C.html](https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g10503944-d10447359-i213976462-Eglise_Saint_Michel_des_Breseux-Les_Breseux_Doubs_Bourgogne_Franche_C.html)

4. Alfred Manessier, stained glass in the church Saint Michel in Les Bréseux (Bourgogne-Franche-Comté), phot. [https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g10503944-d10447359-i213976462-Eglise\\_Saint\\_Michel\\_des\\_Breseux-Les\\_Breseux\\_Doubs\\_Bourgogne\\_Franche\\_C.html](https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g10503944-d10447359-i213976462-Eglise_Saint_Michel_des_Breseux-Les_Breseux_Doubs_Bourgogne_Franche_C.html)

Obok witraży zaprojektowanych przez ojca Couturiera, nie tylko inicjatora ruchu odnowy sztuki sakralnej, lecz także malarza z wykształceniem akademickim, czy Georges’a Rouaulta [il. 3], artystę głęboko religijnego, którego dramatyczne wizje budziły jednak sprzeciw hierarchii kościelnej, znalazły się tam także dzieła zaprojektowane przez Jeana Bazaine’a, Maurice’a Brianchona i Paula Berçota. Witraże niemal w całości powstały w atelier Paula Bony i Adeline Hébert-Stevens, którzy byli również autorami części projektów<sup>4</sup>.

Drugim ważnym miejscem, w którym dokonano przełomu we francuskim witrażownictwie, był osiemnastowieczny wiejski kościół Saint Michel w Les Bréseux (Bourgogne-Franche-Comté). W 1948 roku, po raz pierwszy we Francji, pojawiły się w nim niefiguratywne witraże zaprojektowane przez Alfreda Manessiera [il. 4]. Notre-Dame-de-Toute-Grâce w Assy i witraże w kościele Saint Michel w Les Bréseux były absolutną nowością i wywołały tak zwany „spór o sztukę sakralną” (*querelle de l’art sacré*) – narodową dyskusję na temat potrzeby i sposobów otwarcia

<sup>4</sup> M.in.: *Chagall, Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain. Contemporary Stained Glass*, katalog wystawy, red. V. David, L. de Finance, Cité de l’architecture et du patrimoine, Paris 2015.

Kościół na sztukę nowoczesną<sup>5</sup>. W związku z odbudową po stratach wojennych i intensywną urbanizacją następne dziesięciolecie przyniosło Francji rekonstrukcję i budowę ponad dwóch tysięcy miejsc kultu, dostarczając szerokiego pola do poszukiwań plastycznych, także w dziedzinie witrażownictwa. Sztuka nowoczesna wkroczyła na dobre do kościołów, a witraż stał się domeną eksperymentów estetycznych i technologicznych. Poprzez abstrakcję, symbol i czysto dekoracyjną grę form witraże miały kreować w świątyniach atmosferę sprzyjającą medytacji i duchowemu skupieniu.

Wprowadzenie „witraży artystów” do budowni sakralnych nie byłoby możliwe bez współpracy instytucji kościelnych i państwowych. We Francji, w myśl prawa o rozdziale Kościołów od Państwa (1905 r.), zarządzanie miejscami kultu katolickiego stanowiącymi własność państwową pozostaje w gestii administracji centralnej lub lokalnej<sup>6</sup>. Znakomita większość zabytkowych kościołów, traktowanych jako pomniki dziedzictwa narodowego (*classé monument historique*), objęta jest ustawowo ochroną, której początki sięgają czasów rewolucji francuskiej. W 1830 roku powołano Biuro Zabytków Historycznych (*Service des Monuments historiques*) i utworzono stanowisko inspektora budowli historycznych (*Inspecteur des monuments historiques*), a w 1883 roku uchwalono prawo dotyczące ochrony i klasyfikacji zabytków, zastąpione w 1913 roku ustawą o zabytkach historycznych, tworzącą między innymi funkcję naczelników architektów zabytków historycznych (*Architectes en chefs des monuments historiques*), jedynych uprawnionych do prowadzenia prac w obiektach chronionych<sup>7</sup>.

Ze strony kościelnej główną rolę w prowadzeniu wszelkich inwestycji – budowy, wyposażenia, zmian i dekoracji miejsc kultu, od fazy projektu aż do ukończe-

<sup>5</sup> Polemika potępiająca „twórczą pychę artystów” (*orgueil demiurgique des artistes*), która rozpoczęła się po konsekracji kościoła w Assy w 1950 roku i koncentrowała się wokół jego wystroju, a w szczególności *Christusa* Germaine Richier, objęła także projekty Matisse’a dla kaplicy dominikanek w Vence. Por. Caussé 2010, jak przyp. 2, s. 499–542; P.-R. Regamey, *La querelle de l’art sacré*, „Le Monde”, 12.01.1952.

<sup>6</sup> *Les édifices qui ont été mis à la disposition de la nation et qui, en vertu de la loi du 18 germinal an X, servent à l’exercice public des cultes ou au logement de leurs ministres (cathédrales, églises, chapelles, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, séminaires), ainsi que leurs dépendances immobilières et les objets mobiliers qui les garnissaient au moment où lesdits édifices ont été remis aux cultes, sont et demeurent propriétés de l’Etat, des départements et des communes.* Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Eglises et de l’Etat, Titre III: Des édifices des cultes, Articles 12; <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000508749/2021-01-17/>.

<sup>7</sup> W 1914 roku powołano Kasę Zabytków Historycznych (*Caisse des monuments historiques*). W 1964 roku André Malraux, stojący od 1959 roku na czele nowo powstałego Ministerstwa Kultury, utworzył Biuro Centralnego Inwentarza Zabytków i Bogactw Artystycznych Francji (*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*).

reconstruction after war losses and intensive urbanisation, the next decade brought to France the reconstruction and construction of more than two thousand places of worship, providing a wide field for artistic exploration, including in the field of stained glass. Modern art entered the churches in earnest and stained glass became a domain for aesthetic and technological experimentation. Through abstraction, symbol and purely decorative play of forms, stained glass was intended to create an atmosphere in churches conducive to meditation and spiritual concentration.

The introduction of “artists’ stained glass” into sacred buildings would not have been possible without the cooperation of church and state institutions. In France, under the law on the separation of Churches and the State (1905), the management of state-owned Catholic places of worship is left to central or local administrations<sup>6</sup>. The vast majority of historic churches, treated as listed historic monuments (*classé monument historique*), are protected by law dating back to the French Revolution. In 1830 the Historic Monuments Bureau (*Service des Monuments historiques*) was founded and the post of the Inspector of Historic Monuments (*Inspecteur des monuments historiques*) was created. In 1883 a law was passed on the protection and classification of historic monuments, replaced in 1913 by the Historic Monuments Act, which created, among other things, the posts of the Chief Architects of Historical Monuments (*Architectes en chefs des monuments historiques*), who are exclusively authorised to conduct works in listed buildings<sup>7</sup>.

On the church side, the main role in managing all investments – the construction, furnishing, alteration and decoration of places of worship, from the design phase to the completion of the work – has been played by the Diocesan Commissions for Sacred

of the church in Assy in 1950 and concentrated on its decoration, especially *Christ* by Germaine Richier, included also Matisse’s designs for the chapel of the Dominican sisters in Vence. Cf.: Caussé 2010, as in footnote. 2, pp. 499–542; P.-R. Regamey, *La querelle de l’art sacré*, “Le Monde”, no. 12.01.1952, Paris 1952.

<sup>6</sup> *Les édifices qui ont été mis à la disposition de la nation et qui, en vertu de la loi du 18 germinal an X, servent à l’exercice public des cultes ou au logement de leurs ministres (cathédrales, églises, chapelles, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, séminaires), ainsi que leurs dépendances immobilières et les objets mobiliers qui les garnissaient au moment où lesdits édifices ont été remis aux cultes, sont et demeurent propriétés de l’Etat, des départements et des communes.* Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Eglises et de l’Etat, Titre III: Des édifices des cultes, Articles 12; <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000508749/2021-01-17/>.

<sup>7</sup> In 1914 the Historic Monuments Fund (*Caisse des monuments historiques*) was founded. In 1964 André Malraux, head of the newly established Ministry of Culture since 1959, created the Office of the General Inventory of Monuments and Artistic Treasures of France (*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*).

Art (*Commissions diocésaines d'art sacré* – CDAS), operating since the 1920s<sup>8</sup>. The Commission that was particularly open to modern art was the CDAS of Besançon, set up in 1945 by Bishop Maurice Dubourg<sup>9</sup>. Half of the commission was made up of lay artistic advisors, and on the part of the state administration its activities were supported by François Mathey, the future director of Musée des Arts Décoratifs in Paris<sup>10</sup>, in his role as an inspector of historic buildings (*Inspecteur des monuments historiques*). Thanks to the CDAS, three outstanding works were created in the diocese of Besançon: the abstract stained-glass windows by Manessier in Les Bréseux, the church Sacré-Coeur in Audincourt, built to a design of Novarina (1949–1951) with stained glass by Fernand Léger, Jean Bazaine and Jean Le Moal [fig. 5], and the chapel Notre Dame in Ronchamp by Le Corbusier (1951–1955).

In 1955, modern stained-glass painting was introduced for the first time to a world-class monument – the Gothic cathedral of Saint-Étienne in Metz (Lorraine), the largest ensemble of stained-glass windows in France with an area of six and a half thousand square metres, the oldest of which date back to the 14th century. In doing so, the previous procedure of selecting a contractor – *maîtres verrier* – through a competition was abandoned and artists were approached directly. The decision to entrust the completion of the decoration to contemporary painting masters was taken by Robert Renard, chief architect of *Monuments historiques de France*. The artists chosen to carry it out were: Jacques Villon, Roger Bissière and Marc Chagall.

The establishment in 1983 of the Delegation for the Visual Arts (*Délégation aux arts plastiques*) at the Ministry of Culture, and a significant increase in its budget, opened a new chapter in the history of state patronage and the introduction of modern art into historic buildings. The development of appropriate administrative regulations significantly increased the number of commissions for 'stained glass artists', with priority being given to artists who were not yet experienced in this field. A pioneering pro-

nia prac – odgrywały i odgrywają nadal diecezjalne komisje do spraw sztuki sakralnej (*Commissions diocésaines d'art sacré* – CDAS), działające od lat dwudziestych XX wieku<sup>8</sup>. W otwarciu na sztukę nowoczesną szczególnie zasłużyła się CDAS z Besançon, powołana w 1945 roku przez biskupa Maurice'a Dubourga<sup>9</sup>. Połowę składu komisji stanowili laicy doradcy artystyczni, a ze strony administracji państwowej jej działania wspierał François Mathey pełniący funkcję inspektora budowli historycznych (*Inspecteur des monuments historiques*), przyszły dyrektor Musée des Arts Décoratifs w Paryżu<sup>10</sup>. Dzięki CDAS na terenie diecezji Besançon powstały trzy wybitne realizacje: abstrakcyjne witraże Manessiera w Les Bréseux, kościół Sacré-Coeur w Audincourt, wzniesiony według projektu Novariny (1949–1951) z witrażami Fernanda Légera, Jeana Bazaine'a i Jeana Le Moala [il. 5], oraz kaplica Notre Dame w Ronchamp – Le Corbusiera (1951–1955).

W 1955 roku po raz pierwszy wprowadzono nowoczesne malarstwo witrażowe do zabytku światowej rangi – gotyckiej katedry Saint-Étienne w Metz (Lotaryngia), największego we Francji zespołu witraży o powierzchni sześciu i pół tysiąca metrów kwadratowych, z których najstarsze pochodzą z XIV wieku. Zrezygnowano przy tym z dotychczasowej procedury wyłaniania wykonawcy – *maîtres verrier* – drogą konkursu, zwracając się bezpośrednio do artystów. Brzemienną w skutkach decyzję o powierzeniu uzupełnienia dekoracji mistrzom współczesnego malarstwa podjął Robert Renard, naczelny architekt *Monuments historiques de France*. Do jej wykonania wybrani zostali: Jacques Villon, Roger Bissière i Marc Chagall.

Utworzenie w 1983 roku Delegatury do spraw Sztuk Plastycznych (*Délégation aux arts plastiques*) przy Ministerstwie Kultury i znaczne zwiększenie jego budżetu otworzyło nowy rozdział w historii państwowego mecenatu i wprowadzaniu sztuki nowoczesnej do zabytkowych budowli historycznych. Stworzenie odpowiednich uregulowań administracyjnych znacząco wpłynęło na zwiększenie liczby zamówień na „witraże artystów”, przy czym pierwszeństwo przyznawano twórcom, którzy nie mieli jeszcze doświadczeń w tej dziedzinie. Pionierską realizacją, antycypującą

<sup>8</sup> Diocesan Commissions for Sacred Art (*Les commissions diocésaines d'art sacré* – CDAS) were already operating in the inter-war period, but their funding was not improved until the 1942 regulations. Current legal status and competences of CDAS: <https://liturgie.catholique.fr/accueil/bibliotheque/ressources/483-commissions-diocesaines-art-sacre/>.

<sup>9</sup> F. Caussé, *Eglise et art contemporain: la Commission d'Art sacré de Besançon, 1945–1955*, in: *L'Eglise et l'art contemporain, un dialogue fécond*, Dossier du Département art sacré du Service national de pastoral liturgique, avril 2018, pp. 14–18; <https://liturgie.catholique.fr/wp-content/uploads/sites/11/2018/04/LEglise-et-lart-contemporain-un-dialogue-fecond.pdf>.

<sup>10</sup> B. Gilardet, *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu* (1953–1985), Paris 2015.

<sup>8</sup> Diecezjalne komisje do spraw sztuki sakralnej (*Les commissions diocésaines d'art sacré* – CDAS) działały już w dwudziestoleciu międzywojennym, ale ich finansowanie usprawniły dopiero regulacje z 1942 roku. Obecny status prawny i uprawnienia CDAS: <https://liturgie.catholique.fr/accueil/bibliotheque/ressources/483-commissions-diocesaines-art-sacre/>.

<sup>9</sup> F. Caussé, *Eglise et art contemporain: la Commission d'Art sacré de Besançon, 1945–1955*, w: *L'Eglise et l'art contemporain, un dialogue fécond*, Dossier du Département art sacré du Service national de pastoral liturgique, avril 2018, s. 14–18; <https://liturgie.catholique.fr/wp-content/uploads/sites/11/2018/04/LEglise-et-lart-contemporain-un-dialogue-fecond.pdf>.

<sup>10</sup> B. Gilardet, *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu* (1953–1985), Paris 2015.



5. Maurice Novarina, kościół Sacré-Coeur w Audincourt, fot. [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise\\_du\\_Sacr%C3%A9-C%C5%93ur\\_d%27Audincourt](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_du_Sacr%C3%A9-C%C5%93ur_d%27Audincourt)

5. Maurice Novarina, church Sacré-Coeur w Audincourt, phot. [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise\\_du\\_Sacr%C3%A9-C%C5%93ur\\_d%27Audincourt](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_du_Sacr%C3%A9-C%C5%93ur_d%27Audincourt)

późniejsze rozwiązania, był zespół witraży dla opactwa cysterskiego w Noirlac (Region Centralny-Dolina Loary), zaprojektowany przez Jean-Pierre'a Raynauda w latach 1975–1977<sup>11</sup>.

W latach 20. XX wieku podwaliny pod nową koncepcję malarstwa witrażowego, związaną także ze zmianami technologicznymi, położył Maurice Denis. W komentarzu autorskim do projektów dla kościoła Saint Paul w Genewie (1923) stwierdził, że nowoczesny witraż powinien stać się, jak w sztuce średniowiecznej, „mozaiką ze szkła, a nie reprodukcją obrazu”, symbolicznym miejscem walki „ciemności ze światłem, kolorowych ciemności z odbarwiającym światłem”<sup>12</sup>. Ilustracją tego nowego podejścia, zarówno

ject, anticipating later developments, was the set of stained-glass windows for the Cistercian abbey at Noirlac (Centre-Val de Loire), designed by Jean-Pierre Raynaud between 1975 and 1977<sup>11</sup>.

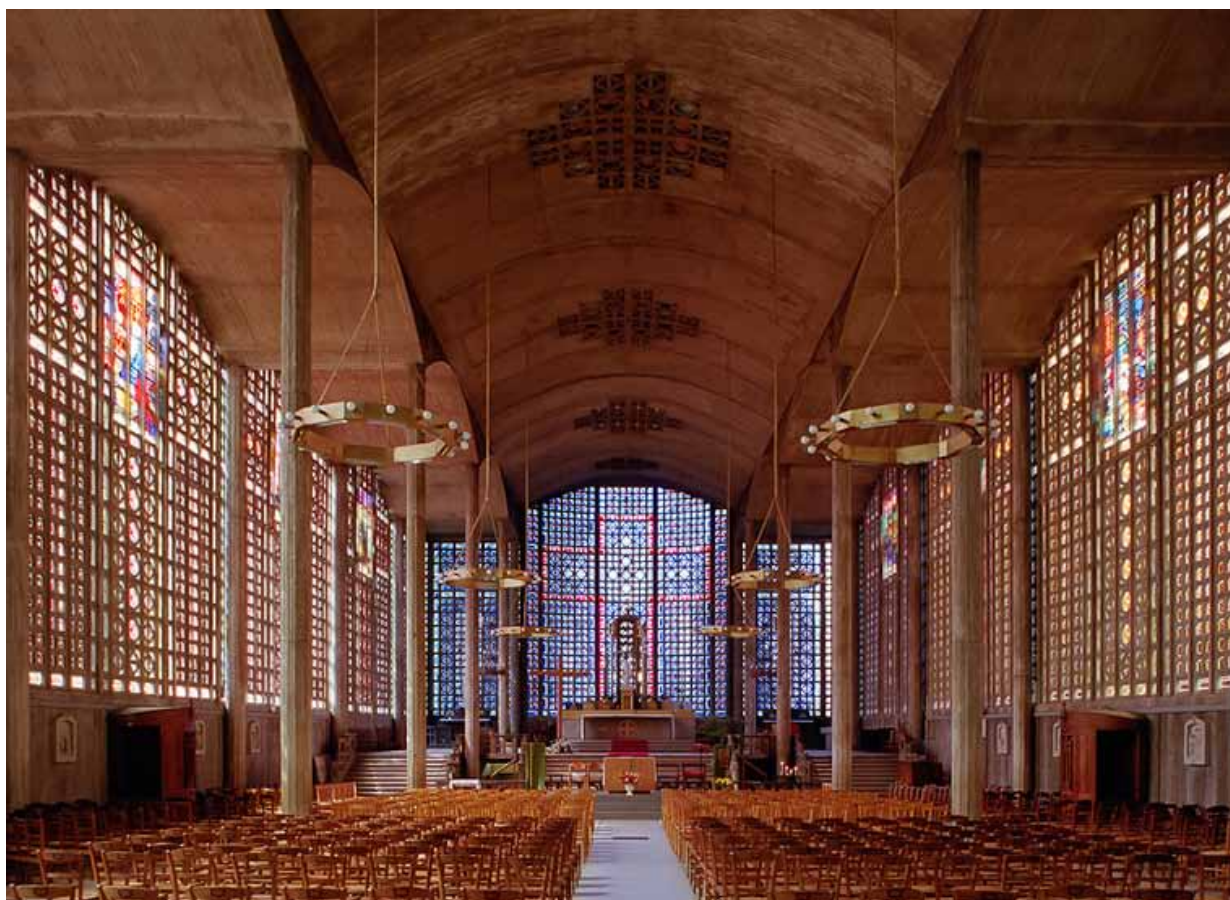
In the 1920s, the foundations for a new concept of stained glass painting, also linked to technological changes, were laid by Maurice Denis. In the author's commentary on the designs for Saint Paul's Church in Geneva (1923), he stated that modern stained glass should become, as in medieval art, “a glass mosaic, not a reproduction of a painting”, a symbolic place of struggle between “darkness and light, of coloured darkness against discoloured light”<sup>12</sup>. An illus-

<sup>11</sup> <https://patrimoine.centre-valde Loire.fr/gertrude-diffusion/dossier/bruere-lichamps-cher-abbaye-cistercienne-de-noirlac-34-verrieres-de-jean-pierre-raynaud-et-jean-mauret/c32040e0-3065-41ea-8290-d3b275f04bd6>.

<sup>12</sup> [...] *mosaïque de verre et non la reproduction d'un tableau* [...]. [...] *la lutte des ténèbres et de la lumière, des ténèbres colorées contre la lumière décolorante* [...]. M. Denis, *Les nouvelles oeuvres de Maurice Denis à l'église St. Paul, quelques mots de l'artiste sur son oeuvre*, „Courrier du Genève”, 7.10.1923, s. 6, cyt. za: V. Chaussé-

<sup>11</sup> <https://patrimoine.centre-valde Loire.fr/gertrude-diffusion/dossier/bruere-lichamps-cher-abbaye-cistercienne-de-noirlac-34-verrieres-de-jean-pierre-raynaud-et-jean-mauret/c32040e0-3065-41ea-8290-d3b275f04bd6>.

<sup>12</sup> [...] *mosaïque de verre et non la reproduction d'un tableau* [...]. [...] *la lutte des ténèbres et de la lumière, des ténèbres colorées contre la lumière décolorante* [...]. M. Denis, *Les nouvelles oeuvres de Maurice Denis à l'église St. Paul, quelques mots de l'artiste sur son oeuvre*, „Courrier du Genève”, 7.10.1923, p. 6, quoted after: V. Chaussé-Martin, *Les métamorphoses de la technique du vitrail au XXe*



6. Maurice Denis (projekt), Marguerite Huré (wykonanie), witraże Notre Dame de la Consolation w Raincy, fot. <https://www.flickr.com/photos/25831000@N08/2429083734>

6. Maurice Denis (project), Marguerite Huré (realisation), stained-glass windows in Notre Dame de la Consolation w Raincy, phot. <https://www.flickr.com/photos/25831000@N08/2429083734>

tration of this new approach, both aesthetically and ideologically, became the “luminous walls” of Notre Dame de la Consolation in Raincy (Île-de-France) by Auguste and Gustave Perret, the first sacred realisation in reinforced concrete (1922–1923). The walls made up of criss-crossing reinforced concrete ribs were filled with stained-glass windows designed by Maurice Denis and made by Marguerite Huré, earning the building the name *Sainte-Chapelle du béton armé* [fig. 6]. In this way, glass gained aesthetic autonomy, which could be expressed through fragmentation, the interplay of colour contrasts and the difference in light saturation, ceasing to be merely the material ‘base’ of the work.

The introduction of “artists’ stained glass” fundamentally changed the image of this field of art, opening it up to almost all currents of the post-war avant-garde, from cubism and fauvism to the diverse currents of abstraction and new figuration. The particular context of the late 1940s and early 1950s produced works as

*siècle*, in: *Regards sur le vitrail*, eds. Ch. Jablonski, D. Mens, Actes Sud, Arles 2002, p. 50.

no estetycznego, jak i ideologicznego, stały się „światł-  
ne mury” Notre Dame de la Consolation w Raincy (Île-de-France) Auguste’a i Gustave’a Perretów –  
pierwszej realizacji sakralnej z betonu zbrojonego  
(1922–1923). Ściany z krzyżujących się żelbetowych  
żeber wypełnione witrażami zaprojektowanymi przez  
Maurice’a Denisa, wykonanymi przez Marguerite  
Huré, przysporzyły budowli miana *Sainte-Chapelle  
du béton armé* [il. 6]. W ten sposób szkło uzyskało  
autonomię estetyczną, możliwą do wyrażenia dzie-  
ki fragmentacji, grze kontrastów barwnych i różnicy  
w nasyceniu światłem, przestało być jedynie mate-  
riałową „podstawą” dzieła.

Wprowadzenie „witraży artystów” zasadniczo zmie-  
niło obraz tej dziedziny sztuki, otwierając ją na nie-  
mal wszystkie prądy powojennej awangardy, od ku-  
bizmu i fowizmu po zróżnicowane nurty abstrakcji  
i nowej figuracji. W szczególnym kontekście przełomu  
lat 40. i 50. XX wieku powstały dzieła tak wyjątko-

Martin, *Les métamorphoses de la technique du vitrail au XXe siècle*,  
w: *Regards sur le vitrail*, red. Ch. Jablonski, D. Mens, Actes Sud,  
Arles 2002, s. 50.



7. Henri Matisse, witraże i wystrój kaplicy dominikanek Notre Dame du Rosaire w Vence, fot. <https://vence-tourisme.com/chapelle-du-rosaie-dite-matisse/>

7. Henri Matisse, stained-glass windows and interior decoration of the chapel of the Dominican Sisters Notre Dame du Rosaire in Vence, phot. <https://vence-tourisme.com/chapelle-du-rosaie-dite-matisse/>

we jak kaplica dominikanek Notre Dame du Rosaire w Vence (Prowansja) Henriego Matisse'a, realizowana od 1940 roku, czy Notre Dame du Haut w Ronchamp (Burgundia) Le Corbusiera, z lat 1950–1955. Ta ostatnia realizacja, podlegająca diecezji w Besançon, była także związana z zakonem dominikanów – poprzez ojca Couturiera. Kaplica zaprojektowana przez Matisse'a jest dziełem totalnym, a wszystkie elementy dekoracji, w tym witraże, powtarzają motywy z jego obrazów [il. 7].

*To będą formy w czystym kolorze, bardzo błyszczące. Żadnych figur, jedynie odbicie form. Proszę sobie wyobrazić słońce przenikające przez witraż; będzie rzuciło kolorowe refleksy na posadzkę i białe ściany, całą gamę kolorów – mówił artysta o swoim ostatnim dziele<sup>13</sup>.*

Poszukując materiału, który umożliwiłby osiągnięcie takiego efektu, Matisse zdecydował się nie

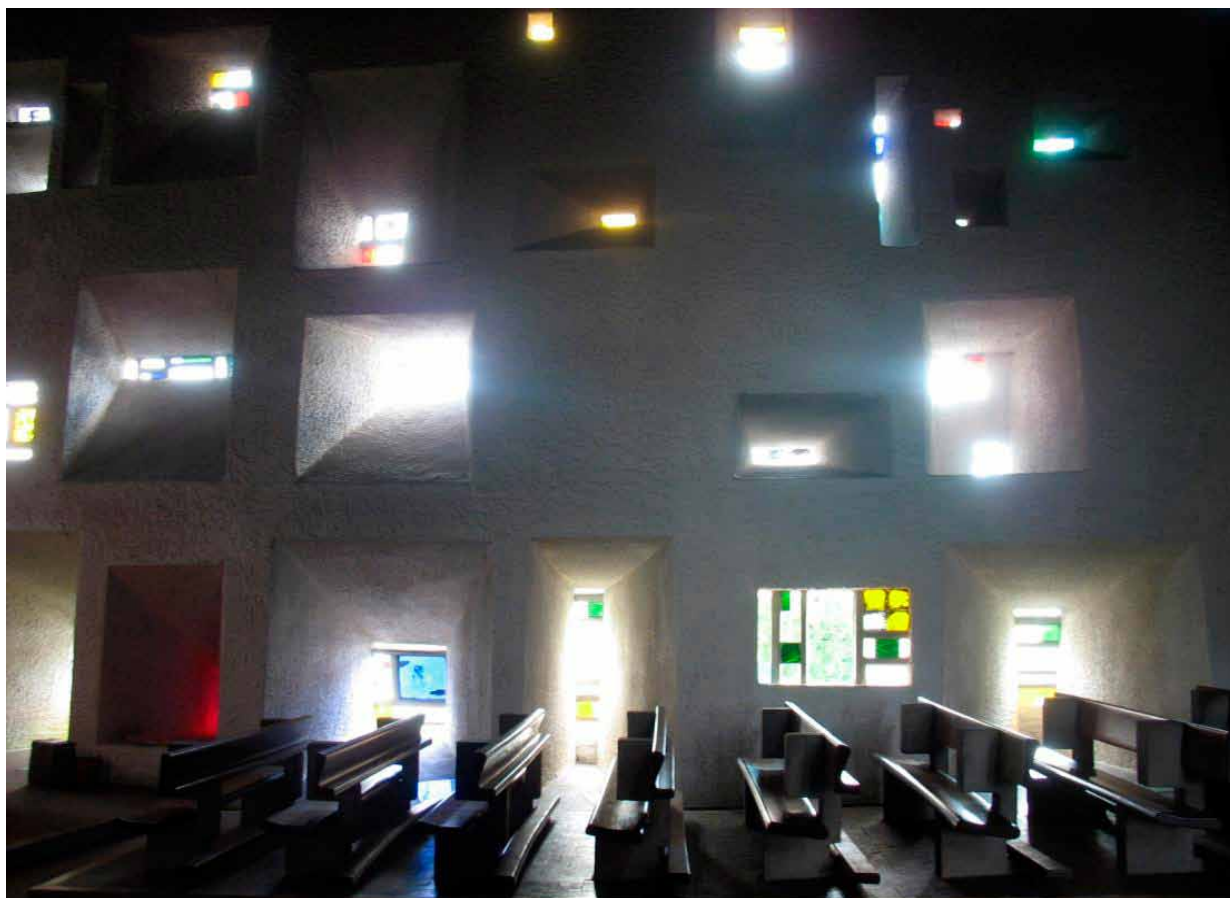
<sup>13</sup> *Ce seront des formes de couleur pure, très brillantes. Pas de figures, rien que le patron des formes. Imaginez le soleil se déversant à travers le vitrail; il lancera des reflets colorés sur le sol et les murs blancs, tout un orchestre de couleurs.* R. Bernier, *Matisse Designs. A New Church*, "Vogue", n. 131–132, 15.02.1949, cyt. za: H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, Paris, 1972, s. 262–263.

exceptional as Henri Matisse's chapel of the Dominican sisters Notre Dame du Rosaire in Vence (Provence), realised from 1940, and Le Corbusier's Notre Dame du Haut in Ronchamp (Burgundy), from 1950 – 1955. The latter realisation, controlled by the diocese of Besançon, was also linked to the Dominican order – through Father Couturier. The chapel designed by Matisse is a complete work, and all the decorative elements, including the stained-glass windows, replicate motifs from his paintings [fig. 7].

