

---

# SACRUM

## ET DECORUM

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

---

ROK XVI

2023



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**

Aleksandra Aleksandravičiūtė, Wileńska Akademia Sztuk Pięknych, Wilno  
Andrzej Banachowicz, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań  
Aleš Filip, Masaryk University, Brno  
Anna Goebel, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań  
Marcin Lachowski, Uniwersytet Warszawski, Warszawa  
Rafał Solewski, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków  
Joanna Sosnowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa  
Henrik von Achen, University of Bergen, Bergen  
Marzanna Wróblewska, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa  
Jan Zacharias, Ludwig-Maximilians-Universität München, Monachium

**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 Wislocki

**Na okładce / On the cover:**

Kazimierz Sichulski, *Anioł (Adoracja Madonny)*, 1911, technika mieszana,  
Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. z archiwum J. Biriulowa  
Kazimierz Sichulski, *Angel (The Adoration of the Virgin)*, 1911, mixed technique,  
the National Museum in Poznań, phot. from the archive of Y. Biryulov

**Adres Redakcji / Address**

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

**ISSN 1689-5010**

**eISSN 2720-524X**

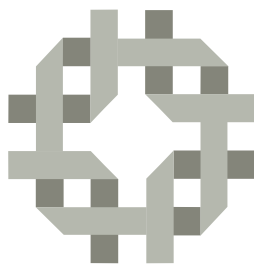
**Nr DOI czasopisma: 10.15584/setde.2023.16**

Nakład 250 egz. / Edition: 250 copies © Copyright by Wydawnictwo UR, 2023

**Wydawca / Published by:**

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

#### **Jurij Biriulow**

*Stylistyka religijnego malarstwa monumentalnego Lwowa z końca XIX i początku XX wieku*

*Stylistics of Lviv religious monumental painting in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century*

7

#### **Michał Szarek**

*Tematyka religijna w malarstwie Pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego.*

*Tradycja i nowoczesność*

*Religious themes in the paintings of the Pruszkowiaks, or artists from the circle of Tadeusz Pruszkowski.*

*Tradition and modernity*

25

#### **Krystyna Pawłowska**

*Kolekcje medalików i krzyżyków Władysława Bartynowskiego – oryginały i bartynotypy*

*Władysław Bartynowski's collections of religious medallions and crosses – originals and bartynotypes*

64

#### **Dorota Grubba-Thiede**

*Chrystologiczne instalacje Magdaleny Schmidt-Góry. Analiza wybranych przykładów*

*Magdalena Schmidt-Góra's Christological installations. Analysis of selected examples*

94

## **MATERIAŁY / MATERIALS**

**Małgorzata Kierczuk-Macieszko**

*Tkanina unikatowa o tematyce sakralnej w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie.*

*Rozważania o sztuce, dla której brakuje miejsca w Kościele*

*Unique fabrics with sacred themes in the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin. Reflections on art for which there is no place in the Church*

**115**

## **MISCELLANEA**

**Stanisław Białogłowicz**

*Źródła inspiracji twórczej*

*Sources of creative inspiration*

**145**

## **IN MEMORIAM**

**Beata Malinowska-Petelenz**

*Profesor Witold Cęckiewicz – wspomnienie*

*Professor Witold Cęckiewicz – A Remembrance*

**161**

## INTRODUCTION

Among the most renowned instances of contemporary sacred art are works of architecture. The silhouettes of churches contribute to the urban landscape of cities and residential areas, becoming a part of human perception, even if unintentionally, regardless of the viewer's religious or artistic interests. In this context, ecclesiastical architecture is a frequently discussed field, where both scholarly discourse and comprehensive studies dedicated to individual buildings and artists are published. One could cite, for instance, books such as *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów* [*Hidden Beauty: The Design of Contemporary Churches*] by Jakub Turbasa and the important publication *Architektura VII dnia* [*Architecture of the Seventh Day*], authored by Izabela Cichońska, Karolina Popera, and Kuba Snopek. One of the subjects of numerous academic works, including doctoral theses, was the sacred work of the recently deceased architect Witold Cęckiewicz, whom Beata Malinowska-Petelenz has commemorated in this volume of the Annual.

The bibliography on painting and sculpture within the interiors of present-day churches is relatively modest. The literature on artistic craftsmanship or design, which is associated with church art but has not been deemed interesting by researchers, can be considered completely negligible. The same applies to the study of ephemeral art, i.e. installations and actions in space, especially of a performative nature, which have been present in the Church for centuries but have only been discovered by secular art since the twentieth century and, in a religious context, are of more interest to cultural anthropology and ethnology, as shown by the work of Kamila Baraniecka-Olszewska, among others.

The history of Polish art acknowledges the religious influences evident in Zbigniew Warpechowski's performances or in the works of Jerzy Beres, who occasionally selected church interiors for his projects. However, arrangements associated with the liturgy and serving as its indispensable complement are excluded. The Easter installations of Christ's Tomb are particularly noteworthy. In these productions, typically created by eminent artists, the artist leads the worshippers to a profound artistic reflection on the truths of the faith and, sometimes by updating them, relates them to the life of contemporary man. The

## WPROWADZENIE

DOI: 10.15584/setde.2023.16.1

Do najbardziej znanych przykładów współczesnej sztuki sakralnej należą dzieła z zakresu architektury. Sylwetki kościołów wpisują się w pejzaż urbanistyczny miast i osiedli, stając się tym samym obecnymi, nawet mimo woli, w percepcji ludzi – również tych niezainteresowanych religią czy zagadnieniami związanymi z twórczością artystyczną. W tym kontekście architektura sakralna jest też stosunkowo najczęściej omawianą dziedziną, na temat której podejmuje się zarówno dyskurs naukowy, jak i publikuje monografie dotyczące poszczególnych obiektów lub twórców, czy też opracowania syntetyczne. Wymienić można chociażby *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów* autorstwa Jakuba Turbasy czy monumentalne dzieło *Architektura VII dnia* napisane przez Izabelę Cichońską, Karolinę Popere, Kubę Snopka. Tematem licznych prac naukowych, w tym dysertacji doktorskich, stała się między innymi twórczość sakralna Witolda Cęckiewicza, niedawno zmarłego architekta, o którym wspomnienie Beaty Malinowskiej-Petelenz zamieściliśmy w obecnym tomie rocznika.

Znacznie skromniejsza jest bibliografia dotycząca malarstwa i rzeźby we wnętrzach współczesnych świątyń. Za zupełnie marginalną należy uznać literaturę na temat realizacji z zakresu rzemiosła artystycznego, czy szerzej – wzornictwa, związanego ze sztuką kościelną, które umykają zainteresowaniom badaczy. Podobnie rzecz się ma ze studiami nad sztuką ulotną, dotyczącą instalacji i działań w przestrzeni, przede wszystkim o charakterze performatywnym, obecnych w Kościele od stuleci, a odkrywanych przez sztukę świecką dopiero od XX wieku i w kontekście religijnym stanowiących przedmiot zainteresowania raczej antropologii kulturowej i etnologii, o czym między innymi świadczą prace Kamili Baranieckiej-Olszewskiej.

Historia sztuki polskiej odnotowuje inspiracje religijne obecne w performance Zbigniewa Warpechowskiego czy w twórczości Jerzego Beresia, który niekiedy dla swoich działań wybierał także wnętrza kościelne. Z drugiej strony pomija się aranżacje związane bezpośrednio z liturgią i stanowiące jej istotne dopełnienie. Należą do nich przede wszystkim wielkanocne instalacje Grobów Pańskich. W realizacjach tych, tworzonych niejednokrotnie przez wybitnych artystów, twórca prowadzi wiernych do pogłębionej refleksji plastycznej na temat prawd wiary, a niekiedy dokonując aktualizacji, łączy je z życiem współczesnego

człowieka. Najlepiej udokumentowane są prace z lat 80. ubiegłego wieku, wpisujące się w nurt publicystyczny sztuki polskiej, tworzonej w specyficznych uwarunkowaniach społecznych tamtego czasu – stanu wojennego i jego konsekwencji. W 2015 roku na łamach „Sacrum et Decorum” pisał o nich ks. Leszek Makówka w artykule *Wątki mesjanistyczne i martyrologiczne w Bożych Grobach kościołów poznańskich w latach 1982–1985 jako przyczynek do dyskusji nad zjawiskiem aranżacji wielkotygodniowych*. Niestety większość instalacji wielkanocnych, szczególnie tych pozbawionych odniesień politycznych, a skoncentrowanych wyłącznie na przeżyciu religijnym, nie posiada odpowiedniej dokumentacji i po pewnym czasie odchodzi w zapomnienie. Tym bardziej uwagę zwraca artykuł Doroty Grubby-Thiede, zamieszczony w niniejszym tomie, w którym omawia ona Chrystologiczne instalacje w twórczość gdańskiej artystki Magdaleny Schmidt-Góry. Na równie rzadko poruszanym zagadnieniu unikatowej tkanki o tematyce sakralnej skoncentrowała się Małgorzata Kierczuk-Macieszko w tekście opatrzonym znamienym podtytułem *Rozważania o sztuce, dla której brakuje miejsca w Kościele*. Jest to kolejny artykuł tej autorki poświęcony inspiracjom religijnym w kręgu twórców związanych z Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie.

W bieżącym tomie „Sacrum et Decorum” znalazły się również artykuły, które przeniosą Czytelnika do czasów XIX wieku i pierwszej połowy XX stulecia. Jurij Biriulow w syntetycznym opracowaniu przedstawił zagadnienie związane z religijnym malarstwem monumentalnym Lwowa na przełomie stuleci. Z kolei rozprawa Michała Szarka została poświęcona zebraniu i omówieniu twórczości religijnej malarzy z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego, dotychczas znanej jedynie wycinkowo na podstawie dzieł nielicznych artystów, jak choćby Antoniego Michałaka, którzy wzbudziły zainteresowanie badaczy. Krystyna Pawłowska w swoim artykule przybliżyła postać Władysława Bartynowskiego, podejmując jednocześnie problematykę dotychczas nieobecną na łamach naszego pisma, a odnoszącą się do dewocjonaliów i ich kolekcjonowania.

Dział *Miscellanea* zawierający eseje twórców, zaliczane do materiałów źródłowych w badaniach nad współczesną sztuką sakralną, w najnowszym tomie prezentuje tekst Stanisława Białogłowicza – malarza związanego ze środowiskiem artystycznym skupionym wokół Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Redakcja rocznika „Sacrum et Decorum” żywi nadzieję, że zaprezentowane w tym numerze treści, dotychczas w dużej mierze rzadko poruszane lub nawet nieobecne w obiegu naukowym, wzbudzą zainteresowanie naszych Czytelników.

Redakcja

most comprehensively recorded performances originate from the 1980s, and belong to the activist trend of Polish art, which arose in response to the distinct social circumstances of the era; martial law and its aftermath. In 2015 Fr. Leszek Makówka wrote about them in „Sacrum et Decorum” in the article *Messianic and Martyrological Themes of Christ’s Tombs in Poznań Churches in the Years 1982–1985: A Contribution to the Research on Holy Week Decorations*.

Unfortunately, the majority of Easter installations, particularly those lacking political references and solely concentrating on the religious experience, lack sufficient documentation and soon vanish into obscurity. The article by Dorota Grubby-Thiede in this volume draws attention to Christological installations in the artworks of the Gdańsk-based artist Magdalena Schmidt-Góra. Similarly, Małgorzata Kierczuk-Macieszko explores the seldom-discussed subject of unique sacred fabrics in a text with the telling subtitle *Reflections on Art for Which There Is No Place in the Church*. This is another article by this author devoted to religious inspirations in the circle of artists associated with the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin.

The current volume of “Sacrum et Decorum” also includes articles that take the reader back to the 19th century and the first half of the 20th century. Iurii Biriulov’s study provides an objective account of monumental religious painting in Lviv at the turn of the 20th century. The study by Michał Szarek, on the other hand, is devoted to the compilation and discussion of the religious works of painters from Tadeusz Pruszkowski’s circle, which until now have been known only in fragments, based on the works of a few artists, such as Antoni Michałak, who have aroused the interest of researchers. Krystyna Pawłowska presented the figure of Władysław Bartynowski in her article, dealing with topics that have not been covered in our journal so far, namely devotional objects and their collection.

The *Miscellanea* section, which contains essays by artists and is considered a source for the study of contemporary sacred art, presents in the latest issue a text by Stanisław Białogłowicz – a painter associated with the artistic milieu centred around the Institute of Fine Arts at the University of Rzeszów.

The editors of the “Sacrum et Decorum” annual hope that the material presented in this volume, which has so far been rarely discussed or even absent from academic circles, will be of interest to our readers.

The Editors

Translated by Monika Mazurek

*Yuri Biryulov*

Lviv National Academy of Arts, Lviv

## Stylistics of Lviv religious monumental painting in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century

In the late nineteenth and early twentieth centuries, the best sacred buildings in Lviv were characterised by a profound interplay of spatial arts – architecture, sculpture and decorative painting. Sometimes we can speak of their combination, a kind of artistic synthesis. The concept of Gesamtkunstwerk has taken deep root in them, and its development was based on the achievements of Lviv Renaissance, Baroque-Rococo and Classicist art.

Lviv painters at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries skilfully demonstrated their ability to solve complex artistic problems and create unique ensembles of architecture and painting. Their decorative work was characterised by an almost organic connection with the tectonics and function of the buildings, while the ornamentation of the spacious interiors with mural painting only concretised the purpose of these religious buildings. The visual decoration of late Historicism expressed a message that fused visual and verbal representations with visual quotations from biblical texts. This ‘literary’ and often naturalistic ornamentation highly enriched the meaning of the church.

Monumental painting, which was linked to architecture, often followed the academic models of the time. The people of Lviv were particularly attracted to the masterpieces of 19<sup>th</sup>-century Austrian and German masters such as Anselm Feuerbach, Hans Makart, Hans Canon, Wilhelm von Kaulbach, Carl von Piloty and Franz Defregger. Lviv Academism was also strongly influenced by Austrian Neo-Baroque, which was favoured at the Vienna Academy in the 1880s and 1890s.