*These will be pure colour shapes, very bright. No figures, just the pattern of shapes. Imagine the sun pouring through the stained-glass window; it will throw coloured reflections on the floor and the white walls, a whole orchestra of colours – said the artist about his last work<sup>13</sup>.*

In his search for a material that would make such an effect possible, Matisse opted not for the antique

<sup>13</sup> *Ce seront des formes de couleur pure, très brillantes. Pas de figures, rien que le patron des formes. Imaginez le soleil se déversant à travers le vitrail; il lancera des reflets colorés sur le sol et les murs blancs, tout un orchestre de couleurs.* R. Bernier, *Matisse Designs*.



8. Le Corbusier, Notre Dame de Ronchamp, fot. <http://www.archigaleria.pl/index.php?modul=archigaleria&cid=477&gallery=squizepage>

8. Le Corbusier, Notre Dame de Ronchamp, phot. <http://www.archigaleria.pl/index.php?modul=archigaleria&cid=477&gallery=squizepage>

glass popular at the time, but for one with a uniform texture and thickness similar to that used in the 19<sup>th</sup> century, best suited to reproducing simple shapes cut from gouache-painted paper<sup>14</sup>.

In Notre Dame de Ronchamp, constructed from raw concrete, Le Corbusier used a particular system of “filtering” the light penetrating the interior through windows filled with ordinary industrial glass of varying colours. Its use, as well as the uneven arrangement of the window openings, made it possible to introduce a kind of alternation of transparent and non-transparent surfaces, creating a “fluid” dialogue between the interior space and the surrounding world, subject to constant change [fig. 8].

In Saint Julien’s Church in Caen (Normandy, 1952–1958), Henry Bernard combined a concrete

*A New Church*, „Vogue”, nos. 131–132, 15.02.1949, quoted after: H. Matisse, *Écrits et propos sur l’art*, ed. D. Fourcade, Paris, 1972, pp. 262–263.

<sup>14</sup> Antique glass was developed in England in the mid-19<sup>th</sup> century using old formulas. It is characterised by an uneven surface, varying sheet thickness and the presence of air bubbles, which causes strong light refraction. Visually, it corresponds to old stained glass and is considered the best material available today for stained glass production.

na popularne w tym czasie szkło antyczne, ale na takie o jednolitej strukturze i grubości, zbliżone do używanego w XIX wieku, najlepiej nadające się do odwzorowania prostych kształtów, wyciętych z malowanego gwaszem papieru<sup>14</sup>.

W skonstruowanej z surowego betonu Notre Dame de Ronchamp Le Corbusier zastosował specyficzny system „filtrowania” światła przenikającego do wnętrza poprzez okna wypełnione zwykłym szkłem przemysłowym o zróżnicowanych barwach. Jego użycie, a także nierównomierne rozmieszczenie otworów okiennych, umożliwiło wprowadzenie swoistej alternacji powierzchni przezroczystych i nieprześwitujących, kreującej „płynny” dialog pomiędzy przestrzenią wewnętrzną a otaczającym światem, podlegający nieustannym zmianom [il. 8].

W kościele Saint Julien w Caen (Normandia, 1952–1958) Henry Bernard połączył betonową konstrukcję z czterema tysiącami szklanych „cegieł”

<sup>14</sup> Szkło antyczne wyprodukowano w Anglii w połowie XIX wieku w oparciu o stare receptury. Charakteryzuje się nierówną powierzchnią, zróżnicowaną grubością tafli i obecnością pęcherzyków powietrza, co powoduje silne załamywanie światła. Wizualnie odpowiada dawnemu szkłu witrażowemu i uważane jest za najlepszy dostępny obecnie materiał do produkcji witraży.



9. Henry Bernard, kościół Saint Julien w Caen, witraże Jean Edelmann, fot. <https://oi-14.fr/2020/02/28/mars-2020-francois-dupont-eglise-saint-julien-caen/>

9. Henry Bernard, church Saint Julien in Caen, stained glass Jean Edelmann, phot. <https://oi-14.fr/2020/02/28/mars-2020-francois-dupont-eglise-saint-julien-caen/>

w jedną organiczną całość [il. 9]. W Saint-Rémy w Baccarat według projektu Nicolasa Kazisa (Grand Est, 1953–1957) wykorzystano natomiast dwadzieścia tysięcy płytek kryształu Baccarat do stworzenia witraży ilustrujących temat „Życie i światło”<sup>15</sup> [il. 10]. Zastosowanie tego typu materiałów było jednak wyjątkowe. Najlepszym medium umacniającym obecność nowoczesnej sztuki, głównie abstrakcyjnej, we wnętrzach budowli sakralnych okazała się płyta szklana (*dalle de verre*), operująca uproszczonymi formami, doskonale dostosowanymi do architektury z betonu.

Technologiczny proces polegający na ręcznym odlewaniu płyt o grubości 2,5–3 cm ze szkła barwionego w masie, łączonych następnie z betonem w większe całości za pomocą metalowych prętów, opracował jeszcze w latach 20. XX wieku Jean Godin, *peintre-verrier*, czynny w Paryżu. *Dalle de verre* stosowana była przede wszystkim w kościołach odbudowywanych po zniszczeniach wywołanych przez pierwszą wojnę światową, między innymi w realizacjach specjalizującego się w tej

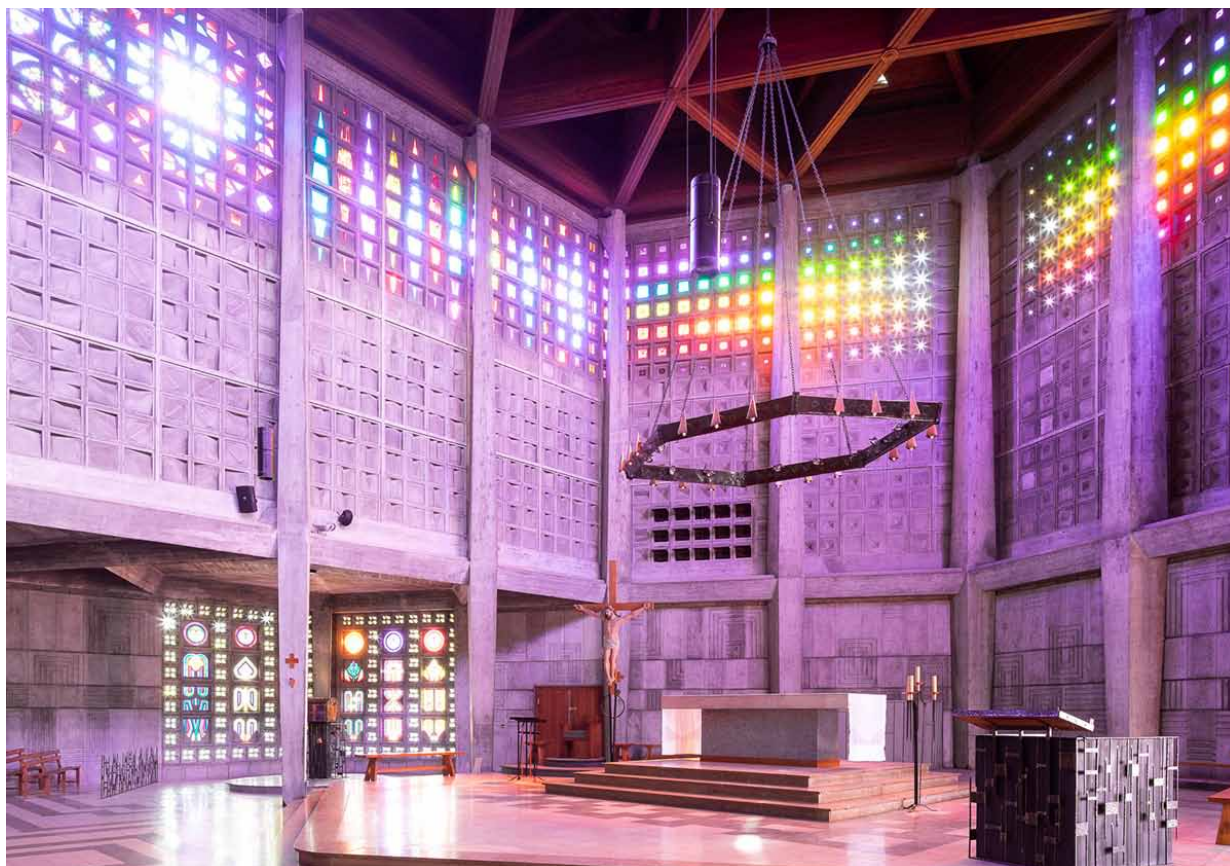
structure with four thousand glass “bricks” into one organic whole [fig. 9]. At Saint-Rémy in Baccarat, designed by Nicolas Kazis (Grand Est, 1953–1957), on the other hand, twenty thousand Baccarat crystal tiles were used to create stained-glass windows illustrating the theme of “Life and Light”<sup>15</sup> [fig. 10]. However, the use of this type of material was exceptional. The best medium for strengthening the presence of modern art, mainly abstract, in the interiors of sacred buildings turned out to be the glass panel (*dalle de verre*), which uses simplified forms perfectly adapted to concrete architecture.

The technological process of manually casting 2.5–3 cm thick panels of coloured glass, which are then joined to the concrete in larger units by metal rods, was developed back in the 1920s by Jean Godin, a *peintre-verrier* active in Paris. *Dalle de verre* was used primarily in churches that were being rebuilt after the destruction caused by the First World War, including

<sup>15</sup> V. David, *La «verrière du béton» ou la révolution de l’art du vitrail (1945–1965)*, w: *Vitraux en pâte de verre, vitraux en dalle de verre* [actes de la journée d’études, musée du Verre, Conches, 15 novembre 2014], Conches, Musée du Verre, 2016, s. 59–71 [63–65, 68].

<sup>15</sup> V. David, *La «verrière du béton» ou la révolution de l’art du vitrail (1945–1965)*, in: *Vitraux en pâte de verre, vitraux en dalle de verre* [actes de la journée d’études, musée du Verre, Conches, 15 novembre 2014], Conches, Musée du Verre, 2016, pp. 59–71 [63–65, 68].





10. Nicolas Kazis, kościół Saint-Rémy w Baccarat, fot. <https://www.behance.net/gallery/95205169/Saint-Rmy-de-Baccarat>

10. Nicolas Kazis, church Saint-Rémy w Baccarat, phot. <https://www.behance.net/gallery/95205169/Saint-Rmy-de-Baccarat>

projects by the Chartres-based Atelier Loire, which specialised in this technique<sup>16</sup>. Glass-concrete stained glass or “transparent mosaic” (*mosaïque transparente*), as the technique was called by its creator, had its golden age between 1950 and 1970. A landmark work illustrating the range of aesthetic and technological possibilities of *dalle de verre* was a set of stained-glass windows in the Sacré Coeur church in Audincourt (Burgundy, 1951) designed by Fernand Léger, Jean Bazaine and Jean Le Moal, and made by the atelier of Jean Barillet<sup>17</sup>. The church’s austere interior is illuminated by Léger’s monumental frieze, “without [colour] modulation, corresponding to his [the painter’s] taste for constructed colour”<sup>18</sup>, evoking the symbols of the

<sup>16</sup> N. Zins Loire, *Le vitrail en dalle de verre en France des origines à 1940*, in: (*Journée d’études*) *Vitraux en pâte de verre – Vitraux en dalle de verre*, ed. E. Louet, Musée du Verre Conches 2016, pp. 45–57.

<sup>17</sup> David 2016, as in footnote 15, pp. 60–63. Y. Bouvier, Ch. Cousin, *Audincourt, le sacre de la couleur. Fernand Léger, Jean Bazaine, Maurice Novarina, Jean Le Moal au Sacré-Coeur*, SCEREN-CRPD, Besançon 2007.

<sup>18</sup> „[...] sans modulation, correspondant à son goût de la couleur construite”, M. Aubert, A. Chastel, J. Verrier, F. Mathey et al., *Le Vitrail français. Sous La Haute Direction du Musée des Arts Decoratifs de Paris*, Paris 1958, p. 307, quoted after: Chaussé-Martin 2002, as in footnote 12, p. 62.

technique Atelier Loire z Chartres<sup>16</sup>. Witraż szklano-betonowy czy „przezroczysta mozaika” (*mosaïque transparente*), jak określał tę technikę jej twórca, swój złoty okres przeżywał w latach 1950–1970. Przełomową realizacją ilustrującą zakres możliwości estetycznych i technologicznych *dalle de verre* był zespół witraży w kościele Sacré Coeur w Audincourt (Burgundia, 1951) według projektów Fernanda Légera, Jeana Bazaine’a i Jeana Le Moala, wykonanych przez atelier Jeana Barilleta<sup>17</sup>. Skromne wnętrze świątyni rozświetla monumentalny fryz Légera, „bez modulacji [barw], odpowiadający upodobaniu [malarza] do koloru konstruowanego”<sup>18</sup>, ewokujący symbole Męki Pańskiej – dzieło wyjątkowe w twórczości artysty o poglądach

<sup>16</sup> N. Zins Loire, *Le vitrail en dalle de verre en France des origines à 1940*, w: (*Journée d’études*) *Vitraux en pâte de verre – Vitraux en dalle de verre*, red. E. Louet, Musée du Verre, Conches 2016, s. 45–57.

<sup>17</sup> David 2016, jak przyp. 15, s. 60–63. Y. Bouvier, Ch. Cousin, *Audincourt, le sacre de la couleur. Fernand Léger, Jean Bazaine, Maurice Novarina, Jean Le Moal au Sacré-Coeur*, SCEREN-CRPD, Besançon 2007.

<sup>18</sup> „[...] sans modulation, correspondant à son goût de la couleur construite”, M. Aubert, A. Chastel, J. Verrier, F. Mathey i inni, *Le Vitrail français. Sous La Haute Direction du Musée des Arts Decoratifs de Paris*, Paris 1958, s. 307, za: Chaussé-Martin 2002, jak przyp. 12, s. 62.



11. Fernand Léger, witraże w kościele Sacré-Coeur w Audincourt, fot. <https://www.estrepublicain.fr/societe/2021/01/12/renovation-du-sacre-coeur-d-audincourt-les-travaux-s-annoncent-colossaux>

11. Fernand Léger, stained-glass windows in the church Sacré-Coeur in Audincourt, phot. <https://www.estrepublicain.fr/societe/2021/01/12/renovation-du-sacre-coeur-d-audincourt-les-travaux-s-annoncent-colossaux>



12. Jean Bazaine, witraże w baptysterium kościoła Sacré-Coeur w Audincourt, fot. <https://www.cancoillotte.net/spip.php?article64>

12. Jean Bazaine, stained-glass windows in the baptistery of the church Sacré-Coeur in Audincourt, phot. <https://www.cancoillotte.net/spip.php?article64>

skrajnie lewicowych, zadeklarowanego ateisty, marzącego o połączeniu sztuki monumentalnej z kulturą popularną [il. 11]. W baptysterium kościoła „szklany mur” Bazaine’a rozprzestrzenia „słodkie, radosne i triumfalne światło, które opromienia nowego chrześcijanina”<sup>19</sup> [il. 12], a tej niezwyklej „koronacji koloru” (*sacre de la couleur*) dopełniają witraże w krypcie, z dominantą barwy niebieskiej i zielonej, sygnowane przez Le Moala<sup>20</sup>.

Eksperymenty z nowymi technikami nie przewały prób twórczego sięgania do dawnych metod warsztatowych, czego doskonałym przykładem była wspomniana wyżej konserwacja katedry Saint-Étienne w Metz, pierwszego obiektu światowej klasy, do którego wprowadzono nowoczesny witraż<sup>21</sup>. Dzieła Jacques’a Villona, o programie ikonograficznym na-

Passion of Christ – a unique work in the oeuvre of the artist with extreme left-wing views, a professed atheist who dreamt of combining monumental art with popular culture [fig. 11]. In the baptistery of the church, Bazaine’s “glass wall” diffuses the “soft, joyful and triumphal light that washes over the new Christian”<sup>19</sup> [fig. 12], and this extraordinary “coronation of the colour” (*sacre de la couleur*) is complemented by the stained-glass windows in the crypt, dominated by blue and green, signed by Le Moal<sup>20</sup>.

Experimentation with new techniques did not stop attempts to make creative use of old techniques, an excellent example of which was the aforementioned conservation of Saint-Étienne Cathedral in Metz, the first world-class building into which modern stained glass was introduced<sup>21</sup>. The works

<sup>19</sup> „[...] lumière douce, joyeuse et triomphale qui baigne le nouveau chrétien”. A. Mariotte, *L’Eglise de Sacré-Coeur d’Audincourt*, s. 22; cyt. za: Chaussé-Martin 2002, jak przyp. 12, s. 62.

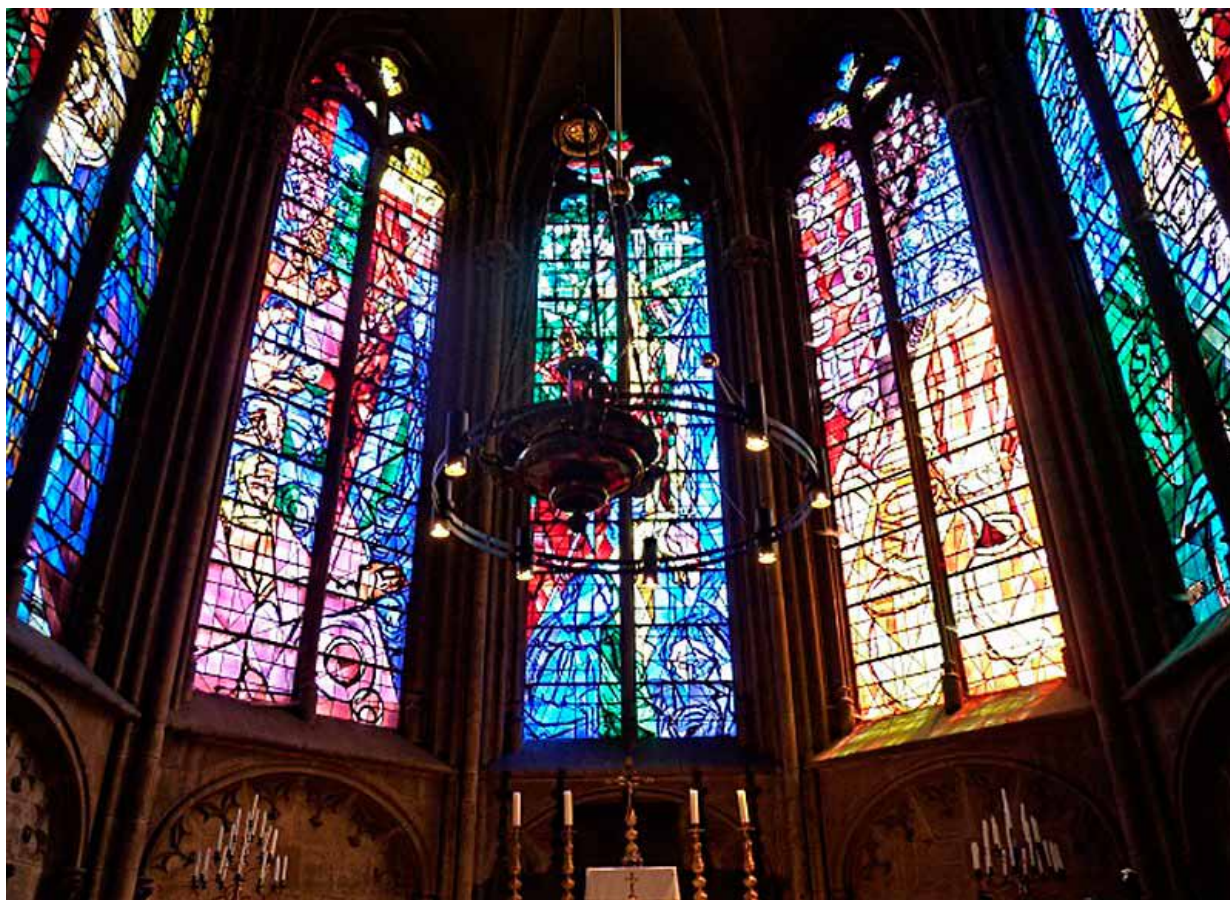
<sup>20</sup> Bouvier, Cousin 2007, jak przyp. 17.

<sup>21</sup> Ch. Blanchett-Vaque, *Les enjeux de la création contemporaine dans la restauration d’un monument classé. Les vitraux des peintres à la cathédrale de Metz 1952–1965*, w: *Living with history 1914–1964*, red. N. Bullock, L. Verpoest, Leven University Press, 2011, s. 164–173.

<sup>19</sup> „[...] lumière douce, joyeuse et triomphale qui baigne le nouveau chrétien”. A. Mariotte, *L’Eglise de Sacré-Coeur d’Audincourt*, p. 22; quoted after: Chaussé-Martin 2002, as in footnote 12, p. 62.

<sup>20</sup> Bouvier, Cousin 2007, as in footnote 17.

<sup>21</sup> Ch. Blanchett-Vaque, *Les enjeux de la création contemporaine dans la restauration d’un monument classé. Les vitraux des peintres à la cathédrale de Metz 1952–1965*, in: *Living with history 1914–1964*, eds. N. Bullock, L. Verpoest, Leven University Press, 2011, pp. 164–173.



13. Jacques Villon, witraże w katedrze Saint-Étienne w Metz, fot. <https://www.shirleya.com/blog-1/2017/7/30/metz-cathedral-metz>

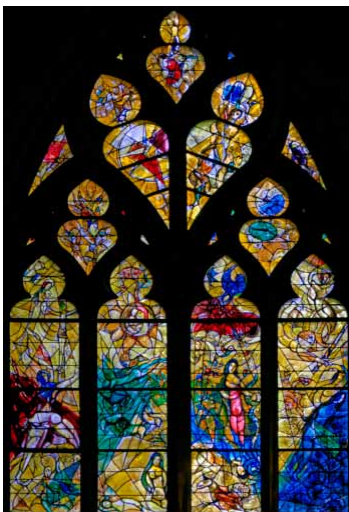
13. Jacques Villon, stained-glass windows in the cathedral Saint-Étienne in Metz, phot. <https://www.shirleya.com/blog-1/2017/7/30/metz-cathedral-metz>

of Jacques Villon, with an iconographic programme alluding to the Eucharist and a triangular composition, regulate the rhythm of the space in the chapel of the Blessed Sacrament (1957) with large splashes of colour [fig. 13]. For the tympana beneath the towers, Roger Bissière (1964) designed a completely abstract composition, consisting of a multitude of colourful ‘drops’ juxtaposed in a geometric grid to convey the artist’s idea; the stained glass artists used pieces of glass of such small sizes that there were as many as 422 of them per square metre [fig. 15].

Marc Chagall (1964), by inserting himself into the scale of the monumental architecture of the transept and the chapels of the cathedral’s northern ambulatory and respecting the framework imposed by it, created a completely individual vision of the traditional biblical message, translating it into his own particular language of visual forms and colours – a range of blues, purples and yellows. The depth and richness of the colours was achieved through the use of techniques developed by the *peintre-verrier* Jacques Marq of the Simon-Marq atelier (operating in Reims since 1640), allowing for an increased number of

wiążącym do Eucharystii i kompozycji opartej na formie trójkąta, wielkimi plamami koloru rytmizują przestrzeń kaplicy Najświętszego Sakramentu (1957) [il. 13]. Roger Bissière (1964) zaprojektował dla tympanonów pod wieżami kompozycję całkowicie abstrakcyjną, złożoną z mnóstwa barwnych „kropki” zestawionych w geometryczną siatkę – dla oddania pomysłu artysty witrażownicy zastosowali kawałki szkła o tak niewielkich rozmiarach, że na metr kwadratowy przypadło ich aż 422 [il. 15].

Marc Chagall (1964), wpisując się w skalę monumentalnej architektury transeptu i kaplic północnego obejścia katedry oraz respektując narzucone przez nią ramy, stworzył całkowicie indywidualną wizję tradycyjnego przekazu biblijnego, „przetłumaczoną” na właściwy sobie język form plastycznych i kolorystykę – gamę błękitów, fioletów i żółci. Głębię i bogactwo kolorów uzyskano dzięki zastosowaniu technik opracowanych przez *peintre-verrier* Jacques’a Marq’a z atelier Simon-Marq (działającego od 1640 roku w Reims), pozwalających na zwiększanie ilości barw i eliminowanie ołowianych łążeń: szkła dwuwarstwowego i dwukolorowego, barwionego w masie, z dru-



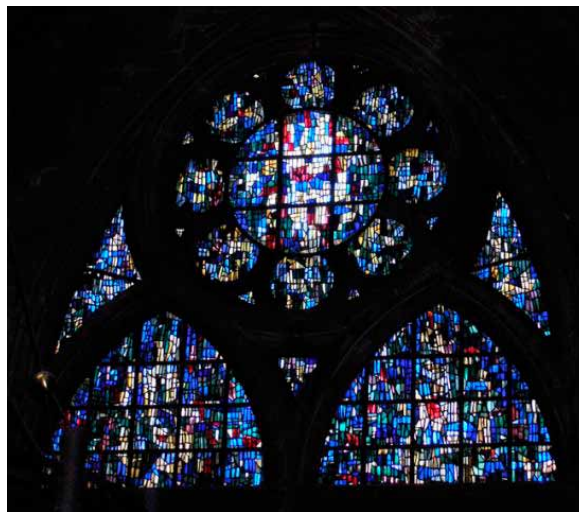
14. Marc Chagall, witraż w katedrze Saint-Étienne w Metz, fot. <http://www.mesvitrauxfavoris.fr/cathedrale%20metz%20%20chagall.htm>

14. Marc Chagall, the creation of man, the creation of animals, the creation of woman, and expulsion from Paradise, stained-glass window in the cathedral Saint-Étienne in Metz, phot. <http://www.mesvitrauxfavoris.fr/cathedrale%20metz%20%20chagall.htm>

gim kolorem nałożonym dodatkowo na powierzchni, trawionym lub drapanym (*verre doublée gravée à l'acide*), oraz barwnika *jaune d'argent*, dającego na bezbarwnym szkłe kolor żółty, a na niebieskim – zielony<sup>22</sup>. W ten sposób udało się zachować wrażenie odrealnienia, charakteryzujące malarskie szkice artysty, a także świeżość i spontaniczność niezakłóconą obecnością sieci ołowianych linii [il. 14].

Niedługo potem powstały kolejne prace. Jean Cocteau, którego propozycję dla katedry odrzucono, zaprojektował witraże do kościoła Saint Maximin w Metz (1962); Vieira da Silva i Josef Šíma stworzyli je dla Saint-Jacques w Reims (1963, 1967); Gérard Lardeur do katedry w Cambrai (1969), a Jean Bazaine do paryskiego kościoła Saint-Séverin (1970). Wydarzeniem stały się jednak wspomniane już witraże projektu Jean-Pierre'a Raynauda, wykonane przez atelier Jeana Moreta, dla opactwa cysterskiego w Noirlac. Zgodnie z narzuconym programem ikonograficznym artysta mógł posłużyć się wyłącznie najprostszymi środkami: bezbarwnym szkłem ujętym w geometryczną siatkę ołowianych profili. Jedynym ustępstwem od tej reguły było wprowadzenie w obramowaniach okien

<sup>22</sup> *Jaune d'argent* – barwnik przygotowany na bazie chlorku lub siarczku srebra, który przy wypalaniu wchodzi w masę szklaną, zmieniając jej kolor. Technika ta pojawiła się na Zachodzie w XIV wieku, rewolucjonizując malarstwo witrażowe, ponieważ pozwalała na położenie na fragmencie szkła koloru żółtego bez konieczności oddzielenia go ołowiem, <http://www.infovitrail.com/index.php/fr/glossaire-vitrail/38-lettre-j/179-definition-du-jaune-d-argent> (25.11.2019).



15. Roger Bissière, witraż w tympanonie północnym pod wieżą katedry Saint-Étienne w Metz, fot. <http://espacetrevisse.e-monsite.com/pages/mes-travaux-personnels-notes-etudes/bissiere-a-la-cathedrale-de-metz.html>

15. Roger Bissière, stained-glass window in the northern tympanum under the tower of the cathedral Saint-Étienne in Metz, phot. <http://espacetrevisse.e-monsite.com/pages/mes-travaux-personnels-notes-etudes/bissiere-a-la-cathedrale-de-metz.html>

colours and the elimination of lead joints: two-layer and two-colour glass, coloured in the mass, with a second colour additionally applied on the surface, etched or scratched (*verre doublée gravée à l'acide*), and the dye *jaune d'argent*, producing yellow colour on clear glass and green colour on blue glass<sup>22</sup>. In this way, it was possible to preserve the dreamlike impression that characterises the artist's painted sketches, as well as a freshness and spontaneity undisturbed by the presence of a network of lead lines [fig. 14].