Among the spatial art ensembles in Lviv of the 1890s and early 20<sup>th</sup> century, the influence of Historicism and Academism can be seen in religious buildings, such as the Latin Cathedral (stained glass windows in the chancel and above the choir, 1894–

*Jurij Biriulow*

Lwowska Narodowa Akademia Sztuki, Lwów

## Stylistyka religijnego malarstwa monumentalnego Lwowa z końca XIX i początku XX wieku

DOI: 10.15584/setde.2023.16.2

W ostatnich dekadach XIX i pierwszych XX wieku najlepsze lwowskie budowle sakralne cechowały się głębokim współdziałaniem sztuk przestrzennych – architektury, rzeźby i malarstwa dekoracyjnego. Niekiedy możemy mówić o ich połączeniu, swoistej syntezie artystycznej. Gesamtkunstwerk mocno się w nich zakorzenił, a w rozwoju opierał się na osiągnięciach lwowskiej sztuki renesansowej, barokowo-rokokowej i klasycystycznej.

Lwowscy malarze przełomu XIX i XX stulecia umiejętnie zademonstrowali swoje zdolności w celu rozwiązania skomplikowanego zagadnienia artystycznego i wykonania wyjątkowych zespołów architektoniczno-malarskich. Ich dzieła dekoracyjne charakteryzowała niemal organiczna łączność z tektoniką i funkcją budowli, zaś zdobienia okazałych wnętrz zasobami malarstwa ściennego tylko konkretyzowały przeznaczenie tychże gmachów sakralnych.

Dekoracja plastyczna późnego historyzmu wyrażała treść, która spajała przedstawienia wzrokowe i słowne z wizualnymi cytatami z tekstów biblijnych. Ta „literacka” i często naturalistyczna w swej stylistyce zdobniczość w dużym stopniu wzbogacała sens znaczeniowy świątyni.

W wielu wypadkach powiązane z architekturą malarstwo monumentalne było zapatrzone we wzory ówczesnego akademizmu. Sympatie lwowian zwracały się zwłaszcza ku arcydziełom takich dziewiętnastowiecznych mistrzów austriackich i niemieckich jak: Anselm Feuerbach, Hans Makart, Hans Canon, Wilhelm von Kaulbach, Carl von Piloty, Franz Defregger. Na lwowski akademizm mocno oddziaływał także austriacki neobarok, preferowany w latach 80. i 90. XIX wieku w Akademii Wiedeńskiej.

Wśród zespołów sztuk przestrzennych we Lwowie z lat 90. XIX wieku i początku XX stulecia wpływ historyzmu i akademizmu można było dostrzec w obiektach sakralnych, takich jak: katedra łacińska (witra-



1. Tadeusz Popiel, polichromia kaplicy Matki Boskiej Pocieszenia, detal, 1905, kościół Jezuitów, Lwów, fot. J. Biriulow

1. Tadeusz Popiel, murals in the chapel of Our Lady of Consolation, detail, 1905, the Jesuit Church, Lviv, phot. Y. Biryulov

że w prezbiterium i nad chórem z lat 1894–1902, wewnątrz kaplicy Jezusa Miłosiernego), greckokatolicka cerkiew Przemienienia Pańskiego (witraże Antona Pilichowskiego, 1896–1898, ikonostas Tadeusza Popiela, 1899–1900), prawosławna cerkiew św. Jerzego (ikonostas Friedricha von Schillera, 1900–1901, freski Karla Jobsta, 1900–1902).

Charakterystyczne dla lwowskiego historyzmu były malowidła ściennie i witraże Tadeusza Popiela, które artysta projektował na odludziu w swojej willi w cichej Wulce. W malarstwie monumentalnym ten wielbiciel Tiepola i Makarta<sup>1</sup> często łączył rysy stylistyczne akademizmu i neobaroku. W 1898 roku Popiel odrestaurował rokokowe osiemnastowieczne freski Stanisława Stroińskiego w kościele Klarysek we Lwowie i uzupełnił je własnymi malowidłami, między innymi wyobrażeniem aniołów trzymających kartusz. W latach 1907–1909 w kościele Reformatów przy ulicy Janowskiej wykonał niezachowane dziś malowidła z postaciami ewangelistów i świętych franciszkanów na sklepieniu nawy głównej oraz fresk *Św. Rodzina* na ścianie ołtarza głównego<sup>2</sup>.

Przetrwały natomiast freski w kaplicy Matki Boskiej Pocieszenia w kościele Jezuitów (1905), za-

1902, interior of the Chapel of Jesus the Merciful), the Greek Catholic Church of the Transfiguration (stained glass windows by Antoni Pilichowski, 1896–1898, iconostasis by Tadeusz Popiel, 1899–1900), the Orthodox Church of St George (the iconostasis by Friedrich von Schiller 1900–1901, frescoes by Karl Jobst, 1900–1902).

Tadeusz Popiel's murals and stained-glass windows, created in the seclusion of his villa in quiet Vulka, were characteristic of Lviv Historicism. An admirer of Tiepolo and Makart,<sup>1</sup> Popiel's monumental paintings often combined the styles of Academism and Neo-Baroque. In 1898 Popiel restored Stanislaw Stroiński's 18<sup>th</sup>-century rococo frescoes in the Church of the Poor Clares in Lviv and added his own paintings, including an image of angels holding a cartouche. In 1907–1909, in the Reformati Church in Janowska Street, he created the now extinct paintings of the Evangelists and Franciscan Saints on the vault of the nave and the fresco *The Holy Family* on the wall of the high altar<sup>2</sup>.

The frescoes in the Chapel of Our Lady of Consolation in the Jesuit Church (1905), commissioned by Archbishop Józef Bilczewski as a large frame for the miraculous painting of Our Lady of Consolation, have been preserved. They are considered to be an excellent imitation of the illusionist rococo murals of the Lviv school of the 18<sup>th</sup> century. As Andrzej Betlej has correctly pointed out, they are "paintings that are the last example of a true *bel composto*, continuing the Baroque tradition"<sup>3</sup>. As well

<sup>1</sup> Al. Fr., *Tadeusz Popiel*, „Nasz Kraj”, 1906, no. 6, p. 23.

<sup>2</sup> K. Brzezina, *Kościół p.w. Św. Rodziny i klasztor OO. Reformatów [The Church of the Holy Family and the Convent of the Reformati]*, in: *Kościół i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX [The 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> c. Churches and Convents in Lviv]*, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2004, p. 161.

<sup>3</sup> A. Betlej, *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów [The Church of Saint Peter and Paul and the former Jesuit College]*, in: *Kościół i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego [The Churches and Convents in Lviv from the Pre-Partition Period]*. 2, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2012, p. 126.

<sup>1</sup> Al. Fr., *Tadeusz Popiel*, „Nasz Kraj”, 1906, nr 6, s. 23.

<sup>2</sup> K. Brzezina, *Kościół p.w. Św. Rodziny i klasztor OO. Reformatów*, w: *Kościół i klasztory Lwowa z wieków XIX i XX*, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2004, s. 161.



as images of the Virgin Mary and angels, Popiel also painted realistic images of mid-17<sup>th</sup>-century Lviv and of King John Casimir at Mass in the Jesuit church in 1656 [fig. 1].

In 1909–1910, with admirable energy and perseverance, the artist created a monumental (10x8 m) diorama *Golgotha* in the Franciscan Observants Church in Lviv (now in the Franciscan Observants Church in Krakow)<sup>4</sup>. Apparently in competition with Jan Styka's famous *Golgotha* panorama (1896, Glendale, Forest Lawn Memorial Park)<sup>5</sup>, for which he once painted several figures in Lviv, as well as with the *Crucifixion* panorama by Gebhard Fugel in Altötting in Bavaria (1903), Popiel created a dynamic work, expressive in colour and composition, with the eschatological scenes of the Resurrection and the torments of hell depicted in the lower parts of the painting, which are unique to the subject [fig. 2].

Towards the end of his career, Tadeusz Popiel sought to combine academic, English Pre-Raphaelite and Neo-Baroque patterns with elements of Art Nouveau, as can be seen in his works for the Franciscan Church in Krakow<sup>6</sup>: frescoes with scenes from the life of St Francis in the vault lunettes (1904) and stained glass windows in the nave (1905–1907), especially the mosaic of the St Francis receiving the stigmata on the outer wall of the apse (c.1910).

Another Lviv monumentalist painter, Karol Polityński, was also strongly influenced by the neo-baroque and academic painting of the 19<sup>th</sup> century. He was the author of numerous murals in Dominican churches, for example in the church and monastery in Zhovkva (1903, 1921), in Pidkamin near Brody (*The Miracle of the Image of the Virgin Mary*, 1905) or in the church in Ternopil (1909–1910)<sup>7</sup>. Among his best works are the frescoes in the hospitium hall on the first floor of the Dominican convent in Lviv, painted in 1906 (now the Lviv Museum of the History of Religion, opened in 2010)<sup>8</sup>. They are skilfully drawn

mówione w formie dużego obramienia cudownego obrazu Pocieszycielki przez arcybiskupa Józefa Bilczewskiego. Uznawane są za doskonałą imitację iluzjonistycznego rokokowego malarstwa ściennego szkoły lwowskiej XVIII wieku. Jak trafnie zaznaczył Andrzej Betlej, są to „malowidła, będące ostatnim przykładem prawdziwego bel composto, kontynuującego barokową tradycję”<sup>3</sup>. Oprócz wizerunków Matki Bożej i aniołów Popiel realistycznie przedstawił także wizerunki lwowian połowy XVII wieku, jak również króla Jana Kazimierza podczas mszy świętej w świątyni jezuickiej w 1656 roku [il. 1].

Z rozmachem i uporem godnym podziwu artysta wykonał w latach 1909–1910<sup>4</sup> monumentalną (10x8 m) dioramę *Golgota* we lwowskim kościele Bernardynów (obecnie przechowywaną w kościele bernardyńskim w Krakowie). Widocznie rywalizując ze słynną panoramą *Golgota* Jana Styki (1896, Glendale, Forest Lawn Memorial Park)<sup>5</sup>, do której swego czasu namalował kilka postaci we Lwowie, oraz z panoramą *Ukrzyżowanie* Gebharda Fugela w Altötting w Bawarii (1903), Popiel stworzył dzieło dynamiczne, ekspresyjne w kolorystyce i kompozycji, z wyjątkowymi dla tego tematu eschatologicznymi scenami zmartwychwstania i cierpień piekielnych przedstawionych w dolnych partiach obrazu [il. 2].

W schyłkowym okresie twórczości Tadeusz Popiel dążył do łączenia wzorów akademizmu, angielskich prerafaelitów i neobaroku z elementami secesji, o czym świadczą prace w kościele Franciszkanów w Krakowie<sup>6</sup>: freski ze scenami z życia św. Franciszka w lunetach sklepień (1904) oraz witraże w nawie głównej (1905–1907), a zwłaszcza mozaika *Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu* na ścianie zewnętrznej apsydy (ok. 1910).

Pod potężnym wpływem neobaroku i malarstwa akademickiego XIX wieku pozostawał również inny lwowski malarz monumentalista, Karol Polityński, autor licznych malowideł ściennych w świątyniach dominikańskich, na przykład w kościele i klasztorze w Żółtkwi (1903, 1921), w Podkamieniu koło Brodów (*Cuda obrazu Matki Boskiej*, 1905), w kościele w Tarnopolu (1909–1910)<sup>7</sup>. Do najlepszych jego dzieł

<sup>4</sup> It was put in place on 14 April 1911. Cf.: „Gazeta Lwowska”, 1911, no. 85, 14 April, p. 4. Until now it has been mistakenly dated to 1896–1897, cf. among others A. Wierzbicka, *Popiel Tadeusz*, in: *Słownik Artystów Polskich [The Dictionary of Polish Artists]*, vol. VIII, Warszawa 2003, p. 401; A. Betlej, *Kościół p.w. św. Andrzeja Apostoła i klasztor OO. Bernardynów [The Church of St Andrew the Apostle and the Convent of the Franciscan Observants]*, in: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2012, as in footnote 3, pp. 27, 46, 56.

<sup>5</sup> J. Miziołek, *Golgota Jana Styki w Forest Lawn. O największym obrazie świata i jego niezwykłej historii [Jan Styka's Golgotha in Forest Lawn. About the World's Largest Painting and Its Remarkable History]*, „Konteksty: Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 62, 2008, no. 1, pp. 50–60.

<sup>6</sup> H. Górski, *Bazylika oo. Franciszkanów [The Franciscan Basilica]*, Kraków 2002, p. 22.

<sup>7</sup> I. Biriulow, *Polityński Karol Gustaw*, in: *Słownik Artystów Polskich [The Dictionary of Polish Artists]*, vol. VIII, Warszawa 2003, pp. 381–382.

<sup>8</sup> M. Biernat, M. Kurzej, J.K. Ostrowski, *Kościół p.w. Bożego*

<sup>3</sup> A. Betlej, *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*, 2, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2012, s. 126.

<sup>4</sup> Została umieszczona 14 kwietnia 1911 roku. Zob.: „Gazeta Lwowska”, 1911, nr 85, 14 IV, s. 4. Dotychczas była mylnie datowana na lata 1896–1897, zob. m. in.: A. Wierzbicka, *Popiel Tadeusz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. VIII, Warszawa 2003, s. 401; A. Betlej, *Kościół p.w. św. Andrzeja Apostoła i klasztor OO. Bernardynów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2012, jak przyp. 3, s. 27, 46, 56.

<sup>5</sup> J. Miziołek, *Golgota Jana Styki w Forest Lawn. O największym obrazie świata i jego niezwykłej historii*, „Konteksty: Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 62, 2008, nr 1, s. 50–60.

<sup>6</sup> H. Górski, *Bazylika oo. Franciszkanów*, Kraków 2002, s. 22.