Other works soon followed. Jean Cocteau, whose proposal for the cathedral was rejected, designed stained glass for Saint Maximin's Church in Metz (1962); Vieira da Silva and Josef Šíma created them for Saint-Jacques in Reims (1963, 1967); Gérard Lardeur for the cathedral in Cambrai (1969), and Jean Bazaine for the Paris church of Saint-Séverin (1970). The highlight, however, were the aforementioned stained-glass windows designed by Jean-Pierre Raynaud, made by the atelier Jean Moret, for the Cistercian abbey in Noirlac. In accordance with the mandatory iconographic programme, the artist could only use the simplest means: colourless glass framed

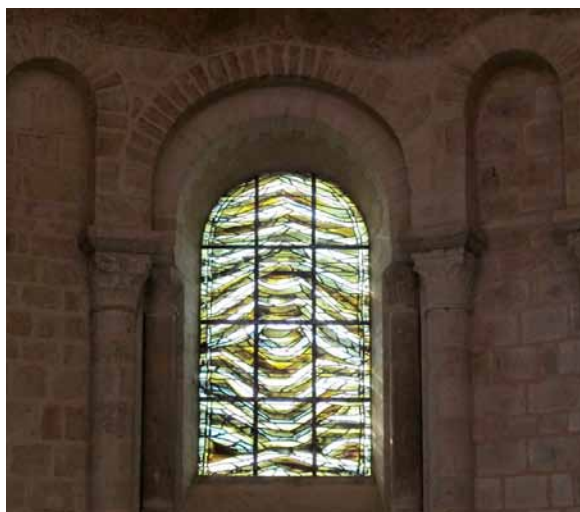
<sup>22</sup> *Jaune d'argent* — a pigment prepared on the basis of silver chloride or sulphide which, during firing, penetrates the glass mass, changing its colour. This technique appeared in the West in the 14th century, revolutionising stained glass painting, as it allowed the yellow colour to be applied to a section of glass without having to separate it with lead, <http://www.infovitrail.com/index.php/fr/glossaire-vitrail/38-lettre-j/179-definition-du-jaune-d-argent> (25.11.2019).

by a geometric grid of lead strips. The only departure from this rule was the introduction of white-tinted glass, such as is used in hospitals, into the window frames to visually “support” the entire structure, to differentiate the window opening from the wall, to “channel the light”, as Raynaud said. Using glass with varying degrees of transparency, the artist also brilliantly handled the issue of changing light intensity, gradually increasing from the entrance towards the centre, culminating in the chancel.

The system of public commissions existing in France allowed a whole generation of young painters to enter the scene. The monopoly of artists representing the so-called First and Second Parisian Schools in the decoration of sacred buildings was broken by the reconstruction of the cathedral of Saint-Cyr et Sainte-Julitte in Nevers (Bourgogne-Franche-Comté), destroyed during the war, and the commission for the design of four stained-glass windows for the church's Romanesque chancel, which was awarded to Raoul Ubac in 1973 (executed between 1978 and 1983). Later, by decision of François Mitterrand, thirty-four artists from France and abroad were asked to produce further designs. In 1986, proposals by Claude Viallat, Jean-Michel Alberola, Gottfried Honegger, François Rouan and Markus Lupertz (his project was not realised) were selected for realisation, leaving them free to choose the stained-glass atelier with which they wanted to work. The realisation of this unusual ensemble was finally completed in 2011<sup>23</sup>.

With the exception of Alberola, all the artists involved in the project were associated with non-figurative tendencies that had been developing since the 1950s, linked by the belief that only abstract art was capable of ‘transcending’ the experience of war and expressing the human condition in the modern world. Each conveyed this in their own way: Ubac with the interplay of materials (*maître verrier* Charles Marq) [fig. 16]; Viallat (*maître verrier* Bernard Dhonneur) and Rouan (*maître verrier* Benoît Marq) with the richness of colour; Honegger with the rhythm imposed by the lead strips (*maître verrier* Jean Mauret). The youngest of this group, Alberola, working with the atelier of Dominique Duchemin, was instead given the extremely important role of expressing the biblical message – from Genesis to Revelation – in the language of contemporary figurative art [fig. 17].

The problems posed by the selection of a larger number of contractors meant that, after Nevers, the execution of the project was assigned by competition to a single artist, who selected their own stained-glass



16. Roul Ubac, witraż w Nevers Cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, fot. <https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/11168059816>

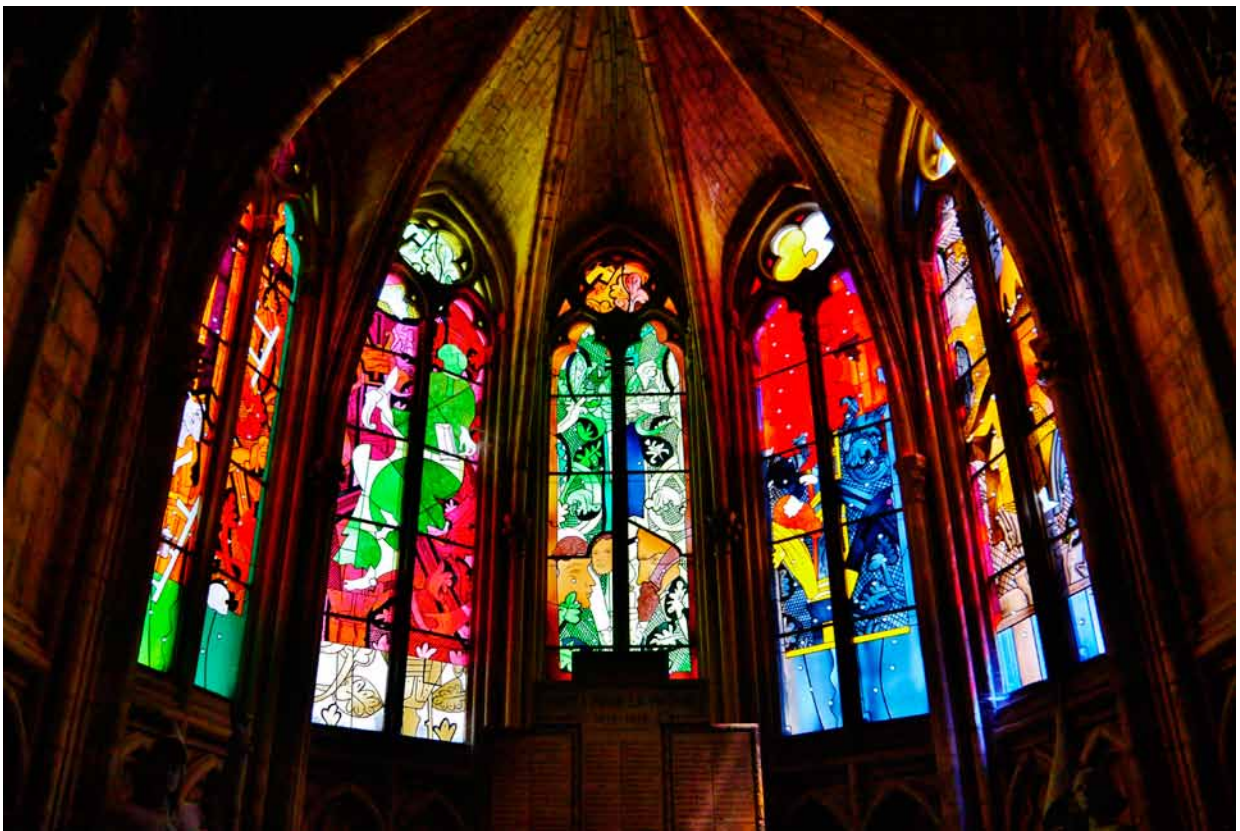
16. Roul Ubac, stained-glass window in Nevers Cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, phot. <https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/11168059816>

zabarwionego na biało szkła, jakiego używa się w szpitalach, którego zadaniem było wizualne „podtrzymanie” całej struktury, odcięcie otworu okiennego od ścian, „skanalizowanie światła” – jak mówił Raynaud. Operując szkłem o różnym stopniu przezroczystości, artysta po mistrzowsku rozegrał także kwestię zmiany natężenia oświetlenia, stopniowo wzrastającego od wejścia ku centrum, z kulminacją w prezbiterium.

Obowiązujący we Francji system zamówień publicznych umożliwił wejście na scenę całej generacji młodych malarzy. Monopol twórców reprezentujących tak zwaną Pierwszą i Drugą Szkołę Paryską w dekoracji budowli sakralnych został przełamany przy okazji rekonstrukcji zniszczonej w czasie wojny katedry Saint-Cyr et Sainte-Julitte w Nevers (Burgundia-Franche-Comté) i zamówienia na projekt czterech witraży do romańskiego prezbiterium świątyni, które w 1973 roku otrzymał Raoul Ubac (wykonane w latach 1978–1983). Później, decyzją François Mitterranda, o wykonanie dalszych projektów poproszono trzydziestu czterech artystów z Francji i zagranicy. W 1986 roku do realizacji wybrano propozycję Claude’a Viallata, Jean-Michela Alberoli, Gottfrieda Honeggera, François Rouana i Markusa Lupertza (jego projekt nie został zrealizowany), pozostawiając im wolny wybór atelier witrażowego, z którym mieli pracować. Realizację tego niezwykłego zespołu zakończono ostatecznie w roku 2011<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Ch. Blanchet-Vaque, «Les vitraux de la cathedrale de Nevers, récit d’une longue histoire de 1960 à nos jours», in: *Les couleurs du ciel. Vitraux de création au XXe siècle dans les cathedrales de France*, Centre International du Vitrail, Editions Gaud, Chartres 2002, pp. 82–96.

<sup>23</sup> Ch. Blanchet-Vaque, *Les vitraux de la cathedrale de Nevers, récit d’une longue histoire de 1960 à nos jours*, w: *Les couleurs du ciel. Vitraux de création au XXe siècle dans les cathedrales de France*, Centre International du Vitrail, Editions Gaud, Chartres 2002, s. 82–96.



17. Jean-Michel Alberola, witraże w katedrze Saint-Cyr i Sainte-Julitte, Nevers, Departament Nièvre, Region Burgundii (obecnie Bourgogne-Franche-Comté), Francja, fot. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nevers\\_Cath%C3%A9drale\\_St.\\_Cyr\\_%26\\_Ste.\\_Julitte\\_Innen\\_Buntglasfenster\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nevers_Cath%C3%A9drale_St._Cyr_%26_Ste._Julitte_Innen_Buntglasfenster_1.jpg)

17. Jean-Michel Alberola, stained-glass windows in the Cathedral of SS. Cyr & Juliette, Nevers, Departamnt Nièvre, Burgundy region (at present Burgundy-Franche-Comté), France, phot. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nevers\\_Cath%C3%A9drale\\_St.\\_Cyr\\_%26\\_Ste.\\_Julitte\\_Innen\\_Buntglasfenster\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nevers_Cath%C3%A9drale_St._Cyr_%26_Ste._Julitte_Innen_Buntglasfenster_1.jpg)

Z wyjątkiem Alberoli wszyscy zaangażowani w projekt artyści związani byli z rozwijającymi się od lat 50. XX wieku tendencjami niefiguratywnymi, połączone przekonaniem, że jedynie sztuka abstrakcyjna zdolna jest „przekroczyć” doświadczenia wojny i wyrazić kondycję człowieka w nowoczesnym świecie. Każdy przekazał to na swój sposób: grą materii – Ubac (*maître verrier* Charles Marq) [il. 16]; bogactwem koloru – Viallat (*maître verrier* Bernard Dhonneur) i Rouan (*maître verrier* Benoît Marq); rytmem narzuconym przez ołowiane listwy – Honegger (*maître verrier* Jean Mauret). Najmłodszemu w tym gronie Alberoli, współpracującemu z atelier Dominique’a Duchemina, przypadła natomiast niezwykle ważna rola wyrażenia przekazu biblijnego – od Księgi Rodzaju po Apokalipsę – językiem współczesnej figuracji [il. 17].

Problemy związane z wyborem większej liczby wykonawców spowodowały, że po Nevers realizację projektu zlecano w drodze konkursu jednemu artyście, który dobierał sobie witrażownika. W efekcie to ich współpraca decydowała o całości dzieła. Głównym polem eksperymentów, zarówno technologicznych, jak i estetycznych, było szkło.

artist. In effect, it was their collaboration that determined the overall work. The main field of experimentation, both technological and aesthetic, was glass.

In 1986, Pierre Soulages, one of France’s most eminent living artists, began work on stained-glass windows for the Romanesque abbey church of Sainte-Foy in Conques (Occitania), an important site on the pilgrimage route to Santiago de Compostela<sup>24</sup>. Following the Cistercian rule, the artist rejected all illustrative art in order to detach the viewer from the earthly sphere by using minimal means and directing their attention and sensitivity into the realm of metaphysical experiences. He always claimed that black, the fundamental colour, was the colour of the beginning of painting.

*Before light, the world and things were in total darkness. With light came colours. Blackness is prior to them. It is also prior for each of us, before we were born, before we saw daylight*<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Ch. Heck, P. Soulages, *Conques, les vitraux de Soulages*, Seuil, Paris 1994. The article was created in 2019. Pierre Soulages died on October 25, 2022.

<sup>25</sup> P. Soulages, «Préface», in: A. Mollard-Desfour, *Le noir – Le*

Thus, when designing the stained-glass windows, he used only white light and black. He chose glass with a delicate 'milky' colouring made by the Fleury atelier in Toulouse. He juxtaposed its two types: crystallised opaque and permeable. The slanting black lines, drawn into the planes of the windows, establish a rhythm, clearly calmer in the apse and accelerating in the naves. This rhythm, determined by the 'two-faced' stained-glass windows, as their creator called them, can be seen both inside and outside the church [fig. 18, 19, 20]. Similar to alabaster, the enriched type of glass diffuses light, emphasises the harmony of the building's proportions and the natural colour of the stone.

In a set of stained-glass windows for the Cistercian abbey of Acey (Jura – Bourgogne), realised between 1991 and 1994, Jean Ricardon used only the simplest means, in accordance with the wishes of the clients and his own artistic temperament<sup>26</sup>. Each stained-glass window is constructed from a single sheet of white, partly opaque *float* glass, treated with enamel and grinding, made by the atelier Pierre-Alain Parot. They are all unique, although embedded in a coherent iconographic programme. The windows of the narthex are enlivened by dynamic, intricate patterns, while towards the interior of the sanctuary the decoration simplifies in order to achieve an effect that the artist calls 'nothing' above the altar: a simple white rectangle, at once visible and invisible, a symbol of the pursued serenity and completeness.

Soulages and Ricardon aimed to create a mood of inner harmony and concentration. When Aurélie Nemours designed the stained-glass windows for the former abbey church of Notre Dame de Salagon (now owned by the Conseil Général of the Alpes de Haute Provence department) in 1998, she wanted, in her own words, to convey "pure energy" in order to "reach the universal"<sup>27</sup>. A leading representative of the *Art Concret* movement, she thus chose a grid of simple geometric divisions, rectangles and squares, different in each window, filled with monochrome glass of a distinctive red colour (Atelier Duchemin). A peculiar shade of red with added selenium, never before used in stained glass, it is used for railway signal lights because of its properties. By transmitting only one wavelength, it ensures colour constancy, regardless of external conditions [fig. 21]. The light filling the interior integrates the abstract visual forms of the windows with the Romanesque architecture, restoring its spiritual dimension – replacing the lost sacred with an "ecumenism of art"<sup>28</sup>.

*dictionnaire des mots et expression de couleur*, CNRS Editions, Paris 2005.  
<http://archives.pierre-soulages.com/pages/psecrits/dictionnaireexpressions.html>

<sup>26</sup> G. Viatte, M. Seuphor, *Ricardon les verrieres d'Acey*, 1999.

<sup>27</sup> Cyt za: A. Nakov, *Nemours au Prieuré de Salagon*, EREME, Paris 2004, s. 52.

<sup>28</sup> Quoted after: Nakov 2004, as in footnote 27, p. 53.

W 1986 roku Pierre Soulages, jeden z najwybitniejszych żyjących artystów francuskich, rozpoczął prace nad witrażami do romańskiego kościoła opackiego Sainte-Foy w Conques (Oksytania), stanowiącego ważne miejsce na drodze pielgrzymkowej do Santiago de Compostela<sup>24</sup>. Nawiązując do reguły cysterskiej, artysta odrzucił wszelką ilustracyjność, aby przy użyciu minimalnych środków oderwać widza od strefy ziemskiej, kierując jego uwagę i wrażliwość w obszar przeżyć metafizycznych. Zawsze twierdził, że to czerń, barwa fundamentalna, jest kolorem początków malarstwa.

*Przed pojawieniem się światła świat i rzeczy pograżone były w całkowitej ciemności. Wraz ze światłem narodziły się kolory. Czerń jest od nich wcześniejsza. Poprzedza również każdego z nas, nasze narodziny, spojrzenie na światło dnia*<sup>25</sup>.

Projektując witraże, posłużył się więc wyłącznie białym światłem i czernią. Wybrał szkło o delikatnym „mlecznym” zabarwieniu wykonane przez atelier Fleury z Tuluzy. Zestawił dwa jego rodzaje: skryształizowane nieprzezroczyste i przepuszczające. Skośne czarne linie wrysowane w płaszczyzny okien kreślą rytm, wyraźnie spokojniejszy w absydzie, a przyspieszający w nawach. On właśnie, wyznaczony przez witraże „o dwu twarzach”, jak określał je ich twórca, widoczny jest zarówno we wnętrzu, jak i na zewnątrz kościoła [il. 18, 19, 20]. Podobny do alabastru, wzbogacony gatunek szkła rozprasza światło, podkreśla harmonię proporcji budowli i naturalną barwę kamienia.

W zespole witraży dla cysterskiego opactwa w Acey (Jura – Burgundia), zrealizowanym w latach 1991–1994, Jean Ricardon posłużył się wyłącznie najprostszymi środkami, zgodnie z życzeniami zleceńodawców i własnym temperamentem artystycznym<sup>26</sup>. Każdy witraż zbudowany jest z jednej tafli białego, partiami nieprzezroczystego szkła typu *float*, opracowanego przy pomocy emalii i szlifowania, wykonanego przez atelier Pierre-Alaina Parota. Wszystkie są niepowtarzalne, choć wpisane w spójny program ikonograficzny. Okna narteksu ożywione są dynamicznymi, skomplikowanymi wzorami, ku wnętrzu świątyni dekoracja upraszcza się, by nad ołtarzem osiągnąć efekt, który artysta nazywa „niczym”: prosty biały prostokąt, zarazem widzialny i niewidzialny, symbol poszukiwanego spokoju i pełni.

<sup>24</sup> Ch. Heck, P. Soulages, *Conques, les vitraux de Soulages*, Seuil, Paris 1994. Artykuł powstał w 2019 roku. Pierre Soulages zmarł 25 października 2022 roku.

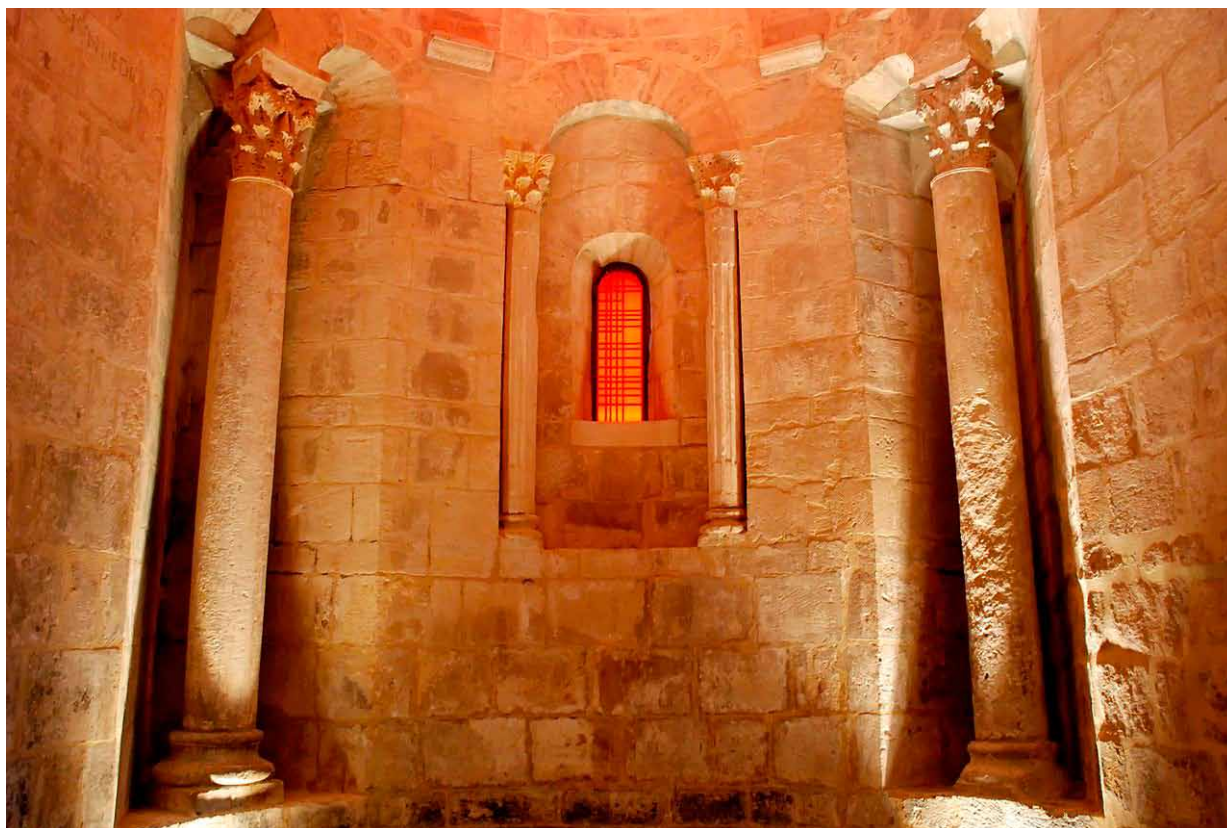
<sup>25</sup> P. Soulages, *Préface*, w: A. Mollard-Desfour, *Le noir – Le dictionnaire des mots et expression de couleur*, CNRS Editions, Paris 2005, <http://archives.pierre-soulages.com/pages/psecrits/dictionnaireexpressions.html>

<sup>26</sup> G. Viatte, M. Seuphor, *Ricardon les verrieres d'Acey*, 1999.



18, 19, 20. Pierre Soulages, witraże w romańskim kościele opackim Sainte-Foy w Conques (Oksytania), fot. A. Kluczevska-Wójcik  
18, 19, 20. Pierre Soulages, stained-glass windows in the Romanesque Abbey Church Sainte-Foy in Conques (Occitane), phot. A. Kluczevska-Wójcik





21. Aurélie Nemours, witraż dla kościoła opackiego Notre Dame de Salagon, fot. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Prieur%C3%A9\\_Notre-Dame\\_de\\_Salagon\\_-\\_ch%C5%93ur.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Prieur%C3%A9_Notre-Dame_de_Salagon_-_ch%C5%93ur.jpg)

21. Aurélie Nemours, stained-glass window for the Abbey Church Notre Dame de Salagon, phot. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Prieur%C3%A9\\_Notre-Dame\\_de\\_Salagon\\_-\\_ch%C5%93ur.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Prieur%C3%A9_Notre-Dame_de_Salagon_-_ch%C5%93ur.jpg)

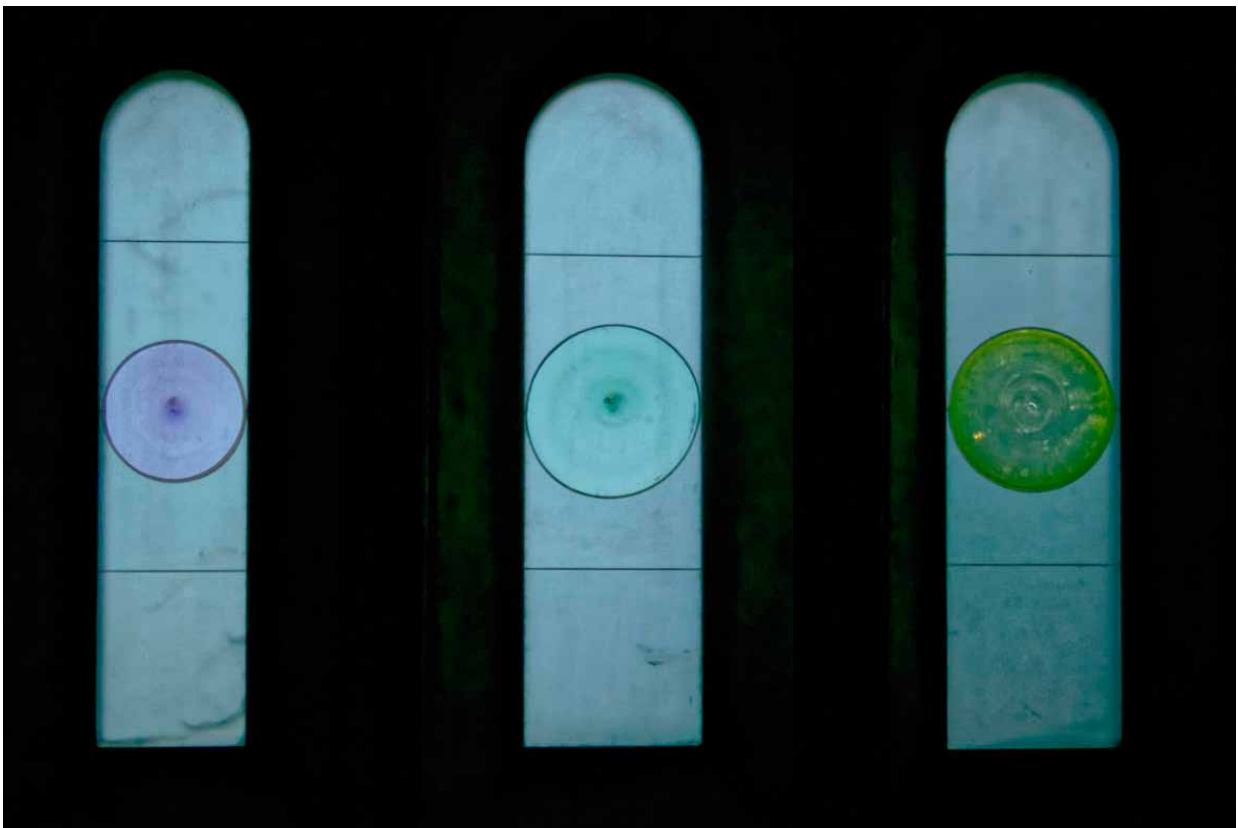
By its very shape, the material can carry an iconographic message, as in the case of David Rabinowitch's stained-glass windows in the Cathedral of Notre Dame du Bourg in Dignes-les-Bains (Provence), realised between 1995 and 1998. The sculptor, steeped in both Judaic and Christian traditions and fascinated by Romanism, designed all the elements that build the mood of the interior: from the window filling through the floor decoration to the liturgical furnishings. The new technique of fused stained glass enabled the *maîtres verriers* Dominique Duchemin and Gilles Rousvoal (Atelier Duchemin) to achieve the 'light cut' effect sought by the artist between the outer and inner layers – between colour, transparency and translucency. The disc-shaped modules of blown and hand-moulded glass, sandwiched between two panes of glass without any metal structure to support the construction, evoke perfection with their circular shape<sup>29</sup> [fig. 22]. Three discs are placed in the three windows of the chancel: in green, symbolising God the Father, creation, nature

<sup>29</sup> Gilles Rousvoal's technological experiments, combining tradition with modernity, brought Atelier Duchemin the *Grand Prix Patrimoine Artisanal* in 1995.

Soulages i Ricardon dążyli do stworzenia nastroju wewnętrznej harmonii i skupienia. Aurélie Nemours projektując w 1998 roku witraże dla byłego kościoła opackiego Notre Dame de Salagon (dziś własność Conseil Général departamentu Alpes de Haute Provence), chciała, jak sama mówi, przekazać „czystą energię”, aby w ten sposób „dotrzeć do tego co uniwersalne”<sup>27</sup>. Czołowa reprezentantka ruchu *Art Concret* wybrała siatkę prostych podziałów geometrycznych, prostokątów i kwadratów, odmiennych w każdym oknie, wypełnioną monochromatycznym szkłem o wyrazistej czerwonej barwie (Atelier Duchemin). Specyficzna czerwień z dodatkiem selenu, nieużywana nigdy wcześniej w witrażownictwie, ze względu na swoje właściwości stosowana jest do produkcji światel sygnalizacyjnych dla kolei. Przepuszczając tylko jedną długość fal, zapewnia stałość koloru, niezależnie od warunków zewnętrznych [il. 21]. Wypełniające wnętrze światło integruje abstrakcyjne formy wizualne okien z romańską architekturą, przywracając jej wymiar duchowy – zastępuje utracone sacrum „ekumenizmem sztuki”<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Cyt za: A. Nakov, *Nemours au Prieuré de Salagon*, EREME, Paris 2004, s. 52.

<sup>28</sup> Cyt za: Nakov 2004, jak przyp. 27, s. 53.



22. David Rabinowitch, maîtres verrier Dominique Duchemin i Gilles Rousvoal, witraże w katedrze Notre Dame du Bourg w Dignes-les-Bains (Prowansja), fot. [http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp\\_b/cathedrale\\_bourg-digne-les-bains.htm](http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_b/cathedrale_bourg-digne-les-bains.htm)

22. David Rabinowitch, maîtres verrier Dominique Duchemin and Gilles Rousvoal, stained-glass windows in the Cathedral Notre Dame du Bourg in Dignes-les-Bains (Prowansja), phot. [http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp\\_b/cathedrale\\_bourg-digne-les-bains.htm](http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_b/cathedrale_bourg-digne-les-bains.htm)

Przez samo ukształtowanie materiał może być nośnikiem przekazu ikonograficznego, jak w przypadku witraży Davida Rabinowitcha w katedrze Notre Dame du Bourg w Dignes-les-Bains (Prowansja), zrealizowanych w latach 1995–1998. Rzeźbiarz zakorzeniony zarówno w tradycji judaistycznej, jak i chrześcijańskiej, zafascynowany romanizmem, zaprojektował wszystkie elementy kształtujące wyraz wnętrza: od wypełnienia okien, przez dekorację posadzek, po sprzęty liturgiczne. Nowa technika witrażu klejonego umożliwiła *maîtres verriers* Dominikowi Ducheminowi i Gilles'owi Rousvoalowi (Atelier Duchemin) osiągnięcie poszukiwanego przez artystę efektu „ciącia światła” pomiędzy warstwą zewnętrzną i wewnętrzną – pomiędzy kolorem, przejrzystością i przezroczystością. Moduły w formie dysków ze szkła dmuchanego i formowanego ręcznie, wklejone pomiędzy dwie tafle szkła, bez żadnej struktury metalowej wspierającej konstrukcję, swoim kolistym kształtem ewokują doskonałość<sup>29</sup> [il. 22]. W trzech oknach prezbiterium umieszczone są trzy dyski: w kolorze zielonym, symbolizujący Boga Ojca,

<sup>29</sup> Eksperymenty technologiczne Gilles'a Rousvoala, łączące tradycję z nowoczesnością, przyniosły Atelier Duchemin *Grand Prix Patrimoine Artisanal* w 1995 roku.

and life; purple to express Christ and the work of men; and yellow evoking the Holy Spirit, light and the sun. Together they become the *par excellence* figure of divinity.

Equally minimalist, though quite different in expression, are the stained-glass windows by Robert Morris, made in collaboration with Atelier Duchemin. They were created in 2002 for Saint Pierre et Saint Paul in Villeneuve-lès-Maguelone, a church-fortress suspended like a great ship above the plane of the waters near Montpellier (Occitania). The sea and lagoons that surround the building are 'reflected' in the stained-glass windows, which evoke the ripples spreading over the surface of the water when a stone is thrown into it. To convey this effect, special thermoformed glass was used, forming a clear relief of the surface [fig. 23]. The blue tones and honey yellow of the stained glass refer to the colours of the South. The whole, although devoid of religious symbols, becomes, as it were, an act of communion with nature, a hymn in its honour.

The return to figuration pioneered by Alberola in Nevers found a continuation in Gérard Garouste's projects, most notably in a set of stained-glass win-



dows realised between 1996 and 1997 in the small early Gothic church of Notre-Dame de Talant on the outskirts of Dijon (Burgundy). The individual elements, in the form of disks of blown glass, were produced on site at the atelier of Pierre-Alain Parot<sup>30</sup>. The resulting base material, of varying thickness and uneven surface, with concentrically radiating veins, fits perfectly into the primitive style of the windows, with their dynamically twisted figures and deformed perspective. The visual effect is further emphasised by the outer layer of glass, with its independent network of lead joints.

From the 1970s onwards, Garouste was one of the few artists to challenge the doxa of modernism that was prevalent in the art of his time. Rejecting minimalism and abstraction, he focused his explorations on questions of pictorial matter and new forms of figuration. The painter was assisted in developing an iconographic programme for Notre-Dame de Talant, which reflected the church's name, by Father Louis Ladey (a member of the Sacred Art Commission of the Diocese of Dijon)<sup>31</sup>. The windows in the north

<sup>30</sup> Chaussé-Martin 2002, as in footnote 12, pp. 58, 67.

<sup>31</sup> L. Ladey, M. Ladey, *Une arche de lumière: Notre-Dame de*

23. Robert Morris, witraż dla kościoła Saint Pierre et Saint Paul w Villeneuve-lès-Maguelone, fot. [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cath%C3%A9drale\\_de\\_Maguelone-Vitrail.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cath%C3%A9drale_de_Maguelone-Vitrail.jpg)

23. Robert Morris, stained-glass window for the church Saint Pierre et Saint Paul in Villeneuve-lès-Maguelone, phot. [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cath%C3%A9drale\\_de\\_Maguelone-Vitrail.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cath%C3%A9drale_de_Maguelone-Vitrail.jpg)

stworzenie, naturę i życie; fioletowym, który ma wyrazić Chrystusa i dzieło ludzi; oraz złotym, przywołującym na myśl Ducha Świętego, światło i słońce. Razem stają się *par excellence* figurą boskości.

Równie minimalistyczne, choć zupełnie inne w wyrazie, są witraże Roberta Morrisa wykonane we współpracy z Atelier Duchemin. Powstały w 2002 roku dla Saint Pierre et Saint Paul w Villeneuve-lès-Maguelone – kościoła-fortecy zawieszono jak wielki okręt nad płaszczyznę wód koło Montpellier (Oksytania). Otaczające budowlę morze i laguny „odbijają” się w witrażach ewokujących fale rozchodzące się po tafli wody po wrzuceniu do niej kamienia. Dla oddania tego efektu użyto specjalnego szkła formowanego termicznie, kształtującego wyraźny relief powierzchni [il. 23]. Tępy błękitu i miodowa żółć witraży nawiązują do kolorytu Południa. Całość, choć pozbawiona symboli religijnych, staje się niejako aktem komunii z naturą, hymnem na jej cześć.

Powrót do figuracji zainaugurowany przez Alberole w Nevers znalazł kontynuację w projektach Gérarda Garouste'a, przede wszystkim w zespole witraży zrealizowanych w latach 1996–1997 w niewielkim wczesnogotyckim kościele Notre-Dame de Talant na przedmieściach Dijon (Burgundia). Poszczególne elementy w formie dysków z dmuchanego szkła wyprodukowane zostały na miejscu, w atelier Pierre-Alaina Parota<sup>30</sup>. Otrzymany w ten sposób materiał wyjściowy, o różnej grubości i nierównej powierzchni, z rozchodzącymi się koncentrycznie żyłkami, doskonale wpisuje się w prymitywizujący styl witraży, ze skrzyżowanymi dynamicznie figurami i zdeformowaną perspektywą. Efekt plastyczny podkreśla jeszcze zewnętrzna warstwa szkła, z niezależną siecią ołowianych łączów.

Od lat 70. XX wieku Garouste jako jeden z niewielu twórców kwestionował obowiązującą we współczesnej mu sztuce dokę modernizmu. Odrzucając minimalizm i abstrakcję, koncentrował swoje poszukiwania na kwestiach materii malarskiej i nowych formach figuracji. W opracowaniu programu ikonograficznego Notre-Dame de Talant, korespondującego z wezwaniem kościoła, malarza wspierał ojciec Louis Ladey (członek Komisji Sztuki Sakralnej

<sup>30</sup> Chaussé-Martin 2002, jak przyp. 12, s. 58, 67.



24. Gérard Garouste, przedstawienie *Matki Boskiej Ziemi i Nieba*, kościół Notre-Dame de Talant, <http://www.atelier-parot.fr/album-photos/vitraux-de-gerard-garouste/eglise-de-talant-21/ok-1.html>

24. Gérard Garouste, depiction of *Mother of God in Earth and Heaven*, church Notre-Dame de Talant, <http://www.atelier-parot.fr/album-photos/vitraux-de-gerard-garouste/eglise-de-talant-21/ok-1.html>

Diecezji Dijon)<sup>31</sup>. Okna nawy północnej poświęcone zostały tematowi i postaciom ze Starego Testamentu, te w południowej – motywom nowotestamentowym. Kulminacją jest scena Wniebowzięcia – przedstawienie *Matki Boskiej Ziemi i Nieba*<sup>32</sup> [il. 24]. „Ujęty” w figury przekaz biblijny, choć wyrażony nowymi środkami stylistycznymi, pozostaje zrozumiały dla widza, równocześnie – jak w ikonach – odsyła go do rzeczywistości przewyższającej jego własną.

W zupełnie inny sposób podeszła do przekładu tradycyjnego motywu ikonograficznego na język figuralny Carole Benzaken. W realizacji dla kościoła Saint-Sulpice w Varennes-Jarcy (Île-de-France) z lat 1997–2001<sup>33</sup> nawiązała do pochodzących z XIII wieku witraży z przedstawieniem Drzewa Jessego, przeniesionych z kościoła do Muzeum Cluny w Paryżu. Artystka zaproponowała nową wersję twórczego ukazania rodowodu Chrystusa, pozbawioną najmniejszych choćby aluzji do postaci ludzkiej. Kielichy tulipanów – od lat

aisle are dedicated to themes and figures from the Old Testament, those in the south aisle to New Testament motifs. The climax is the scene of the Assumption – a representation of the *Mother of God in Earth and Heaven*<sup>32</sup> [fig. 24]. Captured in figurative form, the biblical message, although expressed through new stylistic means, remains comprehensible to the viewer, while at the same time – as in icons – referring him to a reality that surpasses their own.

Carole Benzaken’s approach to translating a traditional iconographic motif into the language of figuration was quite different. In a realisation for the Saint-Sulpice church in Varennes-Jarcy (Île-de-France) from 1997–2001<sup>33</sup> she alluded to the 13<sup>th</sup>-century stained-glass window depicting the Tree of Jesse, transferred from the church to the Cluny Museum in Paris. The artist proposed a new version of the creative depiction of Christ’s lineage, devoid of even the slightest allusion to the human figure. Tulip flowers – Benzaken’s signature motif since the 1990s –

<sup>31</sup> L. Ladey, M. Ladey, *Une arche de lumière: Notre-Dame de Talant*, w: [Les] vitraux de Gérard Garouste et de Pierre Alain Parot, maître verrier, Talant, 1997.

<sup>32</sup> H. Lyon, *Garouste à Talant*, Paris 2006.

<sup>33</sup> Ch. Langrené, *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris 2005.

*Talant*, in: [Les] vitraux de Gérard Garouste et de Pierre Alain Parot, maître verrier, Talant, 1997.

<sup>32</sup> H. Lyon, *Garouste à Talant*, Paris 2006.

<sup>33</sup> Ch. Langrené, *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris 2005.

25. Carole Benzaken, *Drzewo Jessego*, witraż dla kościoła Saint-Sulpice w Varennes-Jarcy (Île-de-France), fot. [http://www.mesvitrauxfavoris.eu/Supp\\_F/saint-sulpice\\_varennes-jarcy.htm](http://www.mesvitrauxfavoris.eu/Supp_F/saint-sulpice_varennes-jarcy.htm))

25. Carole Benzaken, *Jesse's Tree*, stained-glass window for the church Saint-Sulpice in Varennes-Jarcy (Île-de-France), phot. [http://www.mesvitrauxfavoris.eu/Supp\\_F/saint-sulpice\\_varennes-jarcy.htm](http://www.mesvitrauxfavoris.eu/Supp_F/saint-sulpice_varennes-jarcy.htm))



in red, purple, pink, blue and yellow, interspersed with thick green and yellow stems, spread majestically across the slender, arched windows. It is colour that carries the iconographic message here [fig. 25].

*The three stained-glass windows in the choir are conceived as a triptych; in the central representation [...] only fragments of stems and a few flowers' cups, red and violet. The tulip corresponds to the Tree of Jesse. It is the axis around which the other two representations develop [...] to the left, black tulips (violet, blue and purple), to the right, the Tree of Life, blood-red and white tulips*<sup>34</sup>.

As explained by Gilles Rousvoal of Atelier Duchemin, the glass was acid-etched and, in some parts, *jaune d'argent* was additionally used for the desired intensity of colour applied in flat patches without lead contouring<sup>35</sup>.

Colour and figuration come together in Martial Raysse's stained-glass windows for Notre-Dame de l'Arche d'Alliance in Paris, built between 1986 and 1998<sup>36</sup>. The original architectural programme of the church did not include stained-glass windows, but the Diocesan Commission of Sacred Art under the direction of Cardinal Lustiger decided to introduce them, responding to parishioners' requests. The project was entrusted to Raysse, an artist associated with

90. XX wieku motyw-fetysz Benzaken – czerwone, fioletowe, różowe, niebieskie i żółte, poprzecinane grubymi zielonymi i żółtymi łodygami, majestatycznie rozpościerają się w wysmukłych, zwieńczonych łukiem oknach. To właśnie kolor jest tu nośnikiem przekazu ikonograficznego [il. 25].

*Trzy witraże w chórze pomyślane są jako tryptyk; w przedstawieniu centralnym [...] tylko fragmenty łodyg i kilka kielichów, czerwonych i fioletkowych. Tulipan odpowiada Drzewu Jessego. To oś, wokół której rozwijają się dwa pozostałe przedstawienia [...] na lewo, tulipany czarne (fioletowe, błękitne i purpurowe), na prawo, Drzewo Życia, tulipany krwistoczerwone i białe*<sup>34</sup>.

Jak wyjaśniał Gilles Rousvoal z Atelier Duchemin, szkło zostało wytrawione kwasem, a w niektórych partiach dodatkowo użyto *jaune d'argent* dla uzyskania odpowiedniej intensywności koloru „kładzonego” płaskimi plamami bez ołowianego konturu<sup>35</sup>.

Kolor i figuration łączą się w całość w witrażach Martiala Raysse'a dla Notre-Dame de l'Arche d'Alliance w Paryżu wzniesionej w latach 1986–1998<sup>36</sup>. Pierwotny program architektoniczny kościoła nie przewidywał witraży, jednak odpowiadając na prośbę parafian, Diecezjalna Komisja Sztuki Sakralnej pod kierownictwem kardynała Lustigera zdecydowała o ich wprowadzeniu. Projekt powierzono

<sup>34</sup> Carole Benzaken et les ateliers Duchemin – Vitraux de l'église Saint-Sulpice de Varennes-Jarcy Essone (*Chronique d'une commende publique en Île-de-France*), 2002, n.p.; quoted after: *Lumières contemporaines: Vitraux du XXIe siècle*, red. J.-F. Lagier, Centre International du Vitral, Editions Gaud, Chartres 2005, p. 54.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>36</sup> N. Frachon-Gielarek, «Le vitraux de Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance, Paris», *Monumental*, 2004–1, pp. 80–85.

<sup>34</sup> Carole Benzaken et les ateliers Duchemin – Vitraux de l'église Saint-Sulpice de Varennes-Jarcy Essone (*Chronique d'une commende publique en Île-de-France*), 2002, snlb.; cyt. za: *Lumières contemporaines: Vitraux du XXIe siècle*, red. J.-F. Lagier, Centre International du Vitral, Editions Gaud, Chartres 2005, s. 54.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>36</sup> N. Frachon-Gielarek, *Le vitraux de Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance, Paris*, „Monumental”, 2004–1, s. 80–85.



Raysse'owi, artyście związanemu z ruchem *Nouveau Réalisme*, odważnie adaptującemu formy z ikonosfery reklamy i komiksu. Witraże wykonał *maître verrier* Jean-Dominique Fleury. Raysse zrobił jedynie makiety. Jego rysunki zostały powiększone i spikselizowane komputerowo, a powstałe w ten sposób szablony przeniesiono na szkło metodami graficznymi. Tematami dwu witraży o charakterze „narracyjnym”, zgodnie z życzeniem zlecniodawców, są: taniec Dawida przed Arką Przymierza i odwiedziny Marii u św. Elżbiety. Ujęcie ikonograficzne jest w nich tradycyjne, jednak całość zbliża się bardziej do estetyki neonu niż do klasycznego malarstwa witrażowego. Sylwetki o uproszczonych kształtach wyraźnie odcinają się od ostrego błękitu tła; żółte, półnagie ciało Dawida jaśnieje, jakby promieniowało światłem jego boskiej misji [il. 26].

Interesującym i nieoczywistym nawiązaniem do fotografii oraz właściwej tej sztuce „migawkowości” są witraże Gérarda Collin-Thiébauda w katedrze Saint Gatien w Tours (Region Centralny-Dolina Loary) z lat 2010–2013, ewokujące sylwetki „spacerowiczów” i „patrzących”, jakby przeniesione na okna wprost z placu przed katedrą [il. 27]. Malowane na szkłe sceny, nawiązujące do ikonografii obchodów uroczystości świętego Marcina, patrona Tours, płócien El Greca, anonimowych twarzy przechodniów, ożywiają nawy kościoła feerią kolorów<sup>37</sup>. Przygotowując ponad 200 metrów kwadratowych przeszkleń i mając do dyspozycji wyłącznie obraz komputerowy, *maître verrier* Pierre-Alain Parot i jego zespół sięgnęli po całkowicie nową technologię opracowaną przez producenta szkła Saint-Gobain. Polega ona na tym, że sterowana komputerowo drukarka nakłada sproszkowane farby wprost na białe szkło,

<sup>37</sup> «*Marcheurs*» et «*regardeurs*»: une création de vitraux à la cathédrale de Tours/réalisé par la Direction régionale des affaires culturelles du Centre, red. S. Le Clech/Orléans: Direction régionale des affaires culturelles du Centre, 2013.

26. Martial Raysse, *maître verrier* Jean-Dominique Fleury, *Taniec króla Dawida*, witraż dla kościoła Notre-Dame de l'Arche d'Alliance w Paryżu, fot. [http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp\\_b/eglise-notre-dame-arche-alliance\\_paris.htm](http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_b/eglise-notre-dame-arche-alliance_paris.htm)

26. Martial Raysse, *maître verrier* Jean-Dominique Fleury, *King David's Dance*, stained-glass window for the church Notre-Dame de l'Arche d'Alliance in Paryżu, phot. [http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp\\_b/eglise-notre-dame-arche-alliance\\_paris.htm](http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_b/eglise-notre-dame-arche-alliance_paris.htm)

the *Nouveau Réalisme* movement, boldly adapting forms from the iconosphere of advertising and the comic strip. The stained-glass windows were made by *maître verrier* Jean-Dominique Fleury. Raysse made only the mock-ups. His drawings were enlarged and pixelated by computer, and the resulting stencils were transferred onto glass using graphic methods. The subjects of the two 'narrative' stained-glass windows, as requested by the commissioners, are David's dance before the Ark of the Covenant and Mary's visitation of St Elizabeth. The iconographic approach in these works is traditional, but the whole is closer to a neon aesthetic than to classical stained glass painting. The simplified silhouettes stand out clearly from the stark blue of the background; David's yellow, half-naked body shines brightly, as if radiating the light of his divine mission [fig. 26].

An interesting – and not obvious – reference to photography and the 'snapshot' nature of this art are Gérard Collin-Thiébaud's stained-glass windows in the Cathedral of Saint Gatien in Tours (Central Region-Loire Valley) from 2010–2013, evoking silhouettes of 'walkers' and 'onlookers', as if transferred to the windows directly from the square in front of the cathedral [fig. 27]. Painted on glass, the scenes, alluding to the iconography of the feast of Saint Martin, the patron saint of Tours, the canvases of El Greco, and the anonymous faces of passers-by, enliven the naves of the church with a frenzy of colours<sup>37</sup>. In preparing more than 200 square metres of glazing and with only a computer image at their disposal, *maître verrier* Pierre-Alain Parot and his team turned to a completely new technology developed by the glass manufacturer Saint-Gobain. It involves a computer-

<sup>37</sup> «*Marcheurs*» et «*regardeurs*»: une création de vitraux à la cathédrale de Tours/réalisé par la Direction régionale des affaires culturelles du Centre, ed. S. Le Clech/Orléans: Direction régionale des affaires culturelles du Centre, 2013.



27. Gérard Collin-Thiébaud, witraże w katedrze Saint Gatien w Tours, <https://www.paroisse-cathedrale-tours.fr/cathedral/new-stained-windows/openwork>



27. Gérard Collin-Thiébaud, stained glass windows in Saint Gatien Cathedral in Tours, <https://www.paroisse-cathedrale-tours.fr/cathedral/new-stained-windows/openwork>

controlled printer applying powdered paints directly to white glass, which is then fired and developed. This specific method, a kind of serigraphy on glass, gives the artist's vision an unusual, seemingly inner glow.

Between 2013 and 2017, stained-glass windows designed by Jean-Dominique Fleury, Jean Mauret and Gilles Rousvoal were installed in the transept of Lyon's Saint-Jean Cathedral. Fleury used the *à la grisaille* technique, which, by darkening the glass, simultaneously 'sharpens' the light. Rousvoal chose lead and greys to simplify the forms. Mauret worked directly in the material – structural glass, glued, etched and its surface divided with the pattern made up of fragments of lead. This was the largest realisation of its kind in the second decade of the 21st century, paving the way for further technological and aesthetic explorations.

"Artists' stained glass" introduced into sacred buildings from the mid-1950s onwards became a permanent feature of the French artistic landscape. This was fostered by the cooperation of the ecclesiastical institutions and the state authorities, which acquired a firm legal and financial basis in the 1980s. Artists took up the challenge of crossing the thresh-

które następnie jest wypalane i opracowywane. Ta specyficzna metoda, rodzaj serigrafii na szkłe, nadaje wizji artysty niezwykłego, jakby wewnętrznego blasku.

W latach 2013–2017 w transepcie katedry Saint-Jean w Lyonie zainstalowano witraże według projektów Jean-Dominique'a Fleury, Jeana Maureta i Gilles'a Rousvoala. Fleury posłużył się techniką *à la grisaille*, która przyciemniając szkło, równocześnie „wyostża” światło. Rousvoal dla uproszczenia form sięgał po ołów i szarości. Mauret pracował bezpośrednio w materiale – szkłe strukturalnym, klejonym, trawionym i rytymizowanym fragmentami ołowiu. Była to największa realizacja tego typu w drugiej dekadzie XXI wieku, otwierająca drogę do dalszych technologicznych i estetycznych poszukiwań.

„Witraże artystów” wprowadzane do budowli sakralnych od połowy lat 50. XX wieku na trwałe wpisały się we francuski pejzaż artystyczny. Sprzyjała temu współpraca instancji kościelnych i władz państwowych, która w latach 80. XX wieku zyskała ściśle podstawy prawne i finansowe. Artyści podjęli wyzwanie przekroczenia progu Kościoła i zaakceptowali narzucone ramy programowe, nie rezygnując



28. Pierre Soulages, witraże w romańskim kościele opackim Sainte-Foy w Conques (Oksytania), fot. A. Kluczevska-Wójcik

28. Pierre Soulages, stained-glass windows in the Romanesque Abbey Church Sainte-Foy in Conques (Occitane), phot. A. Kluczevska-Wójcik

przy tym z wolności wyboru środków wyrazu i konwencji estetycznych. Dzięki temu medium witrażu stało się źródłem nowych poszukiwań w sztuce współczesnej, zarówno w jej nurcie abstrakcyjnym, jak i figuratywnym.

Pierre Soulages projektując witraże dla Sainte-Foy, posłużył się wyłącznie białym światłem i czernią. Odrzucając geometryzację i ekspresję, fundamenty nowoczesnej abstrakcji, nawiązał twórczo do skrajnej prostoty i wyrafinowania średniowiecznej sztuki cysterskiej [il. 28]. Gérard Collin-Thiébaud w reakcji na, jak to określał, zbyt łatwą dekoracyjność witrażu abstrakcyjnego, zaprojektował kompozycję odwołującą się do tradycyjnego, figuratywnego malarstwa witrażowego, osadzając jednak biblijny przekaz w codzienności [il. 29].

Te dwie postawy można odczytać jako kontynuację debaty teologiczno-estetycznej, zainicjowanej jeszcze w XII wieku, dotyczącej koncepcji witrażu czy – szerzej – sztuki sakralnej; debaty przeciwstawiającej tradycję cysterską, znajdującą niejako przedłużenie w minimalistycznej i konceptualistycznej sztuce Raynauda i Soulages'a, pedagogicznej misji malarstwa witrażowego, zdefiniowanej przez opata Sugera,

old of the Church and accepted the prescribed programmatic framework without giving up their freedom of choice in means of expression and aesthetic conventions. As a result, the medium of stained glass became a source of new explorations in contemporary art, both in its abstract and figurative strands.

When designing the stained-glass windows for Sainte-Foy, Pierre Soulages used only white light and black. Rejecting geometrisation and expression, the foundations of modern abstraction, he alluded creatively to the extreme simplicity and sophistication of medieval Cistercian art [fig. 28]. Gérard Collin-Thiébaud, in reaction to what he termed the often over-easy decorativeness of abstract stained glass, designed a composition that referred to traditional figurative stained glass painting, but embedded the biblical message in the quotidian everyday [fig. 29].

These two attitudes can be read as a continuation of the theological-aesthetic debate, initiated as far back as the 12<sup>th</sup> century, concerning the concept of stained glass or, more broadly, of sacred art; a debate pitting the Cistercian tradition, finding, as it were, an extension in the minimalist and conceptualist art of Raynaud and Soulages, against the didactic mission of stained glass painting, as defined by Abbot Suger, which includes the dynamic and colourful realisations of Alberola and Collin-Thiébaud.

The means, and at the same time the most visible evidence of this artistic revolution, became the stained glass technique itself, which had not been subject to significant modifications before. Thanks to the research and creativity of the artists – the introduction of innovative technological processes or a new interpretation of traditional materials and craft methods – but also the courage of the ecclesiastical and, above all, state commissioners, French stained glass has fully integrated itself into the evolution of contemporary visual expression. It was and still is a living art, a source of aesthetic and spiritual experience.

## Abstract

In the 1920s, a movement of revival of sacred art began in France, which also included stained glass. Its revival was associated with a departure from the illusionistic character of stained glass of the 19<sup>th</sup> century and a reference to monumentalism and the spiritual tradition of the Middle Ages. The search for a new concept of stained glass, both in its ideological and technological aspects, resulted in the creation of “artists’ stained glass” (*vitraux d’artistes*), realised from the middle of the 20<sup>th</sup> century on official commissions, thanks to the cooperation of ecclesiastical institutions and state authorities, which acquired a firm legal and financial basis in the 1980s.





29. Gérard Collin-Thiébaud, witraż w katedrze Saint Gatien w Tours (2010–2013), fot. A. Kluczevska-Wójcik

29. Gérard Collin-Thiébaud, stained glass windows in Saint Gatien Cathedral in Tours (2010–2013), phot. A. Kluczevska-Wójcik

The stages of this evolution were marked by stained glass ensembles designed by the masters of the post-war avant-garde: G. Rouault and J. Bazaine in Notre Dame de Toute Grâce on the plateau Assy (1937–1946); H. Matisse for Notre Dame du Rosaire in Vence (1940); A. Manessier in Saint Michel in Les Bréseux with the first abstract stained-glass windows (1948); F. Léger, J. Bazaine and J. Le Moal in the interior of Sacré-Coeur in Audincourt, (1949–1951); Le Corbusier in Notre Dame in Ronchamp (1951–1955) and the modern stained glass of J. Villon, R. Bissière and M. Chagall, which was introduced for the first time to a world-class monument of architecture, the Cathedral of Saint-Étienne in Metz (1955).

The restoration of the Cathedral of Saint-Cyr et Sainte-Julitte in Nevers provided an opportunity for representatives of the younger generation: R. Ubac, C. Viallat, J.M. Alberola, G. Honegger and F. Rouan (1973–2011), to showcase their vision of stained glass painting. With the exception of Alberola, all were associated with the non-figurative trends that had been developing since the 1950s. The same trend referring to the Cistercian tradition included the outstanding realisations of J.P. Raynaud in Noirlac (1975–1977), P. Soulages in Conques (1986), J. Ricardon in Acey

w którą wpisują się dynamiczne i pełne barw realizacje Alberoli czy Collin-Thiébauda.

Środkiem, a zarazem najbardziej widowym dowodem tej artystycznej rewolucji, stała się sama technika witrażu, nieulegająca wcześniej znaczącym modyfikacjom. Dzięki poszukiwaniom i kreatywności artystów – wprowadzaniu innowacyjnych procesów technologicznych czy nowemu odczytaniu tradycyjnych materiałów i metod warsztatowych – ale także odwadze zlecniodawców kościelnych, a przede wszystkim państwowych francuski witraż w pełni włączył się w ewolucję współczesnej ekspresji plastycznej. Był i nadal pozostaje sztuką żywą, źródłem przeżyć estetycznych i duchowych.

### Streszczenie

W latach 20. XX wieku rozpoczął się we Francji ruch odnowy sztuki sakralnej, obejmujący także witraż. Jego odrodzenie wiązało się z odejściem od iluzjonistycznego charakteru witrażownictwa XIX wieku i nawiązaniem do monumentalizmu oraz duchowej tradycji średniowiecza. Poszukiwania nowej koncepcji witrażu zarówno w aspekcie ideologicznym, jak i technologicznym zaowocowały powstaniem „witraży arty-

stów” (*vitraux d’artistes*), realizowanych od połowy XX wieku na oficjalne zlecenia, dzięki współpracy instancji kościelnych i władz państwowych, która w latach 80. XX wieku zyskała ściśle podstawy prawne i finansowe.

Etapy tej ewolucji wyznaczały zespoły witraży projektowane przez mistrzów powojennej awangardy: G. Rouaulta i J. Bazaine’a w Notre Dame de Toute Grâce na płaskowyżu Assy (1937–1946); H. Matisse’a dla Notre Dame du Rosaire w Vence (1940); A. Manessiera w Saint Michel w Les Bréseux z pierwszymi witrażami abstrakcyjnymi (1948); F. Légera, J. Bazaine’a i J. Le Moala we wnętrzach Sacré-Coeur w Audincourt, (1949–1951); Le Corbusiera w Notre Dame w Ronchamp (1951–1955) oraz nowoczesne witraże J. Villona, R. Bissière’a i M. Chagalla, które wprowadzono po raz pierwszy do światowej klasy zabytku architektury, katedry Saint-Étienne w Metz (1955).

Rekonstrukcja katedry Saint-Cyr et Sainte-Julitte w Nevers dała okazję do zaprezentowania swojej wizji malarstwa witrażowego przedstawicielom młodszej generacji: R. Ubacowi, C. Viallatowi, J.M. Alberoli, G. Honeggerowi i F. Rouanowi (1973–2011). Z wyjątkiem Alberoli wszyscy związani byli z rozwijającymi się od lat 50. XX wieku tendencjami niefiguratywnymi. W ten sam nurt wpisywały się odwołujące się do tradycji cysterskich wybitne realizacje J.P. Raynauda w Noirlac (1975–1977), P. Soulages’a w Conques (1986), J. Ricardona w Acey (1991–1994) czy A. Nemours, przedstawicielki ruchu *Art Concret*, w Salagon (1998).