<sup>7</sup> J. Biriulow, *Polityński Karol Gustaw*, w: *Słownik Artystów*



2. Tadeusz Popiel, *Golgota*, 1910, olej, płótno, 800x1000 cm, kościół Bernardynów, Kraków, fot. z archiwum J. Biriulowa

2. Tadeusz Popiel, *Golgota*, 1910, oil, canvas, 800x1000 cm, the Bernardine Observant Church, Krakow, phot. from the archive of Y. Biryulov

należą freski w sali hospitium na parterze klasztoru Dominikanów we Lwowie, wykonane w 1906 roku (obecnie Lwowskie Muzeum Historii Religii, odsłonięte w 2010)<sup>8</sup>. Są to umiejętne w rysunku i kompozycji, nasycone kolorystycznie sceny religijne: *Bitwa pod Lepanto*, *Chrystus Ogrodnik*, *Przybycie św. Jacka do Krakowa*, *Apoteoza nauczania św. Tomasza z Akwinu*, *Bene scripsisti de Me Thoma (Dobrze o Mnie napisałeś, Tomaszu)* i *Św. Dominik błogosławiący świętych Jacka, Czesława i Hermana*. Z niewielkimi zmianami cztery malowidła stanowią kopie plafonów z watykańskiej Galerii Kandelabrow, wykonanych w latach 1883–1887 przez Ludwika Seitza oraz Domenica Tortiego<sup>9</sup>. W 2016 roku trzy z sześciu kompozycji zostały odnowione przez grupę konserwatorów pod kierownictwem Oksany Sadowej-Mandziuk<sup>10</sup> [il. 3].

*Polskich*, t. VIII, Warszawa 2003, s. 381–382.

<sup>8</sup> M. Biernat, M. Kurzej, J.K. Ostrowski, *Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2012, jak przyp. 3, s. 230, 253–254, 281.

<sup>9</sup> O. Sadowa-Mandziuk, O. Rishniak, *Karol Polityński i rozpisane zabytki dominikańskiego klasztoru w Lwowie*, w: *Istoria religii w Ukraini. Naukowyj szchorichnyk*, 2010, t. 2, s. 811–821.

<sup>10</sup> J. Smirnov, *Dominikańska wystawa w Muzeum Historii Religii we Lwowie*, „Kurier Galicyjski”, 2017, nr 4 (272), 28 II–16 III.

and composed religious scenes painted with saturated colours: *The Battle of Lepanto*, *Christ the Gardener*, *The Arrival of St Hyacinth in Kraków*, *The Apotheosis of the Doctrine of St Thomas Aquinas*, *Bene Scripsisti De Me Thoma (You Have Written Well of Me, Thomas)* and *St Dominic Blessing Saints Hyacinth, Ceslaus and Herman*. With minor alterations, the four paintings are copies of plafonds from the Vatican Gallery of the Candelabra, made in 1883–1887 by Ludwig Seitz and Domenico Torti<sup>9</sup>. In 2016, three of the six compositions were restored by a group of conservators led by Oksana Sadowa-Mandziuk<sup>10</sup> [fig. 3].

In 1904<sup>11</sup> the walls of the Milewski Chapel (of the Merciful Jesus) in the Latin Cathedral in Lviv were

*Ciała i klasztor OO. Dominikanów [The Corpus Christi Church and the Dominican Convent]*, in: *Kościół i klasztor Lwowa...* 2012, as in footnote 3, pp. 230, 253–254, 281.

<sup>9</sup> O. Sadowa-Mandziuk, O. Rishniak, *Karol Polityński i rozpisane zabytki dominikańskiego klasztoru w Lwowie*, in: *Istoria religii w Ukraini. Naukowyj shchorichnyk*, 2010, vol. 2, pp. 811–821.

<sup>10</sup> I. Smirnov, *Dominikańska wystawa w Muzeum Historii Religii we Lwowie [Dominican Exhibition at the Museum of the History of Religions in Lviv]*, „Kurier Galicyjski”, 2017, no. 4 (272), 28 Feb–16 March.

<sup>11</sup> J. Adamski, M. Biernat, J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Katedra łacińska we Lwowie [The Latin Cathedral in Lviv]*, Kraków 2013, p. 81.



3. Karol Polityński, *Chrystus Ogrodnik*, 1906, fragment polichromii sali klasztoru Dominikanów we Lwowie (obecnie Muzeum Historii Religii, Lwów), fot. O. Sadowa-Mandziuk

3. Karol Polityński, *Christ the Gardener*, 1906, a fragment of the murals in the hall of the Dominican convent in Lviv (now the Museum of the History of Religion, Lviv), phot. O. Sadova-Mandziuk

decorated with murals in various styles. The work was supervised by the architect Władysław Sadłowski. The painting of *The Risen Christ Surrounded by Angels* by Edward Miron Pietsch on the vault has the characteristics of Neo-Rococo style. This is evident in the use of the light, airy figures as well as the subtle pale blue colours. On the other hand, Walerian Kryciński's *Resurrection of the Young Man of Naim*, on the west wall is executed in a calm, regular rhythm, following the principles of Neo-Renaissance. The most impressive work, however, is the Art Nouveau fresco *The Healing of the Blind Man* by Stanisław Dębicki on the east wall. Arranged in an irregular rhythm and artistically treated, the figures are clearly outlined and provide a decorative effect against the background of a simplified landscape [fig. 4]. The Art Nouveau style is also reflected in the stained glass window that fills the window, depicting the eclipse of the sun at the time of Christ's death (also designed by Dębicki in a realistic manner). Dębicki had previously collaborated with Kryciński in painting the Neo-Renaissance interior of St Michael's Orthodox Church in Kolomyia (1885–1892). Dębicki had previously worked with Kryciński on the Neo-Renaissance inte-

W 1904<sup>11</sup> roku na ścianach kaplicy Milewskich (Jezusa Miłosiernego) w katedrze łańciskiej we Lwowie zostały wykonane polichromie w różnej stylistyce. Pracami kierował architekt Władysław Sadłowski. Malowidło *Chrystus Zmartwychwstały w otoczeniu aniołów* autorstwa Edwarda Mirona Pietscha znajdujące się na sklepieniu posiada rysy neorokoka, o czym świadczą lekkie, powiewne postacie i subtelna białobłękitna kolorystyka. Z kolei kompozycja Waleriana Krycińskiego *Wskrzeszenie młodzieńca z Naim*, przedstawiona na ścianie zachodniej, oparta jest na regułach neorenesansowych i rozwiązana w spokojnym regularnym rytmie. Największe wrażenie robi jednak secesyjny fresk *Uzdrowienie ślepego* Stanisława Dębickiego znajdujący się na ścianie wschodniej. Rozmieszczone w nieregularnym rytmie oraz plastycznie potraktowane postacie obrysowane są wyrazistym konturem i tworzą efekt dekoracyjny na tle uproszczonego pejzażu [il. 4]. Stylistyce art nouveau odpowiada także wypełniający okno witraż, przedstawiający zaćmienie słońca w czasie śmierci Chrystusa (stworzony wiarygodnie również według pomysłu Dębickiego). Artysta ten

<sup>11</sup> J. Adamski, M. Biernat, J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Katedra łańciska we Lwowie*, Kraków 2013, s. 81.