Powrót do figuracji znalazł kontynuację w projektach G. Garouste’a dla Notre Dame de Talant (1996–1997), C. Benzaken dla Saint-Sulpice w Varennes-Jarcy (1991–2007), M. Raysse’a, związanego z ruchem *Nouveau Réalisme*, dla Notre-Dame de l’Arche d’Alliance w Paryżu (1986–1998) i G. Collin-Thiébauda dla Saint Gatien w Tours (2010–2013).

Twórcy *vitraux d’artistes* zaakceptowali narzucone ramy programowe, nie rezygnując przy tym z wolności wyboru środków wyrazu i konwencji estetycznych. Dzięki ich poszukiwaniom i kreatywności, wprowadzaniu innowacyjnych procesów technologicznych czy nowemu odczytaniu tradycyjnych materiałów i metod warsztatowych, a także odwadze zleciendawców kościelnych i państwowych francuski witraż w pełni włączył się w ewolucję współczesnej ekspresji plastycznej.

**Słowa kluczowe:** witraże, sztuka francuska XX i XXI w., art sacré, vitraux d’artistes, maître verrier

dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata  
00-040 Warszawa, ul. Warecka 4/6/10  
a.kluczevska@world-art.pl

(1991–1994) and A. Nemours, a representative of the Art Concret movement, at Salagon (1998).

The return to figuration found a continuation in the projects of G. Garouste for Notre Dame de Talant (1996–1997), C. Benzaken for Saint-Sulpice in Varennes-Jarcy (1991–2007), M. Raysse, associated with the Nouveau Réalisme movement, for Notre-Dame de l’Arche d’Alliance in Paris (1986–1998) and G. Collin-Thiébaud for Saint Gatien in Tours (2010–2013).

The creators of *vitraux d’artistes* accepted the prescribed programmatic framework without giving up their freedom of choice in means of expression and aesthetic conventions. Thanks to the research and creativity of the artists – the introduction of innovative technological processes or a new interpretation of traditional materials and craft methods – but also the courage of the ecclesiastical and, above all, state commissioners, French stained glass has fully integrated itself into the evolution of contemporary visual expression.

**Keywords:** stained glass, 20<sup>th</sup>- and 21<sup>st</sup>-century French art, art sacré, vitraux d’artistes, maître verrier

dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik  
Polish Institute of World Art Studies  
00–040 Warszawa, ul. Warecka 4/6/10  
a.kluczevska@world-art.pl

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

- Architectures de lumière. Vitraux d’artistes 1975–2000*, eds., A.-M. Charbonneaux, N. Hillaire, Paris 2000.
- Aubert M., Chastel A., Verrier J., Mathey F. et al., *Le Vitrail français. Sous La Haute Direction du Musee des Arts Decoratifs de Paris*, Paris 1958.
- Bernier R., *Matisse Designs. A New Church*, “Vogue”, nos. 131–132, 15.02.1949.
- Blanchet-Vacquet Ch., *De l’Eglise à l’État, la commande des Vitraux religieux en France: de 1945 à 2000* (doctoral dissertation), University Aix-Marseille, 2004.
- Blanchett-Vaque Ch., *Les enjeux de la creation contemporaine dans la restauration d’un monument classe. Les vitraux des peintres à la cathédrale de Metz 1952–1965*, in: *Living with history 1914–1964*, eds. N. Bullock, L. Verpoest, Leven University Press, 2011.
- Blanchet-Vaque Ch., *Les vitraux de la cathedrale de Nevers, récit d’une longue histoire de 1960 à nos jours*, in: *Les couleurs du ciel. Vitraux de création au XXe siècle dans les cathedrales de France*, Chartres 2002.

Bouvier Y., Cousin Ch., *Audincourt, le sacre de la couleur. Fernand Léger, Jean Bazaine, Maurice Novarina, Jean Le Moal au Sacré-Coeur*, Besançon 2007.

Buchet J., *Notre-Dame-de-Toute-Grâce, église du plateau d'Assy*, Annency 2012.

Caussé F., *Eglise et art contemporain: la Commission d'Art sacré de Besançon, 1945–1955*, in: *L'Eglise et l'art contemporain, un dialogue fécond*, Dossier du Département art sacré du Service national de pastoral liturgique, avril 2018.

Caussé F., *La Revue «L'Art Sacré». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010.

Chagall, Soulages, Benzaken... *Le vitrail contemporain. Contemporary Stained Glass*, exhibition catalogue, eds. V. David, L. de Finance, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris 2015.

Chaussé-Martin V., *Les métamorphoses de la technique du vitrail au XXe siècle*, in: *Regards sur le vitrail*, eds. Ch. Jablonski, D. Mens, Arles 2002.

Couturier M-A., *Ce que l'église attend du vitrail*, „L'Art Sacré Moderne”, 1938, no. 36, p. 344.

David V., *La «verrière du béton» ou la révolution de l'art du vitrail (1945–1965)*, in: *Vitraux en pâte de verre, vitraux en dalle de verre* [actes de la journée d'études, musée du Verre, Conches, 15 novembre 2014], Conches, Musée du Verre, 2016.

Denis M., *Les nouvelles oeuvres de Maurice Denis à l'église St. Paul, quelques mots de l'artiste sur son oeuvre*, „Courrier du Genève”, supplément, 7.10.1923.

Frachon-Gielarek N., «Le vitraux de Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Aliance, Paris», *Monumental*, 2004–1, pp. 80–85.

Frémaux C., *Architecture religieuse au XXe siècle: Quel patrimoine?*, Paris 2007.

Gilardet B., *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953–1985)*, Paris 2015.

Heck Ch., Soulages P., *Conques, les vitraux de Soulages*, Paris 1994.

Ladey L., Ladey M., *Une arche de lumière: Notre-Dame de Talant*, in: *[Les] vitraux de Gérard Garouste et de Pierre Alain Parot, maître verrier*, Talant 1997.

Langrené Ch., *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris 2005.

*L'art actuel dans l'église de 1980 à nos jours*, eds. F. Drugeon, I. Saint-Martin, Paris 2012.

*Le défis du vitrail contemporain. The Challenges of Contemporary Stained Glass*, eds. V. David, N. Dohrmann, Troyes 2018.

*Lumières contemporaines. Vitraux du XXIe siècle et architecture sacrée*, ed. J.-F. Lagier, Chartres 2005.

Lyon H., *Garouste à Talant*, Paris 2006.

“Marcheurs” et “regardeurs”: une création de vitraux à la cathédrale de Tours/réalisé par la Direction régionale des affaires culturelles du Centre; ed. S. Le Clech/Orléans: Direction régionale des affaires culturelles du Centre, 2013.

## Bibliografia

*Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975–2000*, red. A.-M. Charbonneau, N. Hillaire, Paris 2000.

Aubert M., Chastel A., Verrier J., Mathey F. i inni, *Le Vitrail français. Sous La Haute Direction du Musée des Arts Decoratifs de Paris*, Paris 1958.

Bernier R., *Matisse Designs. A New Church*, „Vogue”, n. 131–132, 15.02.1949.

Blanchet-Vacquet Ch., *De l'Eglise à l'État, la commande des Vitraux religieux en France: de 1945 à 2000* (praca doktorska), Uniwersytet Aix-Marseille, 2004.

Blanchet-Vaque Ch., *Les enjeux de la création contemporaine dans la restauration d'un monument classé. Les vitraux des peintres à la cathédrale de Metz 1952–1965*, w: *Living with history 1914–1964*, red. N. Bullock, L. Verpoest, Leven University Press, 2011.

Blanchet-Vaque Ch., *Les vitraux de la cathédrale de Nevers, récit d'une longue histoire de 1960 à nos jours*, w: *Les couleurs du ciel. Vitraux de création au XXe siècle dans les cathédrales de France*, Chartres 2002.

Bouvier Y., Cousin Ch., *Audincourt, le sacre de la couleur. Fernand Léger, Jean Bazaine, Maurice Novarina, Jean Le Moal au Sacré-Coeur*, Besançon 2007.

Buchet J., *Notre-Dame-de-Toute-Grâce, église du plateau d'Assy*, Annency 2012.

Caussé F., *Eglise et art contemporain: la Commission d'Art sacré de Besançon, 1945–1955*, w: *L'Eglise et l'art contemporain, un dialogue fécond*, Dossier du Département art sacré du Service national de pastoral liturgique, avril 2018.

Caussé F., *La Revue «L'Art Sacré». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010.

Chagall, Soulages, Benzaken... *Le vitrail contemporain. Contemporary Stained Glass*, katalog wystawy, red. V. David, L. de Finance, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris 2015.

Chaussé-Martin V., *Les métamorphoses de la technique du vitrail au XXe siècle*, w: *Regards sur le vitrail*, red. Ch. Jablonski, D. Mens, Arles 2002.

Couturier M-A., *Ce que l'église attend du vitrail*, „L'Art Sacré Moderne” 1938, nr 36, s. 344.

David V., *La «verrière du béton» ou la révolution de l'art du vitrail (1945–1965)*, w: *Vitraux en pâte de verre, vitraux en dalle de verre* [actes de la journée d'études, musée du Verre, Conches, 15 novembre 2014], Conches, Musée du Verre, 2016.

Denis M., *Les nouvelles oeuvres de Maurice Denis à l'église St. Paul, quelques mots de l'artiste sur son oeuvre*, „Courrier du Genève”, supplément, 7.10.1923.

Frachon-Gielarek N., *Le vitraux de Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Aliance, Paris*, „Monumental”, 2004–1, s. 80–85.

Frémaux C., *Architecture religieuse au XXe siècle: Quel patrimoine?*, Paris 2007.

- Gilardet B., *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953–1985)*, Paris 2015.
- Heck Ch., Soulagés P., *Conques, les vitraux de Soulagés*, Paris 1994.
- Ladey L., Ladey M., *Une arche de lumière: Notre-Dame de Talant*, w: [Les] vitraux de Gérard Garouste et de Pierre Alain Parot, maître verrier, Talant 1997.
- Langrené Ch., *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris 2005.
- L'art actuel dans l'église de 1980 à nos jours*, red. F. Drugeon, I. Saint-Martin, Paris 2012.
- Le défis du vitrail contemporain. The Challenges of Contemporary Stained Glass*, red. V. David, N. Dohrmann, Troyes 2018.
- Lumières contemporaines. Vitraux du XXI<sup>e</sup> siècle et architecture sacrée*, red. J.-F. Lagier, Chartres 2005.
- Lyon H., *Garouste à Talant*, Paris 2006.
- „Marcheurs” et „regardeurs”: une création de vitraux à la cathédrale de Tours/réalisé par la Direction régionale des affaires culturelles du Centre; red. S. Le Clech/Orléans: Direction régionale des affaires culturelles du Centre, 2013.
- Mariotte A., *L'église du Sacré-Cœur, Audincourt*, Combien imprimeur [s.d.].
- Matisse H., *Écrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, Paris 1972.
- Mollard-Desfour A., *Le Noir. Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècle*, Paris 2005.
- Nakov A., *Nemours au prieuré de Salagon*, Paris 2004.
- Regards sur le vitrail*, red. Ch. Jablonski, D. Mens, Arles 2002.
- Regamey P.-R., *La querelle de l'art sacré*, „Le Monde”, nr 12.01.1952.
- Saint-Martin I., *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe-XXe siècle*, Rennes 2014.
- Viatte G., M. Seuphor, *Ricardon les verrières d'Acey*, 1999.
- Zins Loire N., *Le vitrail en dalle de verre en France des origines à 1940*, w: (Journée d'études) *Vitraux en pâte de verre – Vitraux en dalle de verre*, red. E. Louet, Musée du Verre Conches 2016.
- <http://archives.pierre-soulages.com//pages/psecrits/dictionnaireexpressions.html>
- <https://liturgie.catholique.fr/accueil/bibliotheque/ressources/483-commissions-diocesaines-art-sacre/>
- <https://liturgie.catholique.fr/wp-content/uploads/sites/11/2018/04/LEglise-et-lart-contemporain-un-dialogue-fecond.pdf>
- <https://patrimoine.centre-valdeloire.fr/gertrude-diffusion/dossier/bruere-allichamps-cher-abbaye-cistercienne-de-noirlac-34-verrieres-de-jean-pierre-raynaud-et-jean-mauret/c32040e0-3065-41ea-8290-d3b275f04bd6>
- <http://www.infovitrail.com/index.php/fr/glossaire-vitrail/38-lettre-j/179-definition-du-jaune-d-argent> (25.11.2019).
- <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000508749/2021-01-17/-de-toute-grace-du-plateau-d-assy-poi:4965027>
- Mariotte A., *L'église du Sacré-Cœur, Audincourt*, Combien imprimeur, [n.d.]
- Matisse H., *Écrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, Paris 1972.
- Mollard-Desfour A., *Le Noir. Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècle*, Paris 2005.
- Nakov A., *Nemours au prieuré de Salagon*, Paris 2004.
- Regards sur le vitrail*, eds. Ch. Jablonski, D. Mens, Arles 2002.
- Regamey P.-R., *La querelle de l'art sacré*, „Le Monde”, no. 12.01.1952.
- Saint-Martin I., *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe-XXe siècle*, Rennes 2014.
- Viatte G., M. Seuphor, *Ricardon les verrières d'Acey*, 1999.
- Zins Loire N., *Le vitrail en dalle de verre en France des origines à 1940*, in: (Journée d'études) *Vitraux en pâte de verre – Vitraux en dalle de verre*, ed. E. Louet, Musée du Verre Conches 2016.
- <http://archives.pierre-soulages.com//pages/psecrits/dictionnaireexpressions.html>
- <https://liturgie.catholique.fr/accueil/bibliotheque/ressources/483-commissions-diocesaines-art-sacre/>
- <https://liturgie.catholique.fr/wp-content/uploads/sites/11/2018/04/LEglise-et-lart-contemporain-un-dialogue-fecond.pdf>
- <https://patrimoine.centre-valdeloire.fr/gertrude-diffusion/dossier/bruere-allichamps-cher-abbaye-cistercienne-de-noirlac-34-verrieres-de-jean-pierre-raynaud-et-jean-mauret/c32040e0-3065-41ea-8290-d3b275f04bd6>
- <http://www.infovitrail.com/index.php/fr/glossaire-vitrail/38-lettre-j/179-definition-du-jaune-d-argent> (25.11.2019).
- <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000508749/2021-01-17/-de-toute-grace-du-plateau-d-assy-poi:4965027>

*Krystyna Pawłowska*  
Cracow University of Technology

Review of Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska's book *S. G. Żeleński – o rodzinie i witrażach* [S. G. Żeleński – the family and stained glass art]

The 11<sup>th</sup> scientific conference of *Stowarzyszenie Miłośników Witraży ARS VITREA POLONA* [the Society for Stained Glass Art ARS VITREA POLONA] in Lidzbark Warmiński saw the presentation of the long-awaited book by Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska. Everyone interested in the history of stained glass art, especially members of the association, had long been aware of the author's vast knowledge of the most famous Polish

*Krystyna Pawłowska*  
Politechnika Krakowska

Recenzja książki Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej pt. *S.G. Żeleński – o rodzinie i witrażach*

DOI: 10.15584/setde.2022.15.7

Na XI konferencji naukowej Stowarzyszenia Miłośników Witraży ARS VITREA POLONA w Lidzbarku Warmińskim zaprezentowana została dawno oczekiwana książka Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej. Wszyscy zainteresowani historią sztuki witrażowej, w tym szczególnie członkowie stowarzyszenia, znaleźli ogromną wiedzę autorki o najślawniejszym polskim zakładzie witrażowym, czyli o Krakowskim Zakładzie Witrażów S.G. Żeleński.



stained glass workshop: *Krakowski Zakład Witrażów SG Żeleński* [the Krakow Stained Glass Workshop SG Żeleński]. The author had willingly shared this knowledge with her readers by publishing numerous articles, chapters in collective monographs and a book. She is without doubt the greatest expert on this subject.

Tą wiedzą autorka dzieliła się chętnie z czytelnikami, publikując liczne artykuły, rozdziały w pracach zbiorowych i książkę. Z pewnością jest największym znawcą tego tematu.

Publikacja wydana nakładem Stowarzyszenia Miłośników Witraży, mimo że spodziewaliśmy się jej od dawna, okazała się inna – bogatsza niż na-

sze wyobrażenia o niej. Są to niejako dwie splecione ze sobą książki, a w każdym razie dwa wątki, zasygnalizowane już w tytule. Zatem nie jest to książka wyłącznie o zakładzie zwanym potocznie „Żeleński” albo „Żeleńscy”, choć zgromadzone tu dane są z całą pewnością największym opublikowanym zbiorem informacji na ten temat. Jest to także książka o rodzinie i środowisku artystycznym Krakowa, którego owa familia była ważną częścią. Nazwisko Żeleński jest powszechnie znane, ale raczej ze względu na pisarza Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Władysława Żeleńskiego – kompozytora. Książka jasno pokazuje, że na porównywalną sławę zasługują też Stanisław Gabriel Żeleński i jego żona Iza z Madeyskich Żeleńska.

Wiele wskazuje na to, że taka podwójna formuła publikacji wynikała stąd, że w pewnym momencie badania źródłowe nad Krakowskim Zakładem Witrażów i Mozaiki niespodziewanie trzeba było przerwać – autorka utraciła dostęp do zachowanych w archiwum dokumentów. Jest to fakt godny ubolewania, gdyż archiwa dotyczące spraw mających ważne znaczenie dla historii kultury narodowej powinny być dla badaczy publicznie dostępne.

Autorka jednak nie odstąpiła od tematu i podjęła badania na wiele różnych sposobów, które jakkolwiek nie mogły zastąpić owej planowanej kwerendy archiwalnej, to dały jednak przebogaty plon. Gdy czyta się książkę o Żeleńskich, nawet osoby, którym nieobcy jest ten temat, muszą podziwiać wielką ilość najróżniejszych, zdobytych w trakcie badań szczegółów, tworzących razem obraz barwny, żywy, interesujący.

Oprócz kwerend w archiwach, muzeach, literaturze autorka zwróciła się do żyjących potomków rodziny Żeleńskich i jej przyjaciół. Udało się jej pozyskać ich zaufanie i zapewnić sobie dostęp do archiwów domowych. W Krakowie i innych miejscach w Polsce wciąż są takie domy, takie komody i biurka, w których tkwią owe rodzinne pamiątki. Gdy otwiera się szufladę, zaczynają wręcz sypać się z niej fotografie, listy, stare dokumenty, jakieś drobne, dziś nieużywane przedmioty, wycinki z gazet. Ma szczęście taka rodzina, w której ktoś postanawia ogarnąć ten lamus przeszłości i wysnuć z niej opowieść o dawnych sprawach i ludziach. Taką pracę wobec archiwum rodziny Żeleńskich podjęła Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska.

Jej narracja jest gęsto przeplatana cytatami z listów, dokumentów, dawnych publikacji i być może dzięki temu przekazuje nie tylko treści, ale także styl epoki. Gdy na przykład pisze o pracy w zakładzie w okresie, gdy prowadził go Stanisław Gabriel, możemy poczuć się niejako pomiędzy tymi ludźmi, których nazwiska znaleźliśmy jako sygnatury pod obrazami lub pozycje w kolumnie katalogu: „Autorzy projektów”. Kręcą się po pracowni, rysują, dyskutują, dobierają szkła itp.

Despite the fact that it had been long awaited, the book, published by the above Society for Stained Glass Art, turned out to be different and richer than what we had been expecting. In a way, it encompasses two intertwined books, or at least two themes, signalled in the title itself. It is therefore not only about the workshop commonly known as “Żeleński” or “Żeleńscy”, although the data the author gathered in her book certainly constitutes the largest published collection of information on this subject. It is also a book about the Żeleński family and the artistic milieu of Krakow, of which that family was an important part. The name Żeleński is widely known, but rather because of the writer Tadeusz Boy-Żeleński and the composer Władysław Żeleński. The book clearly shows that Stanisław Gabriel Żeleński and his wife Iza Żeleńska née Madeyska deserve comparable fame.

There are many indications that such a double publication formula resulted from the fact that at some point the search for sources on the Krakow Stained Glass and Mosaic Workshop<sup>1</sup> was unexpectedly interrupted as the author lost access to the documents preserved in the archive. This is a regrettable fact, as archives concerning matters of importance to the history of national culture should be publicly available to researchers.

The author, however, did not abandon the topic and undertook research in many different ways, which, although unable to replace the planned archival search, nevertheless yielded a rich harvest. When reading the book about the Żeleński family, it is impossible not to admire the great number of various details obtained during that research. They create a colourful, lively, interesting picture that delights even people who are no strangers to this issue.

In addition to searches in archives, museums and in the literature on the subject, the author turned to the living descendants of the Żeleński family and their friends. She managed to gain their trust and access to their home archives. In Krakow and other places in Poland, there are still such houses, such chests of drawers and desks, in which some family heirlooms are stored. When a drawer is opened, photographs, letters, old documents, some small objects that are no longer used today, or newspaper clippings begin to fall out of it. Lucky is a family in which someone decides to embrace those pieces of the past and from them weave a story about past things and people. Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska undertook that task using the Żeleński family archive.

Her narrative is densely intertwined with quotes from letters, documents, old publications, and perhaps thanks to this, she conveys not only the content but also the style of the epoch. For example, when

<sup>1</sup> Another name of Żeleński's workshop (translator's note).

she writes about working in the workshop in the period when Stanisław Gabriel was in charge of it, we can feel as if we were present among those people whose names we have known so far only as signatures under paintings or entries in catalogues, where they are listed as “Design authors”. In the book, they are walking around the workshop, drawing, talking, choosing pieces of glass, etc.

This monograph is obviously valuable not only to those interested in the history of stained glass art but to two other groups of readers. Krakow at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries was called the capital of the *Młoda Polska* [Young Poland] movement and as such it is of interest to many people. It is enough to look at the index of names in the book. It contains a list of people who made the city that capital. That was the milieu in which the Żeleńskis lived and worked. There are many accounts of it, written at that time and later. This book is thus an important item to add to one’s library related to that subject.

Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska’s book should also be read by those who try to understand the evolution of the position of women in Polish society. The figure of Iza Żeleńska née Madeyska is here an example worth knowing and admiring. Stanisław Gabriel laid the foundation of the workshop as an artistic centre and a successful production enterprise, and ran it for seven years. He did a lot, won a lot of awards and received flattering reviews. His achievements arouse admiration both in terms of their quantity and quality, but it is Iza, who, as a widow with no professional training, responsible for the upbringing and maintenance of three children, ran the establishment for over 40 years after his death. She left behind a great and valuable legacy, which nevertheless invariably bore the name “SG Żeleński”. *Dzielna kobieta* [A Brave Woman] – that is how the author titled the chapter about her.

The structure of the book, shifting the focus of the chapters to people, to the workshop and to stained glass works, is convincing. A kind of central point of this story is the chapter entitled *Wielka wojna* [The Great War], where Stanisław Gabriel, already well known to the readers under the diminutive name Stach, volunteers for the army with the clear hope that he will fight for Poland’s independence. From every stop on his path he sends letters to Iza, and suddenly there comes a message that he has not returned, that no one knows where he is, that he is probably dead. Iza does not believe it, for a long time she looks for him or at least for the confirmation that he is not among the living. And then... then she gets down to work. In time, her son Adam Żeleński joins her.

The research tools applied by Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska in her book are abundant and

Książka ta z oczywistych względów jest interesująca dla zajmujących się historią sztuki witrażowej, ale powinna też zaciekawić jeszcze dwie grupy czytelników. Kraków z przełomu wieków XIX i XX był nazywany stolicą Młodej Polski i jako taki interesuje wielu ludzi. Wystarczy spojrzeć na znajdujący się w książce indeks nazwisk. Zawiera on wykaz osób, które czyniły miasto ową stolicą. To było środowisko, w którym żyli i działali Żeleńscy. Jest wiele relacji na ten temat spisanych w owych czasach i później. Omawiana książka to następna pozycja do ustawienia na tej półce.

Książkę Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej powinni przeczytać także ci, którzy próbują zrozumieć ewolucję pozycji kobiet w społeczeństwie polskim. Postać Izy z Madeyskich Żeleńskiej jest tu przykładem godnym poznania i podziwiania. Stanisław Gabriel stworzył fundament zakładu jako ośrodka artystycznego i udanego przedsięwzięcia produkcyjnego oraz prowadził go przez siedem lat. Dokonał wiele, zdobył mnóstwo nagród i pochlebnych ocen. Jego dorobek budzi podziw zarówno co do ilości, jak i jakości dokonania, ale Iza jako wdowa niemająca kierunkowego przygotowania, odpowiedzialna za wychowanie i utrzymanie trojga dzieci, prowadziła zakład przez następne ponad 40 lat. Pozostawiła po sobie wielki i cenny dorobek, który niemniej niezmiennie miał szyć „S.G. Żeleński”. *Dzielna kobieta* – tak autorka zatytułowała rozdział o niej.

Konstrukcja książki przesuwająca punkt ciężkości rozdziałów już to na ludzi, już to na zakład i witraż jest przekonująca. Rodzajem centralnego punktu tej opowieści jest rozdział pt. *Wielka wojna*. Oto znany już dobrze czytelnikom Stach zgłasza się na ochotnika do wojska z wyraźną nadzieją, że będzie walczył o niepodległość Polski. Z każdego postoju śle listy do Izy i nagle pojawia się wiadomość, że nie wrócił, że nie wiadomo gdzie jest, że pewnie nie żyje. Iza nie wierzy, długo szuka go, albo chociażby potwierdzenia, że nie ma go wśród żywych. A potem... potem bierze się do roboty. Z czasem dołącza do niej syn Adam Żeleński.

Warsztat naukowo-badawczy, który prezentuje w swej książce Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska, jest bogaty i bardzo precyzyjny. Niemal każde stwierdzenie jest potwierdzone odpowiednim przypisem. Książka ma indeks nazwisk i miejscowości, co ułatwia pracę następnym badaczom przedmiotu. Dysertacje zawierające taką liczbę danych opartych na tak wielu źródłach nierzadko bywają trudne do czytania. W tym jednak przypadku autorce udało się połączyć charakter naukowy z żywą opowieścią o ciekawych ludziach i pięknych przedmiotach, jakimi są witraże, zwłaszcza te „od Żeleńskiego”.

Stowarzyszenie, które jest wydawcą wielu książek na temat sztuki witrażowej, w tym przypadku pod-

jęło się nie tylko roli inwestora. Jego obecny prezes Andrzej Bochacz opracował jej skład osobiście, za co należą mu się szczególne podziękowania.

Zachęcam zatem do czytania tej książki jako opowieści i korzystania z niej jako bogatego źródła wiedzy.

**prof. dr hab. arch. Krystyna Pawłowska**  
**Politechnika Krakowska**  
**Wydział Architektury**  
**e-mail: pawlowska.krystyna@gmail.com**

very precise. Almost every statement is referenced in an appropriate note. The book has an index of names and places, which facilitates the work of subsequent researchers of the subject. Dissertations containing so much data from so many sources can often be difficult to read. In this case, however, the author has managed to combine an academic character with a vivid story about interesting people and beautiful objects, such as stained glass windows, especially those “from Żeleński”.

In the case of the book under review, the Society ARS VITREA POLONA, which publishes many books on the art of stained glass, took on the role of an investor. Moreover, the society’s current president Andrzej Bochacz developed the book’s composition, for which he deserves special thanks.

For all of the above reasons, I do recommend both reading this book as a story and using it as a rich source of knowledge.

**prof. dr hab. arch. Krystyna Pawłowska**  
**Cracow University of Technology**  
**the faculty of Architecture**  
**e-mail: pawlowska.krystyna@gmail.com**

Translated by Agnieszka Gicala



*Łukasz Murzyn*

Pedagogical University of Krakow

## New Christian art? The socio-political context

To an observer whose contact with the social discourse taking place in the circle of artists and specialists involved in sacred or religious art is only incidental, the way in which they interpret the history of art of the last one hundred years may be striking. In this sphere of culture, how vastly different than in the main circuit of culture is the perception of changes in the artistic language and, more broadly, in the contemporary iconosphere. The reflections of artists, as well as art historians and theoreticians in recent decades, have contained the constantly recurring question of the metaphysical competence of the latest art. Can contemporary art become a carrier of content flowing from metaphysical inspirations? Is it possible to bring current artistic practices and religious sensitivity closer together? What results from the juxtaposition of the “old” axiology with new artistic media? Is art an important or a marginal field of struggle between different worldview options? In order to attempt to answer these questions, one should first look at the sphere of art from a broader perspective, including the historical one, and trace the mechanisms that have influenced the shaping of today’s situation in the artistic circulation.

We have become used to the hermetic language of contemporary art, to the fact that it uses a kind of code that is fully available only to specialised recipients. It is obvious that visual arts are subject to processes similar to those affecting other areas of our culture and, more broadly, the entire civilisation. An increase in the number as well as diversity and complexity of phenomena necessitate a comprehensive approach beyond the capabilities of a single observer. This does not mean, however, that art exerts its influence only on those who are directly interested in it. For example, a layman who does not understand the dilemmas of a modern telecommunications technology engineer or programmer usually does not question the obvious, huge impact of the work of such specialists on our everyday life. Art also has a powerful impact on reality, but we often succumb to the illusion that it functions just for itself. In fact,

*Łukasz Murzyn*

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## Nowa sztuka chrześcijańska? Kontekst społeczno-polityczny

DOI: 10.15584/setde.2022.15.8

Dla obserwatora mającego jedynie incydentalny kontakt z dyskursem środowiskowym toczącym się w kręgu twórców i specjalistów zaangażowanych po stronie sztuki sakralnej czy religijnej uderzający może być sposób, w jaki interpretowana jest przez nich historia sztuki ostatnich stu lat. Jak dalece inaczej niż w głównym obiegu postrzega się w tej sferze kultury przemiany języka artystycznego i szerzej, współczesnej ikonosfery. W rozważaniach artystów, historyków i teoretyków sztuki w ostatnich dekadach stale przewija się pytanie o metafizyczne kompetencje sztuki najnowszej. Czy współczesna twórczość może się stać nośnikiem treści wypływających z inspiracji metafizycznych? Czy możliwe jest zbliżenie aktualnych praktyk artystycznych i wrażliwości religijnej? Co wynika z zestawienia „starej” aksjologii z nowymi mediami artystycznymi? Czy sztuka jest ważnym, czy może marginalnym polem zmagania pomiędzy różnymi opcjami światopoglądowymi? Chcąc podjąć próbę odpowiedzi na te pytania, należy uprzednio spojrzeć na obszar sztuki z szerszej, także tej historycznej perspektywy i prześledzić mechanizmy, które miały wpływ na ukształtowanie się dzisiejszej sytuacji w obiegu artystycznym.

Przywykliśmy do hermetyczności języka sztuki współczesnej, do tego, że posługuje się ona rodzajem kodu dostępnego w pełni jedynie wyspecjalizowanym odbiorcom. Oczywistym jest, że sztuki wizualne podlegają procesom podobnym do tych, które dotyczą innych obszarów naszej kultury i szerzej rzecz ujmując, całej cywilizacji. Przyrost ilości oraz zróżnicowanie i poziom komplikacji zjawisk sprawiają, że całościowe ujęcie wymyka się możliwościom pojedynczego obserwatora. Nie oznacza to jednak, że sztuka wywiera swój wpływ jedynie na bezpośrednio nią zainteresowanych. Przykładowo, laik, który nie rozumie dylematów współczesnego inżyniera technologii telekomunikacyjnych czy programisty, z reguły nie kwestionuje oczywistego, ogromnego wpływu pracy tego rodzaju specjalistów na naszą codzienność.

Sztuka także mocno oddziałuje na rzeczywistość, my jednak często ulegamy iluzji, jakoby funkcjonowała ona sama dla siebie. Tak naprawdę sztuka, odzwierciedlając filozoficzne narracje epoki, reprodukuje je w miliardach silnie działających, wszechobecnych obrazów i z rozmysłem zaprojektowanych obiektów, odciska swoje piętno na świadomości zbiorowej, współtworzy kształt edukacji, uczestniczy w pewnej mierze w życiu gospodarczym i wreszcie, z różną dozą swojej podmiotowości, dyskretnie bierze udział w grze politycznej wszystkich szczebli. Śmiało można powiedzieć, że zainteresowanie bieżącym dyskursem artystycznym opłaca się każdemu, kto zajmuje się polityką, jest nawet niezbędne w sytuacji, gdy istnieją gracze, którzy swoją przewagę budują właśnie w oparciu o tę sferę.

Pomimo pewnych zmian kadrowych i programowych, jakie zaszły po 2015 roku w części polskich instytucji kultury, należy pamiętać, że rodzimy obieg artystyczny nie jest miejscem przyjaznym komunikatom powiązanim z chrześcijaństwem. Muzea, galerie i krytyka sztuki naszego kręgu kulturowego pozostają domeną „szorstkiego sojuszu” lewicy i liberałów. Programy tych instytucji łączą walkę o lewicową zmianę społeczną z pewnymi elementami mechanizmów liberalnego wolnego rynku. W efekcie w publicznym obiegu są niemal wyłącznie artystyczne produkcje wąskiej grupki starannie wyselekcjonowanych „celebrytów” sztuki, sprawnie pracujących nad przemianą umysłowości społeczeństw Zachodu. Genezy tego stanu rzeczy upatruje się już w przemianach doby reformacji, a w sposób jednoznaczny jego źródła widać w prądach myślowych rewolucji oświeceniowej. W wieku XIX funkcjonowały jeszcze równoległe przynajmniej trzy różne sposoby pojmowania i tworzenia sztuki, ale pierwsza połowa XX wieku przyniosła bezapelacyjne zwycięstwo koncepcji awangardowej. Idee tejsze szybko przyćmiły i zepchnęły na margines postawy przywiązane do hierarchicznego wartościowania kategorii estetycznych i romantycznego postrzegania misji sztuki. Od samego początku nurt awangardowy był ponadnarodowy, kosmopolityczny, skoncentrowany na poszerzaniu definicji sztuki i poszukiwaniu nowych środków wyrazu. Sztuka awangardy współbrzmiała z rewolucją technologiczną i skokiem cywilizacyjnym początku nowego wieku, a rodząc się równoległe z rewolucją radziecką i nowym ładem powstałym po pierwszej wojnie światowej, łączyła się także z wielkimi przemianami społecznymi. Część artystów tamtego czasu otwarcie wiązała swoją twórczość z ideą społecznej inżynierii i choć obydwa wielkie totalitaryzmy w pewnym momencie odrzuciły tę formę sztuki, to z całą pewnością nastawienie na silny eksperyment na kulturze pozostało integralną częścią wrażliwości awangardowej. Kataklizm drugiej wojny światowej zainicjowany przez „eksperymentatorów” pokolenia 1933

by reflecting the philosophical narratives of the era, by reproducing them in billions of powerful, ubiquitous images and deliberately designed objects, art leaves its mark on the collective consciousness, co-creates the shape of education, participates to some extent in economic life, and finally, with varying degrees of subjectivity, discreetly participates in the political game at all levels. It can be safely said that interest in the current artistic discourse pays off for everyone who deals with politics; it is even necessary in a situation where there are players who base their advantage on this sphere.

Despite some personnel and programme changes that took place after 2015 in some Polish cultural institutions, it should be remembered that the country's sphere of art is not a friendly place for ideas related to Christianity. Museums, galleries and art criticism within our cultural circle remain the domain of the “rough alliance” of the left wing and liberals. The programmes of these institutions combine the struggle for left-wing social change with certain elements of the mechanisms of the liberal free market. As a result, the public circulation consists almost exclusively of the artistic productions of a small group of carefully selected “celebrities” of art, efficiently working on changing the mentality of Western societies. The origins of this state of affairs can be traced back to the transformations of the Reformation era, and its sources can be clearly seen in the currents of thought of the Enlightenment revolution. In the 19<sup>th</sup> century, at least three different ways of understanding and creating art functioned in parallel, but the first half of the 20<sup>th</sup> century brought the undisputed victory of the avant-garde concept. Its ideas quickly overshadowed and marginalised the attitudes connected with the hierarchical valuation of aesthetic categories and the romantic perception of the mission of art. From the very beginning, the avant-garde movement was supranational, cosmopolitan, focused on extending the definition of art and searching for new means of expression. Avant-garde art resonated with the technological revolution and the civilisational leap of the beginning of the new century; and, being born in parallel with the Soviet revolution and the new order established after the First World War, it was also connected with great social changes. Some of the artists of that time openly associated their work with the idea of social engineering, and although the two great totalitarianisms rejected this form of art at some point, the focus on a powerful experiment performed on culture certainly remained an integral part of avant-garde sensibility. The cataclysm of the Second World War initiated by the “experimenters” of the 1933 generation essentially interrupted the history of art. Many significant artists did not sur-

vive the war, many escaped overseas. Associated with republican conservatism, the neo-avant-garde, which emerged in the USA after the war, for a short time became a new artistic canon combining the formal achievements of the avant-garde with a return to old aesthetic values. However, the counterculture movement of 1968 brought its radical criticism, revealed its links with the negative, dehumanised dimension of capitalism, and identified the category of beauty – and valuation as such – with violence. New artistic media emerging at that time and later, such as video, video installation or performance and, closer to our times, digital art or Web art, already grew under the overwhelming influence of the left-wing counterculture with its hedonistic permissiveness, its reluctance towards ethical and aesthetic categories and its lack of tolerance for manifestations of spirituality, except those related to the New Age. In a simplified way, it can be said that the art promoted as today's institutional canon is the art of the '68 generation, currently holding the reins of European politics.

History is written by the victors, and this principle also applies to art history.

However, it is worth considering the less frequently accounted for and less obvious perspective of the other side. How did it happen that the field of art was given up by the so-called "conservatives"?

The art of the modern era, built around aesthetic categories and opening up to great universal values, grew stimulated by the patronage of the aristocracy and the Church. In Western societies, which in the era of geographical discoveries and commercial boom had moved away from feudalism and turned to free market mechanisms sooner, bourgeois patronage also played an important role. The Spanish-English competition for primacy at sea, the outcome of which was decided by the defeat of the Great Armada in 1588, as well as the Reformation and religious wars, permanently divided the culture of the West. Losing the race for hegemony, Catholics then took up an asymmetrical struggle in the field of art, chosen as the basic tool in the fight for the reign of souls. The Counter-Reformation rapidly revived and transformed the art of Europe at that time. However, the then formula of organisation of Western societies was becoming exhausted under the influence of economic and intellectual changes leading to the empowerment of new social groups. The revolution in France brought a middle-class/bourgeois attack on the aristocracy and the Church, and in the longer term also on hierarchical value systems and the concept of the Judeo-Christian God, strongly related to morality and ethics. Initially, the struggle of social groups consisted in jealous competition for material and symbolic resources, which were considered valu-

w zasadzie przerwał historię sztuki. Wielu znaczących twórców nie przeżyło wojny, niejeden uciekł za ocean. Kojarzona z republikańskim konserwatyżmem neo-awangarda powstała po wojnie w USA i stała się na krótko nowym kanonem artystycznym łączącym formalne zdobycze awangardy z powrotem do dawnych wartości estetycznych. Jednak już ruch kontrkulturowy 1968 roku przyniósł jej radykalną krytykę, ujawnił powiązania z negatywnym, zdehumanizowanym wymiarem kapitalizmu, a kategorię piękna – i w ogóle wartościowanie jako takie – utożsamiał z przemocą. Pojawiające się w tamtym okresie i później nowe media artystyczne, jak choćby wideo, wideoinstalacja czy performance, a bliżej naszych czasów sztuka cyfrowa czy sztuka sieci, wzrastały już pod przemożnym wpływem lewicowej kontrkultury z jej hedonistycznym permisywizmem, niechęcią do kategorii etycznych i estetycznych oraz brakiem tolerancji dla przejawów duchowości, z wyjątkiem tych związanych z New Age. W pewnym uproszczeniu można zatem powiedzieć, że sztuka lansowana jako dzisiejszy kanon instytucjonalny jest sztuką pokolenia '68, trzymającego aktualnie stery europejskiej polityki. Historię piszą zwycięzcy, zasada ta dotyczy również historii sztuki.

Warto się jednak zastanowić nad rzadziej relacjonowaną i mniej oczywistą perspektywą drugiej strony. Jak to się stało, że pole sztuki zostało przez tak zwanych „konserwatystów” oddane?

Sztuka ery nowożytniej, budowana wokół kategorii estetycznych i otwierająca się na wielkie wartości uniwersalne, wzrastała stymulowana mecenatem arystokracji i Kościoła. W społeczeństwach zachodnich, które w epoce odkryć geograficznych i ożywienia handlowego szybciej odeszły od feudalizmu i zwróciły się ku mechanizmom wolnorynkowym, istotną rolę odgrywał także mecenat mieszczański. Hiszpańsko-angielska konkurencja o prymat na morzu, której wynik przesądziła klęska Wielkiej Armady w 1588 roku, a także reformacja i wojny religijne trwale podzieliły kulturę Zachodu. Przegrywający wyścig o hegemonię katolicy podjęli wtedy asymetryczny bój w obszarze sztuki, którą obsadzono w roli podstawowego narzędzia walki o rząd dusz. Kontrreformacja skokowo ożywiła i przeobraziła wtedy sztukę Europy. Ówczesna formuła organizacji społeczeństw zachodnich wyczerpywała się jednak pod wpływem przemian gospodarczych i intelektualnych, prowadzących do upodmiotowienia nowych grup społecznych. Rewolucja we Francji przyniosła mieszczańsko-burżuazyjny zamach na arystokrację i Kościół oraz w dalszej perspektywie także na hierarchiczne systemy wartości i ideę judeo-chrześcijańskiego Boga, z którą z kolei silnie powiązane są moralność i etyka. Początkowo walka grup społecznych miała charakter zazdrosnej konkurencji o zasoby materialne i symboliczne, zgodnie uznawa-

ne za cenne. Mecenat kapitalistyczny doprowadził więc w pierwszej kolejności do marginalizacji wymiaru duchowego w sztuce, a kategorie estetyczne poddał serii eksperymentów, nie kwestionując ich jednak całkowicie. Kulturowy efekt rewolucji spowalniała restauracja „starego porządku” po kongresie wiedeńskim, ale mecenat arystokracji był w wieku XIX jedynie skromnym echem przeszłości. Zarówno Kościół, jak i samo papieństwo toczyły wówczas dramatyczną walkę o przetrwanie, nie wykazując większej pozytywnej inicjatywy w obszarze sztuki. Co gorsza, pod wpływem Wiosny Ludów, a następnie narastania ruchu robotniczego pchnięto sztukę religijną w rejony słodkawego kiczu, w którym upatrywano sposobu na utrzymanie komunikacji z niższymi warstwami społecznymi. W takiej terminalnej kondycji sztuka, która miała być kojarzona z ideami piękna, dobra i prawdy, pozbawiona adekwatnych do czasu form ekspresji, zderzyła się po roku 1905 z eksplozją młodej i żywotnej awangardy, która w krótkim czasie całkowicie zdominowała scenę artystyczną.

Czy jednak nic z klasycznego rozumienia sztuki nie pozostało? Takie twierdzenie na szczęście nie jest prawdą. Rzeczywiście, w wyniku opisanych wyżej procesów w umysłowości Zachodu mocno rozpowszechniło się utożsamienie kultury chrześcijańskiej z kiczem, tandetą i ciemnotą. Wartości platońskiej triady zafunkcjonowały jako synonim przemocy, a kategorie narodu i ojczyzny – także w wyniku doświadczenia faszyzmu – jako zagrożenie ludzkiej wolności. W konsekwencji wielu ludziom Zachodu jawi się jako dobre to, co szkaradne, antyreligijne, niemoralne i antynarodowe. Rozpatrując problem z perspektywy chrześcijańskiej, należałoby powiedzieć, że pozytywne wartości należą do świata transcendencji, mają zdolność przenikania i przekraczania zmysłowo dostępnej rzeczywistości. Ta zaś, a tym bardziej jej fragmenty, nie jest w stanie zawłaszczyć i w pełni utożsamić ze sobą transcendentnego.

Gdzie zatem przejawiają się uniwersalne wartości? Można powiedzieć, że ich spektrum rozproszone jest dziś wśród wielości zjawisk sztuki współczesnej. Na przykład cichym, bocznym nurtem płynie życie malarstwa i rzeźby bazujących na dziedzictwie epoki nowożytnej, ale także na tradycji XIX wieku. W ramach tego kierunku kontynuowane są także wątki wprost związane z religią. Co jednak niezwykle ważne, pierwiastki duchowe przeświecają w części zjawisk wyrastających wprost z doświadczeń awangardowych. Dzieje się tak choćby w sztuce sięgającej swoimi korzeniami do suprematyzmu, łączącej formalny eksperyment z teologią ikony. Podobnie rzecz się ma z afirmującym wizualną pustkę minimalizmem, w którym wielu badaczy dopatruje się granicy widzialnego i niewidzialnego, jak gdyby „progu” sfery

able by all. Thus, in the first place, capitalist patronage led to marginalisation of the spiritual dimension in art, and subjected aesthetic categories to a series of experiments, without, however, questioning them completely. The cultural effect of the revolution was slowed down by the restoration of the “old order” after the Congress of Vienna, but in the nineteenth century the patronage of the aristocracy was only a modest echo of the past. Both the Catholic Church and the papacy itself were dramatically struggling for survival at that time, showing little positive initiative in the field of art. What was worse, under the influence of the Spring of Nations and the subsequent growth of the labour movement, religious art was pushed into the regions of sweetish kitsch, which was seen as a way to maintain communication with the lower social strata. In such a terminal condition, art that was supposed to be associated with the ideas of beauty, good and truth, but was deprived of forms of expression adequate to the time, after 1905 collided with the explosion of the young and vivacious avant-garde, which in a short time completely dominated the art scene.

But is nothing left of the classical understanding of art? Fortunately, such a claim is not true. Indeed, the processes described above resulted in the widespread identification of Christian culture with kitsch, trash and ignorance in the Western mentality. The values of the Platonic triad began to function as a synonym for violence while the categories of nation and homeland – also as a result of the experience of fascism – as a threat to human freedom. Consequently, many Westerners view as good what is ugly, anti-religious, immoral and anti-national. Considering the problem from the Christian perspective, it should be said that positive values belong to the world of transcendence, and have the ability to penetrate and transcend the sensually accessible reality, which – and even more so its fragments – is unable to appropriate the transcendent and fully identify with it.

So where are universal values present? It can be said that today their spectrum is dispersed among the multiplicity of contemporary art phenomena. For example, the life of painting and sculpture that is based on the heritage of the modern era as well as the tradition of the 19<sup>th</sup> century flows as a quiet side current. It is this current that encompasses the continuation of themes directly related to religion. What is extremely important, however, is that spiritual elements shine through in some of the phenomena arising directly from avant-garde experiences. This occurs, for example, in the art rooted in Suprematism, combining formal experiments with the theology of the icon. The same applies to minimalism, which affirms visual emptiness, in which many researchers

see the boundary between the visible and the invisible, as if it were the “threshold” of the metaphysical sphere. An obvious and intentional manifestation of universal values is constituted by that area of painting, sculpture and architecture which refers to the neo-avant-garde, with “large picture planes” at the forefront. The poetics of ancient mysteries, and even the liturgy itself, “is lurking” in certain phenomena of performance art, in which corporeality sometimes reveals the mysteries of incarnation, suffering or ecstasy, bringing to mind liminal existential experiences. Certain areas of graphics and photography directly refer to the mystical-documentary understanding of the phenomenon of the Shroud of Turin or the Veil of Veronica. Some video works are based on the structure derived from descriptions of visual revelations, and the luminous digital matrix is sometimes treated as a stained glass pane or the golden background of a Byzantine mosaic and aptly considered in terms of theology of light. Similar elements can be found in many object installations and even in Web art and virtual realities. Contemporary art is, one might say, discreetly permeated by metaphysics, but the manifestation of spiritual themes is very often of a non-obvious nature. Often, especially in artworks based on the paradigm of critical art, the transgression towards the question of metaphysics appears through a provocative questioning of the conventional understanding of spirituality or religiousness.

Art that directly affirmatively refers to Christian values cannot be found in mainstream European cultural institutions today. In Poland, the sphere of art appears particularly deficient in this regard. This is still the case despite the so-called “good change” in politics after 2015. Art is still mostly managed by administrators, curators and critics with left-wing views. Here everything is to be subordinated to the struggle for the “brave new world” cleansed of classical values and even capitalist calculations. After the collapse of the Eastern Bloc, the post-communism of our cultural elites merged with the Western European New Left, creating a particularly toxic and durable blend. In many cultural institutions, the interest group established in Poland after 1989 as a result of shifting part of the communist nomenclature and terror apparatus to the area of the economy has found support as strong and faithful as in the related media. Important art galleries protect it in the sphere of symbolic power, they guard the social “taste”, para-aesthetic preference, which, apart from the categories of critical reason, makes us consider the content presented to be indisputably appropriate.

The artistic message has a special function in this regard. It smuggles and encodes in the recipients a preference that is almost political, situating it very

metafizycznej. Oczywiście i intencjonalną manifestacją uniwersalnych wartości jest część malarstwa, rzeźby i architektury nawiązująca do neoawangardy, z „malarstwem wielkich płaszczyzn” na czele. Poetyka dawnych misteriów, a nawet samej liturgii, „przyczaiła się” w pewnych zjawiskach sztuki performance, w której cielesność uwidacznia niekiedy tajemnice wcielenia, cierpienia czy ekstazy, przywołując na myśl graniczne doświadczenia egzystencjalne. Pewne rejony grafiki i fotografii wprost nawiązują do mistyczno-dokumentalnego rozumienia fenomenu całunu turyńskiego lub chusty Weroniki. Niektóre prace wideo budowane są w oparciu o strukturę zaczerpniętą z opisów wizualnych objawień, a świecąca matryca cyfrowa bywa traktowana jak tafla witrażu lub złote tło bizantyjskiej mozaiki i trafnie rozpatrywana w kategoriach teologii światła. Podobne pierwiastki odnajdziemy w wielu instalacjach obiektowych, a nawet w sztuce sieci i rzeczywistości wirtualnych. Sztuka współczesna jest, można powiedzieć, dyskretnie przeniknięta przez metafizyczność, jednak przejawianie się wątków duchowych bardzo często ma charakter nieoczywisty. Nierzadko, zwłaszcza w realizacjach opartych o paradygmat sztuki krytycznej, transgresja w stronę pytania o metafizykę jawi się poprzez prowokacyjne zakwestionowanie konwencjonalnego pojmowania duchowości czy religijności.

Sztuka, która wprost afirmatywnie odnosi się do wartości chrześcijańskich, próżno dziś szukać w europejskich instytucjach kultury głównego nurtu. Szczególnie źle wypada pod tym względem polski obieg artystyczny. Dzieje się tak nadal, pomimo tak zwanej „dobrej zmiany” po roku 2015. Pozostaje on wciąż w większości zagospodarowany przez administratorów, kuratorów i krytyków o zapatrywaniach lewicowych. Tu wszystko ma być podporządkowane walce o „nowy wspaniały świat” oczyszczony z klasycznych wartości, a nawet z kapitalistycznych kalkulacji. Rodzimy postkomunizm naszych elit kulturalnych po upadku bloku wschodniego stopił się z zachodnioeuropejską nową lewicą, tworząc amalgamat szczególnie toksyczny i wytrzymały. Grupa interesu powstała po 1989 roku w wyniku przesunięcia części PRL-owskiej nomenklatury i aparatu terroru w sferę gospodarki ma w wielu instytucjach kultury wsparcie równie silne i wierne, co w powiązanych ze sobą mediach. Znaczące galerie zapewniają jej osłonę w sferze władzy symbolicznej, strzegą społecznego „gustu”, paraestetycznej preferencji, która poza kategoriami krytycznego rozumu, każe uznawać prezentowane treści za bezspornie właściwe.

Przekaz artystyczny ma tu specjalną funkcję. Przemycza on i koduje w odbiorcach preferencję wręcz polityczną, lokując ją bardzo głęboko, niemal w podświadomości, jakby poniżej zasięgu dyskursywnej ar-

gumentacji. Sieć instytucji kultury jest więc w dzisiejszych realiach społecznych niezwykle ważnym narzędziem wpływu, ciągle niedostatecznie jeszcze docenianym przez tak zwanych konserwatystów.

Rządzący w Polsce po 2015 roku poczynili wprawdzie pewne kroki, które miały poprawić sytuację w ramach segmentu instytucji kultury podległych bezpośrednio władzy centralnej, jednak aktywność ta – jeśli chodzi o sztuki wizualne – dotyczy najczęściej treści powiązanych z polityką historyczną i muzealnictwem, w większości pomija natomiast bieżący dyskurs artystyczny oraz sztukę tworzoną i publikowaną aktualnie. Szersze działania utrudnia podporządkowanie większości instytucji samorządom, często nieprzychylnym, ale nawet tam, gdzie korekta jest możliwa, wydaje się nie być priorytetem rządzących. Z drugiej strony, część postulowanych i gdzieś tam wprowadzanych zmian idzie w złą stronę. Są one wdrażane nieprofesjonalnie, przez osoby pozbawione odpowiednich kompetencji, czasem po prostu głupio. Wiele z nich jest lustrzanym odbiciem, prostym odwróceniem wektora opresyjnych, wykluczających, cenzorskich mechanizmów stosowanych powszechnie przez lewicę. Powstaje czasami sytuacja równie niesprawiedliwa i z perspektywy swobód obywatelskich tak samo bezprawna, co uprzednio.

Wyraźnie trzeba powiedzieć, że zmiany są konieczne, jednak publiczne instytucje kultury w demokratycznym państwie prawa nie powinny być narzędziami jakiegokolwiek ideologii. Śmiem twierdzić, że ich rolą jest pluralistyczna prezentacja twórczości artystycznej zajmujących się nią obywateli, tworzenie przestrzeni społecznego namysłu i dialogu, a raczej polilogu. Stosowane przez te instytucje kryteria doboru publikowanych zjawisk powinny dotyczyć ich jakości artystycznej, a nie być narzędziem prewencyjnej cenzury kontentu światopoglądowego.

Idea deeskalacji istniejącego dziś konfliktu oraz ruch w stronę dialogu i „odpolitycznienia” kultury posłużyłyby wszystkim. Trudno przeciwko nim oponować, nie narażając się na łatwe zdemaskowanie na pozycjach antydemokratycznych. Taka propozycja ujęta w ramy nowego „paktu dla kultury” obalałaby argumentację tych, którzy oskarżają opcję konserwatywną o zapędy totalitarne, i pozwalała na pozytywne przejęcie inicjatywy albo raczej podzielenie się nią z wykazującymi dobrą wolę adwersarzami.

Innym koniecznym działaniem jest doinwestowanie istniejących i tworzenie nowych instytucji – muzeów, galerii, centrów tematycznych, redakcji i wydawnictw papierowych oraz cyfrowych, promujących uniwersalne wartości. Opłaczalne jest także mądre wspieranie trzeciego sektora, w którym drzemie spory zasób obywatelskiej i kulturowej energii, pomoc ta powinna być jednak selektywna w tym znaczeniu,

deeply, almost in the subconscious, as if below the range of discursive argumentation. Therefore, in today's social reality, the network of cultural institutions is an extremely important tool of influence, still not sufficiently appreciated by the so-called conservatives.

Although the authorities in Poland after 2015 did take some steps to improve the situation within the cultural institutions directly subordinated to the central government, this activity – when it comes to visual arts – usually concerns the content related to historical policy and museology, and mostly ignores the current artistic discourse as well as the currently created and published art. Broader activities are hindered by the subordination of most institutions to local governments, which are often disposed unfavourably; but even where correction is possible, it does not seem to be a priority for those in power. On the other hand, some of the changes, postulated and here and there and actually introduced, go in the wrong direction. They are implemented unprofessionally, by people lacking appropriate competences, sometimes simply without reason. Many of them are mirror images, simple reversals of the oppressive, exclusionary, censorship mechanisms commonly used by the left wing. Sometimes the result is a situation that is just as unjust and, from the point of view of civil liberties, as unlawful as the previous one.

It must be clearly said that changes are necessary, but public cultural institutions in a democratic state ruled by law should not be tools of any ideology. I dare say that their role is a pluralistic presentation of the artistic work of the citizens involved in it, creating a space for social reflection and dialogue, or rather polylogue. The criteria used by these institutions for the selection of phenomena to be published should concern their artistic quality, rather than be a tool of preventive censorship of worldviews.

The idea of a de-escalation of the existing conflict and a movement towards dialogue and the “depoliticisation” of culture would benefit everyone. It is difficult to oppose them without risking easy exposure as being anti-democratic. Such a proposal included in the framework of the new “pact for culture” would refute the arguments of those who accuse the conservative option of totalitarian tendencies, and would allow for a positive takeover of the initiative, or rather for sharing it with well-meaning adversaries.

Another necessary action is to invest in the existing institutions and create new ones: museums, galleries, thematic centres, editorial offices as well as paper and digital publishing houses that promote universal values. It is also worth wisely supporting the third sector, which has a large amount of civic and cultural energy, but this assistance should be selective in the sense of strengthening those who implement

the sought-after model of action, aimed at dialogue and building positive social relations.

The substantive quality and the level of artistic form, as well as design and editing, are of key importance in this context. Neither the decision-makers nor the recipients should approve of a situation in which it is obscure productions, resulting from a narrow understanding of culture, badly designed and unprofessionally presented, that are the carrier of the most important values. Disregarding the quality of the artistic form is, today, as dangerous a trap as it was at the end of the 19<sup>th</sup> century, and just as inevitably leads to perpetuation of the association of Christian values with anachronism and junk.

The field of art criticism is also a great challenge. At the moment, the norm on the conservative side is the superficiality of substantive analyses, which translates into simplified assessments of artworks and artistic attitudes. A common misconception is a fearful attitude towards tradition, petrifying its forms and blocking its lively actualisation. After all, it is no secret that traditions and canons are alive and radiant when they can be adapted, when one can become part of them without the risk of losing subjectivity, when one can find his or her reflection in them, draw from them, and finally also contribute to them as an artist equal to those from the past, in short – when one can truly identify with them. The fetishising of the forms of tradition kills its spirit. Communities that are denied the right to overwrite the existing forms turn away from them, seeking a field for the fulfilment of their innate needs in cosmopolitan, popular forms, which results in the death of the tradition that was supposed to be protected in this way. Such a process is a real threat to us today in the field of all visual communication within Christianity.

The cultural right wing often contributes significantly to maintaining associations that link values to anachronism and anti-values with creativity, modernity and development, including in the secular sphere. For the “right-wingers”, experiment and novelty often appear as full of fire and brimstone to such an extent that one could half-jokingly wonder whether Polish conservatives are Mormons who want to live outside modern civilisation, or whether the Holy Spirit has ceased participating in the civilisational development of humanity over recent years.

But the idea of the Gospel is “Good News”. The concept of culture and art that is truly based on Christian norms must therefore combine good with novelty, an in-depth understanding of values with current forms, adapted to the mentality of contemporary people; it should be attractive, open to opportunities and advantages that are brought by the development of civilisation and new technologies. It is

by umacniać tych, którzy realizują poszukiwany model działań nakierowany na dialog i budowanie pozytywnych relacji społecznych.

Kluczowe są przy tym jakość merytoryczna oraz poziom formy artystycznej tudzież projektowej i edytorskiej. Ani decydenci, ani odbiorcy nie powinni aprobować sytuacji, w której nośnikami najistotniejszych wartości są produkcje obskurantkie, będące wynikiem zawężonego rozumienia kultury, a do tego fatalnie zaprojektowane i nieprofesjonalnie podane. Lekceważenie jakości formy artystycznej jest dziś pułapką równie niebezpieczną jak pod koniec wieku XIX i tak samo nieuchronnie prowadzi do utrwalania kojarzenia wartości chrześcijańskich z anachronizmem i tandetą.