4. Stanisław Dębicki, *Uzdrowienie ślepego*, 1904, fresk, kaplica Jezusa Miłosiernego, katedra łańciska, Lwów, fot. J. Biriulow

4. Stanisław Dębicki, *The Healing of the Blind Man*, 1904, fresco, the chapel of the Merciful Jesus, the Latin Cathedral, Lviv, phot. Y. Biryulov

miał już doświadczenie wspólnej pracy z Krycińskim przy malowaniu neorenesansowego wnętrza cerkwi św. Michała w Kołomyi (1885–1892) – ciekawi więc różnica jaka pojawiła się w ewolucji stylistycznej obu artystów w ciągu 12 lat.

Konkurując z akademizmem i historyzmem, secesja dość szybko zaczęła odgrywać rolę awangardy w malarstwie dekoracyjnym Lwowa początku XX wieku<sup>12</sup>. W całości w tym stylu została pomyślana aranżacja wnętrza katedry ormiańskiej według projektu Franciszka Mączyńskiego w 1908 roku. Wystrój tego wnętrza w większości elementów prezentuje ormiańską narodowo-romantyczną wersję lwowskiej secesji. Umiejętnie stylizowano w niej dawną sztukę wschodnią, między innymi Persji Sasanidzkiej, i starochrześcijańską. Wchodząc od ulicy Krakowskiej, w zachodniej, nowszej części katedry, widzimy pomieszczenie kryte kopułą ze szklanym daszkiem wypełnionym witrażem autorstwa Karola Maszkowskiego. Czaszę kopuły zdobi polichromia Antoniego Tucha (według projektu K. Maszkowskiego) przedstawiająca Chrystusa z barankami (1910). W środkowej części świątyni w siedemnastowiecznej nawie głównej na sklepieniu

<sup>12</sup> Więcej na ten temat zob.: J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996.

rior of St. Michael's Orthodox Church in Kolomyia (1885–1892). It is intriguing to observe the contrasting artistic evolution of both artists over a span of 12 years.

Competing with Academism and Historicism, Art Nouveau soon began to play the role of the avant-garde in decorative painting in Lviv at the beginning of the 20<sup>th</sup> century<sup>12</sup>. The interior of the Armenian Cathedral, designed by Franciszek Mączyński in 1908, was entirely in this style. The decoration of this interior in most of its elements represents the Armenian national romantic version of Lviv Art Nouveau. It skilfully incorporated the style of ancient Eastern art, including Sassanian Persian and early Christian art. Entering from Krakowska Street, in the western, newer part of the cathedral, one sees a space covered by a dome with a glass canopy filled with stained glass by Karol Maszkowski. The vault is decorated with a mural by Antoni Tuch (designed by K. Maszkowski) depicting Christ with lambs (1910). In the central part of the temple, in the 17<sup>th</sup> century nave, a modernist wooden ceiling designed by F. Mączyński (1912) with a series of massive coffers

<sup>12</sup> For more on that subject, cf. Y. Biryulov, *Secesja we Lwowie [Art Nouveau in Lviv]*, Warszawa 1996.

5. Józef Mehoffer, dekoracja katedry ormiańskiej, fragment, 1912–1913, mozaika, katedra ormiańska, Lwów, fot. J. Biriulow

5. Józef Mehoffer, decorations of the Armenian Cathedral, fragment, 1912–1913, mosaic, the Armenian Cathedral, Lviv, phot. Y. Biryulov

decorated with fanciful stylised arabesques and gilded stalactites was placed over the vault<sup>13</sup>.

In 1912–1913 the oldest part of the Cathedral was decorated with mosaics made in the glass workshops of Murano, Venice, according to the designs of J. Mehoffer. A huge composition of the Holy Trinity (originally treated in the iconography of the “Pieta”) was placed in the dome, and four female figures personifying the virtues were placed in the pendentives [fig. 5]. These flat figures and the ornamentation around them in refined colours give the impression of great ornamentation. This is an Art Nouveau transformation of old Armenian art (bird figures, “braid” ornamentation) – motifs taken from the miniatures in the famous 12<sup>th</sup>-century “Gospel Book of Skevra”, which Mehoffer studied in the library of the Armenian cathedral chapter in Lviv. Even more stylised Armenian motifs, especially “khachkars” – votive crosses – were included in the first, unrealised decoration project prepared by Mehoffer in 1907<sup>14</sup>. In 1925–1927 the Armenian Cathedral complex was completed with paintings by Jan Henryk Rosen in a mixture of styles. The Art Deco style typical of the 1920s was combined with symbolism, echoes of Pre-Raphaelite art and reminiscences of Art Nouveau<sup>15</sup>.

One of the leading masters of Lviv Art Nouveau was Kazimierz Sichulski, who from 1907 was active as a designer of stained glass windows, mosaics and polychrome murals, often turning to Hutsul themes. His monumental designs were characterised by a sense of planes, restless contours, compositional rhythm, a metaphorical understanding of figures, a preference for intense and warm colours, and the use of mixed techniques – tempera instead of oil, pastel, gouache, watercolour, often on paper pasted onto canvas. Traditional Christian motifs underwent a meta-



umieszczono modernistyczny drewniany sufit projektu F. Mączyńskiego (1912) z szeregiem masywnych kasetonów, ozdobionych fantazyjnie stylizowanymi arabeskami i złożonymi stalaktytami<sup>13</sup>.

W latach 1912–1913 najstarszą część katedry dekorowano mozaikami, wykonanymi w warsztatach szklarskich na Murano w Wenecji według kartonów J. Mehoffera. W kopule umieszczono olbrzymią kompozycję *Trójca Święta* (oryginalnie traktowaną w ikonografii „Piety”), a w pendetywach cztery postacie kobiece personifikujące cnoty [il. 5]. Te płasko ujęte figury i otaczające je ornamenty w wyrafinowanej kolorystyce sprawiają wrażenie wielkiej dekoracyjności. Jest to secesyjna transformacja starej sztuki ormiańskiej (figur ptaków, ornamentu „plecionki”) – motywów zaczerpniętych z miniatur słynnego „Ewangeliarza ze Skewry” z XII wieku, które Mehoffer przestudował w bibliotece ormiańskiej kapituły katedralnej we Lwowie. Jeszcze więcej stylizowanych motywów ormiańskich, zwłaszcza „chaczkarów” – krzyżyków wotywnych – przewidywał pierwszy, niezrealizowany projekt dekoracji, przygotowany przez Mehoffera w 1907 roku<sup>14</sup>. W latach 1925–1927 zespół katedry ormiańskiej został uzupełniony malowidłami Jana Henryka

<sup>13</sup> J. Smirnow, *Katedra ormiańska we Lwowie [The Armenian Cathedral in Lviv]*, Lviv 2002, pp. 96–113.

<sup>14</sup> Ibid., p. 103.

<sup>15</sup> *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy [The Armenian Cathedral in Lviv and Its Creators]*, Krakow 2016.

<sup>13</sup> J. Smirnow, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 2002, s. 96–113.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 103.