Dużym wyzwaniem jest także obszar krytyki artystycznej. W tej chwili normą po stronie konserwatywnej jest powierzchowność analiz merytorycznych przekładająca się na uproszczone oceny dzieł i postaw artystycznych. Częstym nieporozumieniem jest lękliwy stosunek do tradycji, petryfikujący jej formy i blokujący jej żywą aktualizację. Nie jest przecież tajemnicą, że tradycje i kanony żyją i promieniają wtedy, gdy można je adaptować, wpisywać się w nie bez ryzyka utraty podmiotowości, kiedy można się w nich przeglądać, czerpać z nich, a w końcu także dołożyć do nich swoją cegiełkę na prawach twórcy równouprawnionego, równego tym z przeszłości, słowem – kiedy można się z nimi zidentyfikować takim, jakim się jest. Fetyszowanie form tradycji zabija jej ducha. Społeczności, którym odmawia się prawa do nadpisywania form zastanych, odwracają się od nich, szukając pola realizacji wrodzonych potrzeb w kosmopolitycznych formach popularnych, a tradycja, którą chciano w taki sposób chronić, umiera. Taki proces realnie zagraża nam dziś w sferze całej wizualnej komunikacji w orbicie chrześcijaństwa.

Kulturowa prawica często także w obszarze świeckim walczy przyczynia się do podtrzymywania skojarzeń łączących wartości z anachronizmem, a antywartości z kreatywnością, nowoczesnością i rozwojem. „Prawakom” nierzadko eksperyment i nowość pachnie diabelską siarką do tego stopnia, że można by się półzartem zastanawiać, czy polski konserwatysta jest mormonem pragnącym żyć poza współczesną cywilizacją, albo: czy Duch Święty nie brał udziału w rozwoju cywilizacyjnym ludzkości na przestrzeni ostatnich lat.

Natomiast idea ewangeliczna to przecież „Dobra Nowina”. Pomysł na kulturę i sztukę budowany rzeczywiście w oparciu o normy chrześcijańskie musi więc łączyć dobro z nowością, pogłębione rozumienie wartości z formami aktualnymi, dopasowanymi do umysłowości ludzi współczesnych, powinien być pociągający, otwarty na szanse i przewagi, które niosą rozwój cywilizacji i nowe technologie. Powszechne

jest rozumienie powiązania innowacyjności w gospodarce z przewagą konkurencyjną w biznesie. Do świadomości części uczestników naszego świata kultury to – wydawałoby się – oczywiste spostrzeżenie przynika bardzo powoli.

Trzeba mocno powiedzieć, że wielką szansą, jaka stoi przed promocją wartości uniwersalnych, jest właśnie śmiałe wejście w języki nowych mediów sztuki i rezygnacja z klinczu formalnego fetyszyzmu. Bez tego zawsze pozostaną one na przegranej pozycji w artystycznym świecie, pozbawione zapierającego dech w piersiach instrumentarium ekspresji i oddziaływania, jakie niosą ze sobą współczesne media artystyczne.

**dr hab. Łukasz Murzyn, prof. UP**  
**Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji**  
**Edukacji Narodowej w Krakowie**  
**Wydział Sztuki**  
**ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków**  
**tel.: 12 662 60 97**  
**e-mail: lukasz.murzyn@up.krakow.pl**

common to understand the link between innovation in economy and competitive advantage in business. This seemingly obvious observation has penetrated the awareness of some participants of our world of culture very slowly.

It must be firmly stated that the great opportunity for the promotion of universal values lies precisely in the bold entry into the languages of new art media and escaping the grip of formal fetishism. Without this, these values will always remain a lost cause in the world of art: they will be deprived of the breath-taking instrumentation of expression and impact supplied by modern artistic media.

**dr hab. Łukasz Murzyn, prof. UP**  
**Pedagogical University of Krakow**  
**Faculty of Arts**  
**ul. Podchorążych 2, 30-084 Krakow**  
**phone: 12 662 60 97**  
**e-mail: lukasz.murzyn@up.krakow.pl**

Translated by Agnieszka Gicala



*Rev. Paweł Batory*

director of the Diocesan Museum in Rzeszów  
diocesan conservator of historical monuments

In memory of Ryszard Ryba  
(1935–2022)

As time passes, we appreciate more and more the sacred interiors created in Poland after the Second Vatican Council, especially in the 1960s and 1970s, but also in the next decade. It was a difficult period for this type of activity. Although many new churches were built (especially in the region of Podkarpacie, thanks to the decision of Bishop Ignacy Tokarczuk, who in the years 1966–1980 initiated the construction of 350 new churches as well as parish and branch chapels in the Przemyśl diocese), parish priests and parishioners constantly struggled with opposition from the authorities and the shortage of building materials along with their poor quality. Problems also affected architects and artists who received commissions from the Church. They often risked their careers, exposed themselves to harassment from the communist system or ostracism from the artistic community. Not without significance was the fact that the conciliar reform initiated the search for spatial and visual solutions for the new liturgy as well as the artistic expression of the renewed theology, which significantly shifted the emphasis of the previous teaching concerning the Church community. Such issues as: changing the orientation of the altar, due to turning the celebrant towards the faithful, resignation from altarpieces, placement of the tabernacle, the choir and the organ, presence of the statues and paintings of saints, resignation from aisles, for example in favour of an amphitheatre-style arrangement of the interior, changing the location and form of the pulpit, introducing a lectern, and a new understanding of the place of presiding over the liturgy - these are just a few of the most common problems that priests, architects and artists had to face.

Among the artists working in sacred interiors at that time, one can mention both great personalities (e.g. J. Bandura, M. Hiszpańska-Neumann, J. Nowosielski, A. Stalony-Dobrzański) and lesser-known figures (e.g. S. Jakubczyk, I. Wojnicka-Markielowska) as well as many others, sometimes anonymous, who did not officially acknowledge having performed the works commissioned by the community of believers.

*ks. Paweł Batory*

dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Rzeszowie  
Diecezjalny Konserwator Zabytków

Ryszard Ryba (1935–2022)  
– wspomnienie

DOI: 10.15584/setde.2022.15.9

W miarę upływu czasu, coraz bardziej doceniamy realizacje wnętrz sakralnych wykonywane w Polsce po Soborze Watykańskim II, szczególnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, ale i w kolejnej dekadzie. Był to niełatwy okres dla tego typu działalności. Wprawdzie nowych kościołów budowano dużo (zwłaszcza na Podkarpaciu, za sprawą decyzji biskupa Ignacego Tokarczuka, który w latach 1966–1980 zainicjował powstanie 350 nowych świątyń, kaplic parafialnych i filialnych na terenie diecezji przemyskiej), ale księża proboszczowie i parafianie zmagali się nieustannie ze sprzeciwem władz, niedoborem materiałów budowlanych i ich słabą jakością. Kłopoty nie omijały również architektów i artystów, którzy podejmowali się zleceń od Kościoła. Niejednokrotnie ryzykowali swoją karierę, narażali się na szykany ze strony systemu komunistycznego lub ostracyzm środowiska artystycznego. Nie bez znaczenia był fakt, że po reformie soborowej zaczęto poszukiwania rozwiązań przestrzennych i wizualnych dla nowej liturgii oraz artystycznego wyrazu dla odnowionej teologii, która w istotny sposób przesuwiała akcenty dotychczasowego nauczania na temat wspólnoty Kościoła. Takie kwestie, jak: zmiana orientacji ołtarza związana z odwróceniem celebransa w stronę wiernych, rezygnacja z nastaw ołtarzowych, umiejscowienie tabernakulum, chóru i organów, obecność figur i obrazów świętych, rezygnacja z naw, na przykład na rzecz układu amfiteatralnego, zmiana lokalizacji i formy ambony, wprowadzenie pulpitu i nowe rozumienie miejsca przewodniczenia liturgii – to tylko kilka z najbardziej znanych problemów, z którymi musieli się zmierzyć duszpasterze, architekci i twórcy.

Wśród artystek i artystów pracujących w tym czasie we wnętrzach sakralnych można wymienić zarówno wielkie osobowości (m.in.: J. Bandurę, M. Hiszpańską-Neumann, J. Nowosielskiego, A. Stalony-Dobrzańskiego), jak i mniej znane postaci (m.in.: S. Jakubczyka, I. Wojnicką-Markielowską), a także mnóstwo innych, którzy tworzyli, niekiedy



Ryszard Ryba, fotografia archiwalna z 2012 roku

Ryszard Ryba, archive photo from 2012

anonimowo, nie przyznając się oficjalnie do dzieł wykonanych na zamówienie wspólnoty wiernych.

Lista ludzi sztuki działających na rzecz Kościoła w Małopolsce i na Podkarpaciu byłaby niekompletna bez wymienienia Ryszarda Ryby, rzeźbiarza, który w zasadzie całą swoją drogę twórczą poświęcił pracy w obiektach sakralnych. Zmarł niedawno, 25 lipca 2022 roku, w wieku 87 lat, a jego sylwetka artystyczna warta jest przypomnienia i zaprezentowania.

Na świat przyszedł w Ciężkowicach 1 września 1935 roku. Swoją edukację artystyczną rozpoczął w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Tarnowie, które ukończył w 1956 roku ze specjalnością meblarstwo artystyczne. Studiował na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, gdzie w 1963 roku uzyskał dyplom w pracowni Bazylego Wojtowicza (autora pomnika Adama Mickiewicza i rzeźby Nike w Poznaniu). Po ukończeniu studiów założył rodzinę i zamieszkał w Rzeszowie, gdzie wstąpił do Związku Polskich Artystów Plastyków i zorganizował własną pracownię. Z miastem tym związał całe swoje życie i działalność.

The list of artists working for the Church in the Lesser Poland and Subcarpathian regions would be incomplete without mentioning Ryszard Ryba, a sculptor who devoted his entire creative career to work in sacred buildings. He died recently, on July 25, 2022, at the age of 87, and his profile as an artist is worth recalling and presenting.

He was born in Ciężkowice on 1<sup>st</sup> September 1935. He began his artistic education at the State Secondary School of Fine Arts in Tarnów, from which he graduated in 1956 with a specialisation in artistic furniture making. He studied at the Faculty of Sculpture at the State Higher School of Fine Arts in Poznań, where in 1963 he obtained a diploma in the studio of Bazyl Wojtowicz (author of the monument to Adam Mickiewicz and the sculpture of Nike in Poznań). After graduation, he started a family and settled in Rzeszów, where he joined the Association of Polish Artists and Designers and organised his own studio. He tied his whole life and activity to this city.

Ryszard Ryba came from a deeply religious family. His elder brother, Mieczysław, became a priest

(in the years 1965–1999 he was the parish priest in Dulcza Wielka in the diocese of Tarnów); and the young artist, essentially from the beginning of his creative path, concentrated on religious themes, creating art intended primarily for sacred interiors. The creation of his first major projects coincided with the assumption of the Przemyśl diocese by Bishop Ignacy Tokarczuk and the beginning of the implementation of the conciliar reform. The gradual integration of society around the Church, led by the new hierarch, along with the intellectual ferment associated with the post-conciliar renewal, characterised the milieu in which the artist's personality and his concept of the role of art in religion were formed. Many of his friendships initiated at that time lasted for many years. Among those friends was, first of all, the Rev. Dr Stanisław Wojnar, parish priest in the village of Bratkowice near Rzeszów in the years 1970-1978, who commissioned Ryszard Ryba to design and arrange the interior of the newly rebuilt church in his parish. The sculptor designed two side altars (representations of the Madonna and St. John the Baptist, the patron of the church) and the chancel, in which he placed a monumental high-relief sculpture made of artificial stone, showing Christ with his arms opened, flanked by four figures of angels, one of whom is blowing a trumpet, the other is playing the harp while the remaining two assume a prayer pose [fig. 1]. This is the majestic vision of Christ the King coming back to earth at the end of time. The relief sculptures were placed against the background of multi-coloured mosaic circles spreading concentrically from the centrally situated tabernacle and gradually dispersing in the dark blue background. Unfortunately, after another reconstruction of the church in the 1990s, not even a trace of this arrangement has remained. The only surviving items were the four figures of angels, which were moved to the cemetery chapel erected in 1990. The elements that have remained from the original church interior are only the slightly repainted polychromes and the Stations of the Cross in the nave, made by Stanisław Jakubczyk in 1975 (*nota bene*, in 2019, Piotr Gargas made polychromes in the extended part of the nave, following the example of the original ones).

However, the works made in Bratkowice were not Ryszard Ryba's first sacred art projects. Two years earlier, in 1968, he had designed and made the decoration of the chancel and the tabernacle in the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Świlcza. This beautiful composition was more fortunate: it has been preserved to this day and, after renovation, one now can be seen in its full splendour. The centre is occupied by a slender figure of the Madonna, with very elongated proportions, stand-



1. Ryszard Ryba, przedstawienie *Chrystusa Króla* i aranżacja ściany ołtarzowej prezbiterium, rzeźba w sztucznym kamieniu, mozaika, 1970, kościół św. Jana Chrzciciela w Bratkowicach, praca niezachowana, fot. archiwum rodziny artysty

1. Ryszard Ryba, *Christ the King* and arrangement of the altar wall in the chancel, sculpture in artificial stone, mosaic, 1970, Church of St. John the Baptist in Bratkowice, work not preserved, photo: artist's family archive

Ryszard Ryba pochodził z głęboko wierzącej rodziny. Jego starszy brat, Mieczysław, został księdzem (w latach 1965–1999 był proboszczem parafii w Dulczy Wielkiej w diecezji tarnowskiej), a młody artysta w zasadzie od początku swej drogi twórczej skoncentrował się na tematyce religijnej, przede wszystkim wykonując prace przeznaczone do wnętrza sakralnych. Powstanie jego pierwszych dużych realizacji zbiegło się z objęciem diecezji przemyskiej przez biskupa Ignacego Tokarczuka i rozpoczęciem wdrażania reformy soborowej. Stopniowa integracja społeczeństwa wokół Kościoła prowadzona przez nowego hierarchę i ferment intelektualny związany z odnową posoborową charakteryzowały środowisko, w którym formowała się osobowość artysty i jego koncepcja roli sztuki w religii, a wiele znajomości nawiązanych w tym czasie przetrwało długie lata. Wśród nich należy wymienić przede wszystkim ks. dra Stanisława Wojnara, proboszcza w podrzeszowskiej wsi Bratkowice w latach



2. Ryszard Ryba, przedstawienie *Madonny* i aranżacja ściany ołtarzowej prezbiterium, rzeźba w wapieniu pińczowskim, 1968, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Świlczy, fot. T. Poźniak

2. Ryszard Ryba, *The Madonna* and arrangement of the altar wall in the chancel, sculpture in Pińczów limestone, 1968, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Świlcza, photo by T. Poźniak



2a. Ryszard Ryba, przedstawienie *Madonny*, rzeźba w wapieniu pińczowskim, fragment, 1968, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Świlczy, fot. T. Poźniak

2a. Ryszard Ryba, *The Madonna*, sculpture in Pińczów limestone, 1968, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Świlcza, photo by T. Poźniak

ing on a sphere symbolising the earth [fig. 2]. The sculpture was made of white Pińczów limestone. The figure is shown frontally, in a static pose, with her hands folded on her chest. She has an elongated face, full of dignity, with her gaze fixed straight ahead [fig. 2a]. There is a barely perceptible, gentle smile on her lips. The Madonna's elongated, clearly marked neck attracts attention. The figure evokes associations with the words of the popular medieval hymn *In dedicatione ecclesiae*, where Mary is compared to an ivory column and tower, symbols referring to her steadfast strength and unwavering faith, as well as to the Immaculate Conception. The folds of Madonna's coat are arranged in vertical lines, smoothly narrowing downwards and emphasizing her slender, elongated figure. The coat is decorated with four-pointed stars. From under the robes, there emerge her bare feet, the smooth surface of which contrasts with the rough texture of the sphere on which they rest. The figure was situated against the background of a large

1970–1978, który zlecił Ryszardowi Rybie projekt i wykonanie aranżacji wnętrza świeżo przebudowanego kościoła w tamtejszej parafii. Rzeźbiarz zaprojektował dwa ołtarze boczne (przedstawienia Madonny i św. Jana Chrzciciela, patrona świątyni) oraz prezbiterium, w którym umieścił wykonaną w sztucznym kamieniu monumentalną rzeźbę półpełną, ukazującą Chrystusa z rozwartymi ramionami, flankowaną przez cztery postaci aniołów, z których jeden dmie w trąbę, a drugi przygrywa na harfie, podczas gdy dwa pozostałe przyjmują pozę modlitewną [il. 1]. To pełna dostojeństwa wizja Chrystusa Króla przychodzącego powtórnie na ziemię u kresu czasu. Płaskorzeźby zostały umieszczone na tle wykonanych w mozaice wielobarwnych okręgów, rozchodzących się koncentrycznie od centralnie umiejscowionego tabernakulum i rozpraszających się stopniowo w ciemnogranyto- wym tle. Niestety, po kolejnej przebudowie kościoła w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku, po tej aranżacji nie został nawet ślad. Zachowały się jedynie cztery figury aniołów, które umieszczono we wznie- sionej w 1990 roku kaplicy cmentarnej. Z oryginal- nego wystroju świątyni pozostały przemaalowane nie- co polichromie i droga krzyżowa w nawie, wykonane przez Stanisława Jakubczyka w 1975 roku (notabene w 2019 roku na wzór tamtych Piotr Gargas wykonał polichromie w rozbudowanej części nawy).

Prace wykonane w Bratkowicach nie były jednak pierwszą sakralną realizacją Ryszarda Ryby. Dwa lata wcześniej, a więc w 1968 roku, zaprojektował i wykonał dekorację prezbiterium oraz tabernakulum w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Świlczy. Ta piękna kompozycja miała więcej szczęścia: zachowała się do dzisiaj, a odnowiona prezentuje się obecnie w peł- nym blasku. Centrum stanowi pełnoplastyczna smukła figura Madonny, o bardzo wydłużonych proporcjach, stojąca na kuli, symbolizującej Ziemię [il. 2]. Rzeźba została wykonana w białym wapieniu pińczowskim. Postać ukazana jest frontalnie, w pozie statycznej, z rękami złożonymi na piersi. Ma podłużną twarz, pełną dostojeństwa, ze wzrokiem utkwionym przed siebie [il. 2a]. Na ustach majączy ledwo dostrzegalny, de- likatny uśmiech. Zwraca uwagę wydłużona, wyraźne zaznaczona szyja Madonny. Figura nasuwa skojarze- nia z określeniami zawartymi w popularnym średnio- wiecznym hymnie *In dedicatione ecclesiae*, gdzie docho- dzi do porównania Maryi do kolumny i wieży z kości- słoniowej, symboli odnoszących się do jej niezłomnej siły i niezachwianej wiary, a także do Niepokalanego Poczęcia. Fałdy płaszcza Madonny układają się w piono- we linie, płynnie zwężające się ku dołowi i podkreślają- ce smukłą, wydłużoną postać. Poły płaszcza ozdobiono czteroramiennymi gwiazdami. Spod szat wyłaniają się nagie stopy, których gładka powierzchnia kontrastu- je z chropowatą fakturą kuli, na której się wspierają.

Figura umieszczona została na tle dużej promienistej glorii wykonanej w złotej mozaice otoczonej *wieńcem z gwiazd dwunastu* (por. Ap 12,1). Zgodnie z wezwaniem kościoła całość można zinterpretować jako Maryję Wniebowziętą, którą artysta ukazał w nawiązaniu do przedstawień Niepokalanego Poczęcia, rozślawionych przez malarskie wizerunki pędzla Velázquez, Murilla i ich naśladowców. Dzieło Ryby jest więc mocno zakorzenione w tradycyjnej ikonografii maryjnej, twórczo do niej nawiązując. Figura znakomicie wpisuje się w architekturę prezbiterium, umieszczona w absydzie z rozczłonkowanym sklepieniem i oknami witrażowymi, a idea niebios zostaje zasygnalizowana również poprzez pozostałe mozaikowe dekoracje (obłoki, anioły, gwiazdy). Posąg wznosi się nad kamiennym postumentem o kształcie trapezu, w którym umieszczono metalowe tabernakulum z płaskorzeźbą pelikana karmiącego pisklęta krwią ze swojego boku. Zróżnicowana faktura kamienia oraz metalowe aplikacje wpisują cyborium w kształt krzyża.

Bez większych zmian zachowało się również zaprojektowane przez Ryszarda Rybę w 1974 roku wnętrze kościoła Matki Bożej Częstochowskiej w Lutoryżu. Tutaj głównym elementem wystroju prezbiterium jest monumentalny krucyfiks na tle mozaikowej ściany w różnokolorowe obłe formy przywodzące na myśl obłoki [il. 3]. Zwraca uwagę połączenie różnych materiałów: figura Chrystusa, wykonana w białym sztucznym kamieniu, drewniany krzyż z metalowym złotym tytułusem (dodanym wtórnie) oraz czarne akcenty wykonanych w metalu narzędzi męki – korony cierniowej i masywnych gwoździ (co ciekawe wbitych w przedramiona postaci). Sylwetka Ukrzyżowanego jest napięta i mocno osuwa się, tworząc kształt litery Y. Obok krzyża zawieszono wtórnie, bez wiedzy artysty, wizerunek patronki parafii, Matki Bożej Częstochowskiej, niebędący jednak kopią jasnogórskiej ikony, ale w wersji znanej z popularnych oleodruków. Poniżej znajduje się kwadratowe tabernakulum z monogramem IHS umiejscowionym na tle mozaikowej kompozycji w kształcie gwiazd różnych rozmiarów. Po bokach umieszczono na ścianach płaskorzeźby na tle mozaiki: św. Józefa z młodym Jezusem oraz Matki Bożej Fatimskiej z różańcem w dłoniach, wewnątrz mandorli, ponad koroną dębu (przypominającą nieco figurę z kościoła w Świlczy). Wielkim atutem tego wnętrza jest jego jednorodny wystrój, gdyż artysta zaprojektował tu niemal wszystkie elementy, w tym kamienną chrzcielnicę z metalową pokrywą, wykonane z drewna ambonę i pulpit, elementy metaloplastyki (lichtarze i kinkiety, kraty, zdobienia chóru i stropu), mozaiki na stropie z przedstawieniem ewangelistów, wreszcie oryginalne meble (sedilia, ławki, konfesjonały). Całość wystroju uniknęła większych przekształceń i prezentuje się spójnie, pomimo wykonanej w późniejszym

radiant glory made in a golden mosaic surrounded by “a wreath of twelve stars” (cf. Rev 12:1). In accordance with the invocation of the church, the whole can be interpreted as Mary Assumed into Heaven, depicted by the artist in reference to the images of the Immaculate Conception made famous by the paintings of Velázquez, Murillo and their followers. Ryba's work is therefore firmly rooted in traditional Marian iconography, to which it alludes in a creative way. The figure fits perfectly into the architecture of the aisle by being placed in the apse with a segmented vault and stained glass windows, and the idea of heaven is also signalled by the other mosaic decorations (clouds, angels, stars). The statue rises above a stone pedestal in the shape of a trapezoid, which holds a metal tabernacle with a bas-relief of a pelican feeding its chicks with the blood from its side. The varied texture of the stone and metal applications inscribe the ciborium in the shape of a cross.

Another sacred interior that has been preserved without major changes is that of the Church of Our Lady of Częstochowa in Lutoryż, designed by Ryszard Ryba in 1974. The main element of the chancel's decor is a monumental crucifix against the background of a mosaic wall with multicoloured oval forms reminiscent of clouds [fig. 3]. What attracts the viewer's attention is the combination of different materials: the figure of Christ made of white artificial stone, a wooden cross with a golden, metal titulus (added later) and black accents created by the tools of the Passion, made of metal: the crown of thorns and massive nails (interestingly, driven into the figure's forearms). The figure of the Crucified One is strained and evidently sliding down, forming the shape of the letter Y. Next to the cross, an image of the patron saint of the parish, Our Lady of Częstochowa, has been displayed without the artist's knowledge. The image is not an exact copy of the Częstochowa icon but a version known from popular oleographs. Below is a square tabernacle with the IHS monogram set against a mosaic composition of stars of various sizes. On the side walls, there are bas-reliefs, placed against the background of a mosaic: St. Joseph with young Jesus and Our Lady of Fatima with a rosary in her hands, enclosed in a mandorla, above the crown of an oak tree (slightly reminiscent of the figure from the church in Świlcza). The great advantage of this interior is its homogeneous decor, as the artist designed almost all the elements here, including a stone font with a metal cover, a wooden pulpit and a lectern, elements of metalwork (candle holders and sconces, grilles, choir and ceiling decorations), mosaics on the ceiling with a depiction of the Evangelists, as well as unique furniture (sedilia, pews, confession-



3. Ryszard Ryba, przedstawienie *Ukrzyżowania* i aranżacja ściany ołtarzowej prezbiterium, rzeźba w sztucznym kamieniu, mozaika, 1974, kościół Matki Boskiej Częstochowskiej w Lutoryżu, fot. T. Poźniak

3. Ryszard Ryba, *The Crucified One* and arrangement of the altar wall in the chancel, sculpture in artificial stone, mosaic, 1974, Church of Our Lady of Częstochowa in Lutoryż, photo by T. Poźniak

als). The whole interior has avoided major transformations and looks coherent, despite the later polychrome. It is worth mentioning that the decoration of the chapel of Our Lady of Częstochowa, added to the church in the years 1973–1976, was made by the sculptor's daughter, according to a concept outlined by her father.

Two years later, in 1976, the artist undertook to design the interior of the Church of Our Lady Queen of Poland in Piątkowa. In addition to the interior design, he made a crucifix and a tabernacle in the chancel, the Stations of the Cross, as well as woodwork (the entrance door, the pulpit, pews, confessionals). He approached the subject of the crucifixion in a slightly different way than in Lutoryż. Although he combined various materials in an analogous way, he shaped the figure of Christ differently [fig. 4]. Christ is depicted frontally, with his head hanging forward, but his arms are at right angles to his body. What



4. Ryszard Ryba, przedstawienie *Ukrzyżowania* na ścianie ołtarzowej prezbiterium, rzeźba w sztucznym kamieniu, 1976, kościół Najświętszej Marii Panny w Piątkowej, fot. T. Poźniak

4. Ryszard Ryba, *The Crucifixion* on the altar wall of the chancel, sculpture in artificial stone, 1976, Church of the Our Lady in Piątkowa, photo. T. Poźniak

czasie polichromii. Warto wspomnieć, że dekorację dobudowanej do kościoła w latach 1973–1976 kaplicy Matki Bożej Częstochowskiej wykonała córka rzeźbiarza, według koncepcji zarysowanej przez ojca.

Dwa lata później, w 1976 roku, artysta podjął się zaprojektowania wnętrza kościoła Matki Bożej Królowej Polski w Piątkowej. Oprócz aranżacji wnętrza wykonał krucyfiks i tabernakulum w prezbiterium oraz stacje drogi krzyżowej, a także stolarkę (drzwi wejściowe, ambonę, ławki, konfesjonały). Do tematu ukrzyżowania podszedł nieco inaczej niż w Lutoryżu. Wprawdzie w analogiczny sposób połączył różne materiały, ale inaczej ukształtował postać Chrystusa [il. 4]. Ukazany jest on frontalnie, z głową zwisającą w przód, jednak ramiona są ułożone w stosunku do korpusu pod kątem prostym. Zwracają uwagę gwoździe wbite w nadgarstki i bezwład opadających dłoni. Stacje drogi krzyżowej w formie desek o kształcie stojących prostokątów z rytowanymi i polichromowanymi po-



5. Ryszard Ryba, *Chrystus i dzieci*, rzeźba plenerowa w sztucznym kamieniu, 1977, Zaborów, fot. T. Poźniak

5. Ryszard Ryba, *Christ and Children*, outdoor sculpture in artificial stone, 1977, Zaborów, photo by T. Poźniak





6. Ryszard Ryba, aranżacja prezbiterium ze sceną *Ostatniej Wieczery*, rzeźba w sztucznym kamieniu, mozaika, 1979, kościół św. Józefa Robotnika w Pstrągowej, fot. T. Poźniak

6. Ryszard Ryba, arrangement of the chancel with the scene of the *Last Supper*, sculpture in artificial stone, mosaic, 1979, Church of St. Joseph the Worker in Pstrągowa, photo by T. Poźniak

draws the viewers' attention are the nails driven into the wrists and the inertia of the falling hands. The Stations of the Cross in the form of boards shaped as standing rectangles with engraved and polychrome figures are very graphic in form. Unfortunately, the badly repainted polychromes have strongly affected the original aesthetics of the interior.

In the next two years, Ryszard Ryba carried out other commissions. First, in 1977, in Zaborów, he made a free-standing outdoor sculpture of Christ blessing children [fig. 5] and an altar mensa, a baptismal font and a candle holder for the paschal candle (which has probably not survived). A year later he completed the design of the interior of the chapel of the Sisters Servants in Jasionka, which consists of bas-reliefs depicting Urszula Ledóchowska and Stanisław Kostka (with very beautiful, subtle facial

staciami są bardzo graficzne w formie. Niestety, fatalnie przemalowane polichromie mocno naruszyły pierwotną estetykę wnętrza.

W dwóch kolejnych latach Ryszard Ryba realizował następne zamówienia: najpierw w 1977 roku w Zaborowie, gdzie wykonał wolnostojącą rzeźbę plenerową Chrystusa błogosławiącego dzieci [il. 5] oraz mense ołtarzową, chrzcielnicę i lichtarz pod paschał (prawdopodobnie niezachowane), a rok później zrealizował projekt wystroju wnętrza w kaplicy sióstr Służebniczek w Jasionce, na który składają się płaskorzeźby przedstawiające Urszulę Ledóchowską i Stanisława Kostkę (o dużej urodzie subtelnych rysach twarzy okolonych wykonanymi w mozaice misternymi nimbami), a także tabernakulum i wszystkie meble.

Dwie z najbardziej imponujących realizacji wykonał w Pstrągowej w 1979 roku i w Tywoni w 1981



7. Ryszard Ryba, *Zwiastowanie*, płaskorzeźba w sztucznym kamieniu, 1979, kościół św. Józefa Robotnika w Pstrągowej, fot. T. Poźniak

7. Ryszard Ryba, *The Annunciation*, bas-relief in artificial stone, 1979, Church of St. Joseph the Worker in Pstrągowa, photo by T. Poźniak



8. Ryszard Ryba, *Boże Narodzenie*, płaskorzeźba w sztucznym kamieniu, 1979, kościół św. Józefa Robotnika w Pstrągowej, fot. T. Poźniak

8. Ryszard Ryba, *The Nativity*, bas-relief in artificial stone, 1979, Church of St. Joseph the Worker in Pstrągowa, photo by T. Poźniak

roku. Głównym elementem obu jest centralnie umieszczony krucyfik oraz monumentalne, płaskorzeźbione przedstawienie Ostatniej Wieczerzy na tle wykonanym w technice mozaikowej [il. 6]. Dodatkowo w Pstrągowej znajdują się jeszcze płaskorzeźbione sceny Zwiastowania, Bożego Narodzenia, Zmartwychwstania oraz wizerunek Chrystusa Króla. Na szczególną uwagę zasługują dwie pierwsze, ukazane w dwuplanowych układach wertykalnych [il. 7, 8]. Podobnie jak w przypadku wystroju w Lutoryżu spójności temu projektowi nadają pozostałe elementy i detale: tabernakulum, mensa ołtarza, drzwi wejściowe, kraty, balustrady, kinkiety, ławki oraz obiegający dookoła nawę fryz mozaikowy z motywem splecionych cierni stanowiący tło dla wykonanych w sztucznym kamieniu kwadratowych płyt z płaskorzeźbionymi stacjami drogi krzyżowej w dosyć oryginalnym układzie skupionym na obli-

features surrounded by intricate aureolas made in mosaic), as well as a tabernacle and all the furniture.

The artist made two of his most impressive projects in Pstrągowa in 1979 and in Tywonia in 1981. The main element of both is a centrally placed crucifix and a monumental bas-relief depiction of the Last Supper against a mosaic background [fig. 6]. In addition, in Pstrągowa there are also bas-relief scenes of the Annunciation, Nativity, Resurrection and the image of Christ the King. Particularly noteworthy are the first two, depicted in two-plane vertical arrangements [fig. 7, 8]. As in the case of the decor in Lutoryż, this project is cohesive thanks to the other elements and details: the tabernacle, the altar mensa, the entrance door, grilles, balustrades, sconces, benches and the mosaic frieze with the motif of tangled thorns running around the nave, which is

9. Ryszard Ryba, *Spotkanie z Matką*, stacja IV Drogi krzyżowej, płaskorzeźba w sztucznym kamieniu, 1979, kościół św. Józefa Robotnika w Pstragowej, fot. T. Poźniak

9. Ryszard Ryba, *Meeting with the Mother*, 4<sup>th</sup> Station of the Cross, bas-relief in artificial stone, 1979, Church of St. Joseph the Worker in Pstragowa, photo by T. Poźniak



the background for the square slabs made of artificial stone, depicting bas-relief Stations of the Cross in a quite original arrangement focused on the Saviour's face [fig. 9]. No less interesting is the interior of the church of St. Stanislaus Kostka in Tywonia, where the artist placed the figures of Jesus and the apostles at a lower height, closer to the mensa of the altar, which creates an interesting effect and clearly emphasizes the theology of the Holy Mass as a commemoration of the Lord's Supper. Currently, these works are heavily transformed: without consulting the author, the colours of the mosaic were changed, gilding was introduced in all of the figures, including the Crucified Jesus, the tabernacle was replaced, and the mosaic in the background of the cross was replaced with a painting of dubious quality. For the interior, the artist also designed unique chandeliers and sconces (not surviving until today?), the balustrade of the choir and the stairs leading to it, as well as confessionals and benches.

Other projects include a huge sculpture of the Holy Family [fig. 10], made in 1985 for the façade of the church in Huta Komorowska and the now missing main altar made for that church a year later. The over five-metre high bas-relief sculpture of the Resurrected Christ in linden wood, which was the main element of the altar wall, has been intentionally damaged in a scandalous way (shortened by about one meter) and, in such a mutilated state, placed in the cemetery chapel.

A similar convention was used in the bas-relief of St. Joseph with the Child made in 1990 for the church in Woliczka, also of linden wood. It is flanked by two bas-relief panels made of the same material, where scenes from the life of the family from

czu Zbawiciela [il. 9]. Nie mniej ciekawe jest wnętrze kościoła św. Stanisława Kostki w Tywoni, gdzie artysta umieścił postaci Jezusa i apostołów na niższej wysokości, bliżej mensy ołtarza, co daje interesujący efekt i w jasny sposób podkreśla teologię Mszy Świętej jako pamiątki Wieczery Pańskiej. Obecnie dzieła te są mocno przekształcone: bez konsultacji z autorem zmieniono kolorystykę mozaiki, wprowadzono złocenia we wszystkich postaciach, w tym Jezusa Ukrzyżowanego, wymieniono tabernakulum, a mozaikę w tle krzyża zastąpiono wątpliwej jakości malowidłem. Do wnętrza artysta zaprojektował również oryginalne autorskie żyrandole i kinkiety (niezachowane?), balustradę chóru i schodów na niego prowadzących oraz konfesjonały i ławki.

Kolejne realizacje obejmują potężną rzeźbę Świętej Rodziny [il. 10] na fasadzie kościoła w Hucie Komorowskiej z 1985 roku oraz niezachowany ołtarz główny, wykonany do tejże świątyni rok później. Ponad pięciometrowa płaskorzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego w drewnie lipowym, będąca głównym elementem aranżacji ściany ołtarzowej, została w skandaliczny sposób intencjonalnie uszkodzona (skrócona o około jeden metr) i w tak okaleczonym stanie umieszczona w kaplicy cmentarnej.

W podobnej konwencji została ujęta płaskorzeźba św. Józefa z Dzieciątkiem do kościoła w Woliczce z 1990 roku wykonana także w drewnie lipowym. Jest ona flankowana przez dwie płaskorzeźbione kwatery z tego samego materiału, na których z niezwykłą dbałością o detale ukazano sceny z życia rodziny z Nazaretu: Boże Narodzenie i Świętą Rodzinę przy pracy [il. 11, 12]. Są to dzieła niezwykłej urody, w których zaobserwować możemy wiejskie sprzęty domowe zebrane w stajence i w warsztacie rzemieślnika,



10. Ryszard Ryba, *Święta Rodzina*, rzeźba w sztucznym kamieniu, 1985, elewacja kościoła Świętej Rodziny w Hucie Komorowskiej, fot. T. Poźniak

10. Ryszard Ryba, *The Holy Family*, sculpture in artificial stone, 1985, facade of the Church of the Holy Family in Huta Komorowska, photo by T. Poźniak



11. Ryszard Ryba, *Boże Narodzenie*, płaskorzeźba w drewnie, 1990, kościół św. Józefa w Woliczce, fot. T. Poźniak

11. Ryszard Ryba, *The Nativity*, bas-relief in wood, 1990, Church of St. Joseph in Woliczka, photo by T. Poźniak



12. Ryszard Ryba, *Święta Rodzina przy pracy*, płaskorzeźba w drewnie, 1990, kościół św. Józefa w Woliczce, fot. T. Poźniak

12. Ryszard Ryba, *The Holy Family at Work*, bas-relief in wood, 1990, Church of St. Joseph in Woliczka, photo by T. Poźniak



13. Ryszard Ryba, *Pierwszy upadek, stacja III Drogi Krzyżowej*, płaskorzeźba w drewnie, 1995, kościół św. Andrzeja w Ciężkowicach k. Tarnowa, fot. R. Ryba

13. Ryszard Ryba, *The First Fall, 3<sup>rd</sup> Station of the Cross*, relief in wood, 1995, Church of St. Andrew in Ciężkowice near Tarnów, photo by R. Ryba

a także zwierzęta i aniołki. Niezmiernie poruszający jest sposób ukazania rodziny w szopce: ich bliskość, czułość gestów, wyrazy twarzy budują atmosferę przepelnioną ciepłem i wzajemną miłością. Cała stolarka wnętrza kościelnego została również zaprojektowana przez artystę.

Można przypuszczać, że bardzo ważnym zleceniem dla Ryszarda Ryby były wykonane również w drewnie lipowym rzeźby do kościoła w jego rodzinnych Ciężkowicach: najpierw stacje drogi krzyżowej powstałe w latach 1995–1997 [il. 13], a następnie pełnoplastyczna figura bł. Karoliny Kózkówny z 1999 roku [il. 14]. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych wykonał płaskorzeźby i tabernakulum do Dulczy Wielkiej, gdzie proboszczem był jego starszy brat, Mieczysław.

Po 2000 roku artysta powoli wycofywał się z czynnej pracy w intymny świat własnych przeżyć, co było spowodowane między innymi kłopotami zdrowotnymi z kręgosłupem. Tworzył jednak przez



14. Ryszard Ryba, *Bł. Karolina Kózkówna*, rzeźba w drewnie, 1999, kościół św. Andrzeja w Ciężkowicach k. Tarnowa, fot. R. Ryba

14. Ryszard Ryba, *Blessed Karolina Kózkówna*, sculpture in wood, 1999, Church of St. Andrew in Ciężkowice near Tarnów, photo by R. Ryba

Nazareth are depicted with great attention to detail: the Nativity and the Holy Family at work [fig. 11, 12]. These are works of extraordinary beauty, depicting rural household utensils collected in a stable and in a craftsman's workshop as well as animals and angels. The way the family is shown in the Nativity scene is extremely moving: their closeness, tenderness of gestures and facial expressions create an atmosphere filled with warmth and mutual love. The entire woodwork of the church interior was also designed by the artist.

It can be assumed that other commissions very important for Ryszard Ryba were sculptures made of linden wood for the church in his hometown Ciężkowice: first the Stations of the Cross created in the years 1995–1997 [fig. 13], and then, in 1999, a realistic statue of Bl. Karolina Kózkówna [fig. 14]. Still in the 1990s, he made bas-reliefs and a tabernacle for Dulcza Wielka, where his elder brother, Mieczysław, was the parish priest.



15. Ryszard Ryba, *Złożenie do Grobu, stacja XIV Drogi Krzyżowej*, płaskorzeźba w drewnie, 2007, własność rodziny artysty, fot. R. Ryba

15. Ryszard Ryba, *The Entombment*, 14<sup>th</sup> Station of the Cross, relief in wood, 2007, property of the artist's family, photo by R. Ryba

After 2000, the artist slowly withdrew from active work into the intimate world of his own experiences, which was caused, among other things, by health problems with his spine. However, he continued to create for the next twenty years, almost until his death, working on the monumental cycle of the Stations of the Cross, which he left unfinished [fig. 15], and discovering great joy in drawing. His talent in this field could already be seen in his sculptural achievements, especially in the panels depicting the Holy Family in Woliczka. The huge archive he left behind includes sculptural works (in addition to the aforementioned Stations of the Cross, also images of Michelangelo, Stanisław Wyspiański [fig. 16] and Piotr Michałowski), as well as thousands of sketches [fig. 17], mainly scenes from the Gospels and Apocrypha, especially the life of Jesus, Mary and Joseph as a family [fig. 18]. Other works include very interesting series of drawings entitled *Where Bread Comes From* [fig. 19] made in 2011 (dedicated to his wife, whom he called his Marysienka), *Vanishing Professions* and *Christmas Customs*, which beg to be used in a monographic publication in conjunction with an ethnographic text.

kolejne dwadzieścia lat, niemal do śmierci, pracując nad niedokończonym, monumentalnym cyklem drogi krzyżowej [il. 15] oraz odkrywając dużą radość w rysowaniu. Talent w tej dziedzinie można było zaobserwować już w jego dokonaniach rzeźbiarskich, zwłaszcza w kwaterach ze Świętą Rodziną w Woliczce. Potężne archiwum, jakie po sobie pozostawił, zawiera prace rzeźbiarskie (obok wspomnianej drogi krzyżowej również między innymi wizerunki Michała Anioła, Stanisława Wyspiańskiego [il. 16] czy Piotra Michałowskiego), a ponadto tysiące szkiców [il. 17], przede wszystkim sceny zaczerpnięte z Ewangelii i apokryfów, zwłaszcza wspólnego życia Jezusa, Maryi i Józefa [il. 18], a także bardzo interesujące cykle rysunków zatytułowane *Skąd bierze się chleb* [il. 19] z 2011 roku (zadedykowane żonie, którą nazywał swoją Marysienką), *Ginące zawody* oraz *Zwyczajaje świąteczne*, które aż proszą się o wykorzystanie w publikacji monograficznej w powiązaniu z tekstem o charakterze etnograficznym.

Ryszard Ryba był artystą skromnym, nieszukającym uznania i pokłasku. Wytrwale pracował, poświęcając się całkowicie działalności na rzecz Kościoła



16. Ryszard Ryba, *Portret Stanisława Wyspiańskiego*, rzeźba – odlew w gipsie, własność rodziny artysty, fot. R. Ryba

16. Ryszard Ryba, *Portrait of Stanisław Wyspiański*, sculpture – a plaster cast, property of the artist's family, photo by R. Ryba



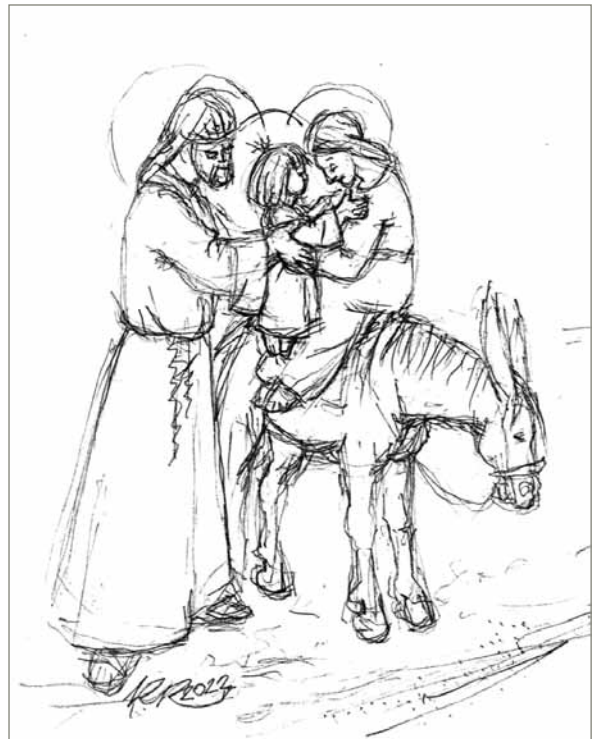
17. Ryszard Ryba, *Pieta*, rysunek kredką, własność rodziny artysty, fot. A. Iwaszek

17. Ryszard Ryba, *Pieta*, crayon drawing, property of the artist's family, photo by A. Iwaszek



18a. Ryszard Ryba, *W drodze do Egiptu*, rysunek ołówkiem, 2020, własność rodziny artysty, fot. A. Iwaszek

18. Ryszard Ryba, *On the Way to Egypt*, pencil drawing, 2020, property of the artist's family, photo: A. Iwaszek



18b. Ryszard Ryba, *W drodze do Egiptu*, rysunek ołówkiem, 2022, własność rodziny artysty, fot. A. Iwaszek

18b. Ryszard Ryba, *On the Way to Egypt*, pencil drawing, 2022, property of the artist's family, photo: A. Iwaszek





19. Ryszard Ryba, *Do gumna*, z cyklu *Skąd bierze się chleb*, rysunek piórkem, 2005, własność rodziny artysty, fot. A. Iwaszek

19. Ryszard Ryba, *To the Barn*, from the series *Where Bread Comes From*, pen drawing, 2005, property of the artist's family, photo by A. Iwaszek

Ryszard Ryba was a modest artist, who did not seek recognition or applause. He worked persistently, devoting himself entirely to activities for the benefit of the Church and creating mainly religious works. His chosen path was not easy - neither in the times of the Polish People's Republic, nor in the period of nascent capitalism. However, he remained faithful to it, trying to convey his own religious experiences in his art and pass them on to people who gathered for prayer and liturgy in small, rural churches that he decorated. Ryszard Ryba's sculptures, especially those created at the beginning of his career, are characterised by great simplicity. Their impact is due to their powerful, synthetic form, acting as an expressive sign. At the same time, there is solid power of faith in them: hard, robust, austere and simple. With time, his great narrative talent became revealed more and more clearly, and the qualities that built the mood of unique softness and tenderness came to the fore. He was also increasingly willing to reach for topics related to family and everyday life. His artistic oeuvre, however, constitutes a coherent whole which is still intensely impressive.

i tworząc głównie dzieła o tematyce religijnej. Nie był to łatwy kawałek chleba – ani w czasach Polski Ludowej, ani w okresie rodzącego się kapitalizmu. Pozostał jednak wierny obranej drodze, próbując oddać w swojej sztuce własne przeżycia religijne oraz przekazać je ludziom gromadzącym się na modlitwie i liturgii w zdobionych przez niego niewielkich, wiejskich świątyniach. Rzeźby Ryszarda Ryby, zwłaszcza z początku drogi twórczej, odznaczają się wielką prostotą. Działają mocną, syntetyczną formą, na zasadzie czytelnego znaku. Jest w nich jednocześnie solidna siła wiary – twardej, krzepkiej, surowej i prostej. Z czasem ujawniał się coraz wyraźniej jego duży talent narracyjny, a na pierwszy plan wysunęły się jakości budujące nastrój swoistej delikatności i czułości. Chętniej sięgał też po tematy związane z rodziną i życiem codziennym. Jego artystyczny dorobek stanowi jednak spójną całość, wciąż przemawiającą w intensywny sposób.

Tylko zachowane prace stanowią ślad niezwyklej, bogatej osobowości rzeszowskiego rzeźbiarza. Nie spisano niestety jego opowieści o świecie szczęśliwego,

mimo biedy, dzieciństwa na małopolskiej wsi, w których ujawniał się jego talent niezrównanego obserwatora i gawędziarza. Nie ma zapisu niezwykłych rozmów z licznymi duchownymi, którzy odwiedzali skromną pracownię Ryby nie tylko, aby złożyć zamówienie, ale nawet częściej, by porozmawiać o przeżywaniu religii i sztuce jako drodze prowadzącej do poznania Boga. Archiwa nie utrwały też przemyśleń artysty dotyczących wiary i sztuki ani gorących dyskusji na ich temat w kontekście odnowionej liturgii posoborowej i tego, jak powinno wyglądać współczesne wnętrze sakralne, prowadzonych między innymi z ks. Władysławem Szczebakiem z kurii tarnowskiej czy z ks. Edwardem Chrzanowskim z kurii przemyskiej. Pozostały tylko prace, poprzez które Ryszard Ryba przyłożył rękę do rozwiązania ważnych problemów i dylematów tamtych czasów. Realizacje te są może niewielkim, ale jednak ważnym kamyczkiem w mozaice, jaką stanowi polska sztuka sakralna drugiej połowy XX wieku.

Życie i osobowość artysty stały się inspiracją do powołania w początkach niniejszego stulecia przy Uniwersytecie Rzeszowskim Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej i utworzenia rocznika *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej* – periodyku, w którym czytają Państwo niniejsze słowa.

## Streszczenie

Ryszard Ryba to polski artysta rzeźbiarz działający w drugiej połowie XX wieku. Był przede wszystkim twórcą sztuki sakralnej, a jego realizacje znajdują się w kościołach Podkarpacia i Małopolski (obecne diecezje: przemyska, rzeszowska, tarnowska i sandomierska). Poza pracami rzeźbiarskimi zajmował się aranżacją wnętrz sakralnych i projektowaniem elementów ich wystroju (tabernakula, sedilia, ławki, konfesjonały etc.), uczestnicząc w wypracowywaniu zasad dostosowania wnętrza kościelnego do warunków zreformowanej liturgii po Soborze Watykańskim II. Jest także autorem cyklów graficznych i rysunkowych, które tworzył szczególnie w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku. Jego rzeźby, zwłaszcza z początku drogi twórczej, odznaczają się wielką prostotą. Działają mocną, syntetyczną formą, na zasadzie czytelnego znaku. Z czasem ujawniał się coraz wyraźniej jego duży talent narracyjny, a na pierwszy plan wysunęły się jakości budujące nastrój swoistej delikatności i czułości. Chętniej sięgał też po tematy związane z rodziną i życiem codziennym. Jego artystyczny dorobek stanowi jednak spójną całość, wciąż przemawiającą w intensywny sposób.

**Słowa kluczowe:** Ryszard Ryba, współczesna rzeźba sakralna, wystrój wnętrza sakralnego, przedstawienia

It is only the surviving works that testify to the extraordinary, rich personality of the Rzeszów sculptor. Unfortunately, his stories about the world of his childhood, happy despite poverty, spent in the Lesser Poland countryside, in which his talent as an unparalleled observer and storyteller was revealed, have not been written down. There is no record of unique conversations with numerous clergymen who visited Ryba's modest studio not only to place a commission, but even more often to talk about experiencing religion and art as a way to get to know God. Neither have any archives recorded the artist's thoughts on faith and art, or the heated discussions about them in the context of the renewed post-conciliar liturgy and debates about what a contemporary sacred interior should look like, that he conducted *inter alia* with the Rev. Władysław Szczebak from the Tarnów curia and the Rev. Edward Chrzanowski from the Przemyśl curia. What has remained are only the works through which Ryszard Ryba contributed to solving important problems and dilemmas of those times. These works may be a tiny, but still important, tile in the mosaic of Polish sacred art of the second half of the 20<sup>th</sup> century.

The artist's life and personality became an inspiration to establish the Centre for Documentation of Contemporary Sacred Art at the University of Rzeszów at the beginning of this century and to create the annual journal "Sacrum et Decorum. Materials and Studies in the History of Sacred Art", in which you are reading these words.

## Summary

Ryszard Ryba is a Polish sculptor active in the second half of the 20<sup>th</sup> century. He was primarily a creator of sacred art, and his works can be found in the churches of the Podkarpacie and Lesser Poland regions (the present dioceses of Przemyśl, Rzeszów, Tarnów and Sandomierz). In addition to sculpting, he was involved in designing sacred interiors and elements of their decor (tabernacles, sedilia, pews, confessionals, etc.), participating in the development of principles for adapting church interiors to the conditions of the reformed liturgy after the Second Vatican Council. He is also the author of graphic and drawing series, which he created especially in the first twenty years of the 21<sup>st</sup> century. His sculptures, especially those from the beginning of his creative path, are characterised by great simplicity. Their impact is due to their powerful, synthetic form, acting as an expressive sign. With time, his great narrative talent became revealed more and more clearly, and the qualities that built the mood of unique softness and tenderness came to the fore. He was also

increasingly willing to reach for topics related to family and everyday life. His artistic oeuvre, however, constitutes a coherent whole which is still intensely impressive.

**Keywords:** Ryszard Ryba, contemporary sacred sculpture, sacred interior decoration, depictions of the Crucifixion, depictions of the Last Supper, depictions of the Holy Family

**Rev. dr Paweł Batory**  
**director of the Diocesan Museum in Rzeszów**  
**and diocesan conservator of historical monuments**  
**e-mail: batory.pawel@gmail.com**

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliography

- Białorucki R., *Parafia Lutoryż, 1957–2017. Historia i współczesność*, Rzeszów 2020, pp. 100–102, 104–107.
- Bóg – wiara – świadectwo. Ogólnopolska wystawa plastyki współczesnej*, catalogue, Rzeszów 1989.
- Cichońska I., Popera K., Snopek K., *Architektura VII dnia*, Wrocław 2016.
- Kwoczyński W., *Parafia Rzymskokatolicka w Bratkowicach w latach 1934–2014*, Mielec 2015, pp. 121–123.
- Ryba G., *Katedra rzeszowska 1977–2002. Historia, sztuka, twórcy, idee*. Kraków 2007, pp. 204–206.
- Wielka wystawa ZPAP w Rzeszowie. W setną rocznicę powstania ZPAP*, Rzeszów 2011, p. 64.

Ukrzyżowania, przedstawienia Ostatniej Wieczerzy, przedstawienia Świętej Rodziny

**ks. dr Paweł Batory**  
**dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Rzeszowie**  
**i Diecezjalny Konserwator Zabytków**  
**e-mail: batory.pawel@gmail.com**

## Bibliografia

- Białorucki R., *Parafia Lutoryż, 1957–2017. Historia i współczesność*, Rzeszów 2020, s. 100–102, 104–107.
- Bóg – wiara – świadectwo*. Ogólnopolska wystawa plastyki współczesnej, katalog, Rzeszów 1989.
- Cichońska I., Popera K., Snopek K., *Architektura VII dnia*, Wrocław 2016.
- Kwoczyński W., *Parafia Rzymskokatolicka w Bratkowicach w latach 1934–2014*, Mielec 2015, s. 121–123.
- Ryba G., *Katedra rzeszowska 1977–2002. Historia, sztuka, twórcy, idee*, Kraków 2007, s. 204–206.
- Wielka wystawa ZPAP w Rzeszowie. W setną rocznicę powstania ZPAP*, Rzeszów 2011, s. 64.



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 journal also publishes reviews of books on topics suitable to the profile of the journal, as well as short notices on current artistic and academic events such as exhibitions or conferences. These articles should not generally exceed 5 pages of typescript.
4. All texts should be accompanied by: a short note on the author, including their full name, academic credentials, place of work.
5. Technical requirements:
  - a) Texts should be sent in one copy (print-out and electronic version).
  - b) Texts of articles should include an abstract of around half a page and five or six keywords.
  - c) References should conform to the stylesheet available on the website [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).
  - d) One page of standardised typescript should consist of 30 lines of text with approximately 60 characters per line, and therefore an approximate total of 1800 characters per page.
6. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.
7. The editors do not return texts that are un-commissioned.
8. The rules for the submission, evaluating and reviewing process are in accordance with the guide-

SACRUM ET DECORUM  
MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII  
SZTUKI SAKRALNEJ

**ZASADY PUBLIKOWANIA**

1. Rocznik „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” to czasopismo, którego wersję pierwotną stanowią tomy wydawane w formie tradycyjnego nośnika informacji – druku na papierze, ujętego w formę kodeksu.
2. Do druku przyjmowane są dotychczas niepublikowane artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.
3. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawy, konferencje) o objętości do 5 stron maszynopisu.
4. Do tekstu prosimy dołączyć: krótką informację o autorze, zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
5. Wymogi techniczne:
  - a) teksty prosimy przysyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz w wersji elektronicznej);
  - b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony) i pięć lub sześć słów kluczowych;
  - c) forma zapisu odnośników została podana na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl);
  - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie).
6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uprzednim uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów są zgodne z wytycznymi Ministerstwa Edukacji i Nauki oraz standardami Komitetu do spraw Etyki Publikacyjnej (COPE – Committee

on Publication Ethics), szczegółowo opisanymi na stronie internetowej [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).

9. Redakcja stosuje sugerowane przez Ministerstwo Edukacji i Nauki oraz Komitet do spraw Etyki Publikacyjnej (COPE) procedury zabezpieczające oryginalność publikacji naukowych.
10. O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej i naruszania zasad etyki obowiązujących w nauce Redakcja będzie informować odpowiednie podmioty, posiadające możliwość jurysdykcji wobec autora niepodporządkowującego się obowiązującym normom.
11. Odpowiedzialność prawną wynikającą z wykorzystania zdjęć towarzyszących artykułom ponoszą autorzy.
12. Złożenie artykułu do druku jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na publikację danych kontaktowych autora, abstraktu artykułu, artykułu (lub jego fragmentu) nie tylko w „Sacrum et Decorum” (wersja papierowa i internetowa), ale i w bazach danych, z którymi „Sacrum et Decorum” współpracuje.

**Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:**  
Redakcja „Sacrum et Decorum”  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4-5/35  
tel. +48 661 928 362, +48 17 872 20 98

lines of the Ministry of Education and Science and Committee on Publication Ethics – COPE – and are described in detail on the web page [www.sacrumetdecorum.pl](http://www.sacrumetdecorum.pl).

9. The Editorial Board follows the guidelines of the Ministry of Education and Science and Committee on Publication Ethics (COPE) for safeguarding the originality of academic publications.
10. All instances of academic dishonesty and breaches of the academic code of conduct will be reported by the Editorial Board to the appropriate institutional bodies.
11. The authors will be held liable for infringement of copyright of the images published in their articles.
12. By submitting their work authors agree to their contact details, the abstract, and the full text of the article or its fragments being published not only in “Sacrum et Decorum” (both in paper and internet editions), but also in the databases indexing “Sacrum et Decorum”.

**Correspondence should be sent to:**  
Redakcja „Sacrum et Decorum”  
Uniwersytet Rzeszowski  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
35-002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4-5/35  
tel. +48 661 928 362

## ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35–959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem: 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres: [wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl), oraz za pośrednictwem strony internetowej: <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego (35–002 Rzeszów, pl. Ofiar Getta 4–5/35, tel. 17 872 20 98, 661 982 362).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze. Cena rocznika wynosi 50 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

For international orders please contact our distribution department ([wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl)) or our sales representative:

M. Woliński, Lexicon Bookstore  
Ul. M. Sengera „Cichego” 24/2A  
tel./fax + 48 22 648 41 23  
02–790 Warszawa, Poland,  
e-mail: [lexicon@lexicon.net.pl](mailto:lexicon@lexicon.net.pl)