6. Kazimierz Sichulski, *Madonna huculska*, tryptyk, 1914, papier na płótnie, technika mieszana, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. B. Woźnickiego, fot. J. Biriulow

6. Kazimierz Sichulski, *The Hutsul Madonna*, triptych, 1914, paper on canvas, mixed technique, Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery, phot. Y. Biryulov

Rosena w kombinowanej stylistyce. Typowy dla lat 20. XX wieku prąd art déco łączył się w nich z symbolizmem, echem sztuki prerafaelitów i reminiscencjami secesji<sup>15</sup>.

Jednym z czołowych mistrzów lwowskiej secesji był Kazimierz Sichulski, który od 1907 roku aktywnie projektował witraże, mozaiki, polichromie ścienne, często zwracając się przy tym do tematów huculskich. Cechami charakterystycznymi jego projektów monumentalnych były: wycucie płaszczyzny, niespokojna linia konturu, rytm kompozycyjny, metaforyczne ujmowanie postaci, zamiłowanie do barw intensywnej i ciepłych, stosowanie techniki mieszanej – zamiast oleju tempera, pastel, gwasz, akwarela, często na papierze naklejonym na płótnie. Tradycyjne motywy chrześcijańskie ulegały metamorfozie. Traktując wyobrażenia religijne jako zjawiska historyczno-kulturowe, Sichulski poddawał te wątki nowej interpretacji literacko-filozoficznej, widząc w nich symboliczną analogię do rzeczywistości.

Wśród pierwszych takich dzieł wyróżniały się kartony do witraża *Zwiastowanie* (1908, w latach 1923–1924 zrealizowanego w kościele w Starym Siole koło Lwowa<sup>16</sup>) i tryptyku *Madonna huculska* (1909, Österreichische Galerie w Wiedniu). W zbiorach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki znajdu-

morphosis. Treating religious imagery as a historical and cultural phenomenon, Sichulski subjected these motifs to a new literary and philosophical interpretation, seeing in them a symbolic analogy to reality.

Prominent among his early works were the cardboards for the *Annunciation* stained-glass window (1908, realised in 1923–1924 in the church of Stare Selo near Lviv<sup>16</sup>) and the triptych *Hutsul Madonna* (1909, Österreichische Galerie in Vienna). In the collection of the Lviv National Art Gallery there is another version of this project, the triptych *Hutsul Madonna* (1914), in which the predilection for a mosaic arrangement of geometric ornamental forms, leading to a fusion of the visual aspect of figural representation with non-representational art, speaks of an original interpretation of the tradition of the Viennese school of Art Nouveau. [fig. 6].

At the General Exhibition of Polish Art in 1910 and the subsequent monographic exhibition in Lviv the following year, Sichulski exhibited a number of designs for the interior decoration of St Elizabeth's Church. These designs were commissioned by Archbishop Józef Bilczewski and included cardboards of *Christ*, *Dies Irae*, *The Mother of God*, *The Resurrection* and *The Assumption*<sup>17</sup>. In the design for

<sup>15</sup> *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, Kraków 2016.

<sup>16</sup> J.T. Petrus, *Kościół parafialny p.w. Świętej Trójcy w Starym Siole*, w: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*. T. 11, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2003, s. 261, 264.

<sup>16</sup> J.T. Petrus, *Kościół parafialny p.w. Świętej Trójcy w Starym Siole* [The Parish Church of the Holy Trinity in Stare Selo], in: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego* [The Roman Catholic Churches and Convents of the Former Ruthenian Province]. vol. 11, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2003, pp. 261, 264.

<sup>17</sup> A. Schröder, *Powszechna wystawa sztuki polskiej (VI)* [The



7. Kazimierz Sichulski, *Anioł (Adoracja Madonny)*, 1911, technika mieszana, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. z archiwum J. Biriulowa

7. Kazimierz Sichulski, *Angel (The Adoration of the Virgin)*, 1911, mixed technique, the National Museum in Poznań, phot. from the archive of Y. Biryulov

the fresco *Adoration of the Madonna* (1911, National Museum in Poznań), a Hutsul girl is nobly portrayed as an angel, with a powerful interweaving of lines and larger-than-life plant and flower shapes [fig. 7]. In the cardboards for the mosaic, the triptych *The Adoration of the Magi* (1913, National Museum in Warsaw), the painter imagined a tribute to the Hutsul Holy Family, depicting the figures of the scene in national costumes and the Wise Men as personifications of Ruthenia, Lithuania and Poland<sup>18</sup>.

Marian Olszewski, a painter and printmaker, designer of interiors and numerous works of applied art, historian and art theorist, left behind a number of Art Nouveau mural projects. The most interesting of these is the fresco project *The Pale Fairy Tale of the Magi* (c. 1910–1913), preserved in the collection of the National Art Gallery in Lviv. Although

je się inna wersja tego projektu – tryptyk *Madonna huculska* (1914), w którym upodobanie do układu mozaikowego zgeometryzowanych form ornamentalnych, prowadzące do stapiania się plastyki przedstawień figuralnych z bezprzedmiotowością, mówi o oryginalnym interpretowaniu tradycji wiedeńskiej szkoły secesji [il. 6].

Na Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej w 1910 roku i na wystawie monograficznej zorganizowanej rok później we Lwowie Sichulski eksponował szereg projektów dekoracji wnętrza kościoła św. Elżbiety, które zamówił u niego arcybiskup Józef Bilczewski. Były to między innymi kartony: *Chrystus, Dies irae, Bogurodzica, Zmartwychwstanie, Wniebowzięcie*<sup>17</sup>. Szlachetnie, z potężnym spletem linii, nadnaturalnie wielkimi kształtami roślin i kwiatów została przedstawiona huculska dziewczyna jako anioł w projekcie fresku *Adoracja Madonny* (1911, Muzeum Narodowe w Poznaniu) [il. 7]. W kartonie do mozaiki, tryptyku *Pokłon Trzech Króli* (1913, Muzeum Narodowe w Warszawie) malarz wyobraził hołd składany huculskiej Świętej Rodziny, przedstawiając postaci sceny w narodowych strojach oraz mędrców jako personifikacje Rusi, Litwy i Polski<sup>18</sup>.

Malarz i grafik, projektant wnętrz oraz licznych dzieł sztuki stosowanej, historyk a także teoretyk sztuki – Marian Olszewski – pozostawił szereg secesyjnych projektów malarstwa ściennego. Zainteresowanie budzi zachowany w zbiorach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki projekt fresku *Blada bajka o Trzech Królach* (ok. 1910–1913). Mimo tego, że tytuł autorski brzmi poetycko, widzimy tutaj oryginalną interpretację znanego religijnego tematu adoracji. Malarz dążył do wykreowania niezwyklej ornamentyki, stylizując postaci w „ptasim” ubraniu, zastosował wyrafinowane

*General Exhibition of Polish Art*], „Gazeta Lwowska”, 1910, no. 158, 15 July, p. 4; L.J.R. [L. J. Roth], *Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego [The Exhibition of the Works by Kazimierz Sichulski]*, „Dziennik Polski”, 1911, no. 319, 20 Nov, p. 3.

<sup>18</sup> M. Biernacka, *Sichulski Kazimierz*, in: *Słownik Artystów Polskich [The Dictionary of Polish Artists]*, vol. X, Warszawa 2016, p. 412.

<sup>17</sup> A. Schröder, *Powszechna wystawa sztuki polskiej (VI)*, „Gazeta Lwowska”, 1910, nr 158, 15 VII, s. 4; L.J.R. [L. J. Roth], *Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego*, „Dziennik Polski”, 1911, nr 319, 20 XI, s. 3.

<sup>18</sup> M. Biernacka, *Sichulski Kazimierz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. X, Warszawa 2016, s. 412.



8. Marian Olszewski, *Błada bajka o Trzech Królach*, 1910–1913, papier, technika mieszana, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. B. Woźnickiego, fot. J. Biriulow

8. Marian Olszewski, *The Pale Fairy Tale of the Magi*, 1910–1913, paper, mixed technique, Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery, phot. Y. Biryulov

szmaragdowe, terakotowe, błękitne, złote barwy oraz podkreślił rytm kompozycji. Liniowy ruch muzycznie i płynnie, jakby przekazując uderzenia pulsu, rozwija się horyzontalnie, przeplatając się z „synkopami” w akcentach pionowych – krzywych parabolicznych [il. 8]. W 1913 roku według pomysłów Olszewskiego zostało urządzone wnętrze lwowskiej apteki Marka Ettingera z malowidłami ściennymi, mozaikami i witrażami (zniszczone po drugiej wojnie światowej)<sup>19</sup>.

Na początku XX wieku religijne malarstwo ścienne artystów ukraińskich we Lwowie ewoluowało od historyzmu i akademizmu do secesji. Dość tradycyjnie, w duchu neorenesansu XIX wieku, pracował Josyp (Józef) Bałła – autor polichromii w cerkwiach greckokatolickich w Mościskach (1900), Skole (1903–1904) oraz św. Onufrego we Lwowie (1902–1906, odnowionej w 1991 roku) [il. 9]. W 1909 roku wraz z Juliuszem Makarewiczem (autorem neobizantyjskich fresków w greckokatolickiej katedrze w Stanisławowie, 1898–1902) Bałła zgłosił swoje szkice na konkurs polichromii cerkwi Wołoskiej (Uspieńskiej) we Lwowie. Nie zostały one jednak przyjęte<sup>20</sup>. Jego uczeń

the author’s title suggests a poetic tone, this is an original take on the familiar religious theme of adoration. The painter tried to create an unusual ornamentation by stylizing the figures in “bird” dress, using sophisticated colours of emerald, terracotta, blue and gold, and emphasizing the rhythm of the composition. The linear movement, musical and soft, develops horizontally, as if to convey the beats of the pulse, interspersed with “syncopes” in vertical accents – parabolic curves [fig. 8]. In 1913, the interior of Marek Ettinger’s Lviv pharmacy was decorated according to Olszewski’s ideas with murals, mosaics and stained glass windows (destroyed after the Second World War)<sup>19</sup>.

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, religious mural painting by Ukrainian artists in Lviv evolved from Historicism and Academism to Art Nouveau. Josef (Iosyp) Balla – the author of the murals in the Greek-Catholic churches of Mostyska (1900), Skole (1903–1904) and St. Onuphrius in Lviv (1902–1906, restored in 1991) – worked traditionally, in the spirit of the Neo-Renaissance of the 19<sup>th</sup> century [fig. 9]. In 1909, together with Juliusz Makarewicz (author of the Neo-Byzantine frescoes in the Greek-Catholic

<sup>19</sup> M. Olszewski, *Plac Maryacki*, „Gazeta Wieczorna”, 1913, 13 VIII, s. 1–2.

<sup>20</sup> J. Biriulow, *Bałła Józef*, w: *Słownik Artystów Polskich*, Uzupełnienia i sprostowania do tomów I–VI, Warszawa 2003, s. 15–16.

<sup>19</sup> M. Olszewski, *Plac Maryacki [Maryacki Square]*, „Gazeta Wieczorna”, 1913, 13 Aug, pp. 1–2.



9. Józef Bałła, polichromia cerkwi św. Onufrego, fragment, 1902–1906, cerkiew św. Onufrego, Lwów, fot. z archiwum J. Biriulowa

9. Josef Balla, murals in the Greek Catholic of St Onuphrius, fragment, 1902–1906, the Greek Catholic of St Onuphrius, Lviv, phot. from the archive of Y. Biryulov

Cathedral of Stanislaviv, 1898–1902), Balla submitted his sketches to the mural competition for the Wallachian Orthodox Church (the Church of the Dormition) in Lviv. However, they were not accepted<sup>20</sup>. His student, Stanisław Jarocki<sup>21</sup>, left a peculiar example of religious painting in the Galician capital in 1911. The fresco of *St Jerome in the Desert* is located in a residential building, on the vault of the staircase of the Eligia Seidel building on Zbaraska Street (now Opilskiego 4).

The Ukrainian artist, Modest Sosenko, was most determined to introduce the principles of Art Nouveau into Orthodox and Greek Catholic mural painting<sup>22</sup>. His most important and best-preserved work in this field – the polychrome church of St. Archangel Michael – is located in the village of Pidberizci (now Lviv oblast, 1907–1909). The murals are painted in tempera on dry plaster [fig. 10]. The December 1908 issue of the Lviv daily “Dilo” noted that, thanks to the polychrome interior, “the church [...] will be one of the most magnificent temples of God in Galicia [...]”. The paintings in the dome and the choir are true works of art, following the best models of our rite[...].” Here Sosenko was “the first painter in the Halych area to break with traditional Western-Latin mannerism and take our Eastern Russo-Byzantine painting as a model”<sup>23</sup>. Julian Krupski assisted Sosenko in painting the ornamenta-



– Stanisław Jarocki<sup>21</sup> – w 1911 roku pozostawił w stolicy Galicji osobliwy przykład malarstwa religijnego. Fresk *Św. Hieronim na pustyni* znajduje się bowiem we wnętrzu kamienicy mieszkalnej, na sklepieniu klatki schodowej budynku Eligii Seidelowej przy ulicy Zbaraskiej (obecnie Opilskiego 4).

Ukraiński malarz Modest Sosenko wprowadzał zasady secesji do cerkiewnego ściennego malarstwa z największym zdecydowaniem<sup>22</sup>. Główne i najlepiej zachowane jego dzieło w tej dziedzinie twórczości – polichromia cerkwi św. Archanioła Michała – znajduje się we wsi Podbereżce (dziś obwód lwowski, 1907–1909). Malowidła ścienne były wykonane temperą na suchym tynku [il. 10]. W dzienniku lwowskim „Diło” z grudnia 1908 roku zaznaczono, że dzięki polichromii wnętrza „cerkiew [...] będzie należała do najokazalszych świątyń Bożych w Galicji [...]”. Obrazy w kopule i prezbiterium to prawdziwe dzieła sztuki, stosujące się do najlepszych wzorców naszego obrządku”[...].

<sup>20</sup> J. Biriulow, *Bałła Józef [Balla Josef]*, in: *Słownik Artystów Polskich [The Dictionary of Polish Artists]*, Addenda and Corrigenda to Vols. I–VI, Warszawa 2003, pp. 15–16.

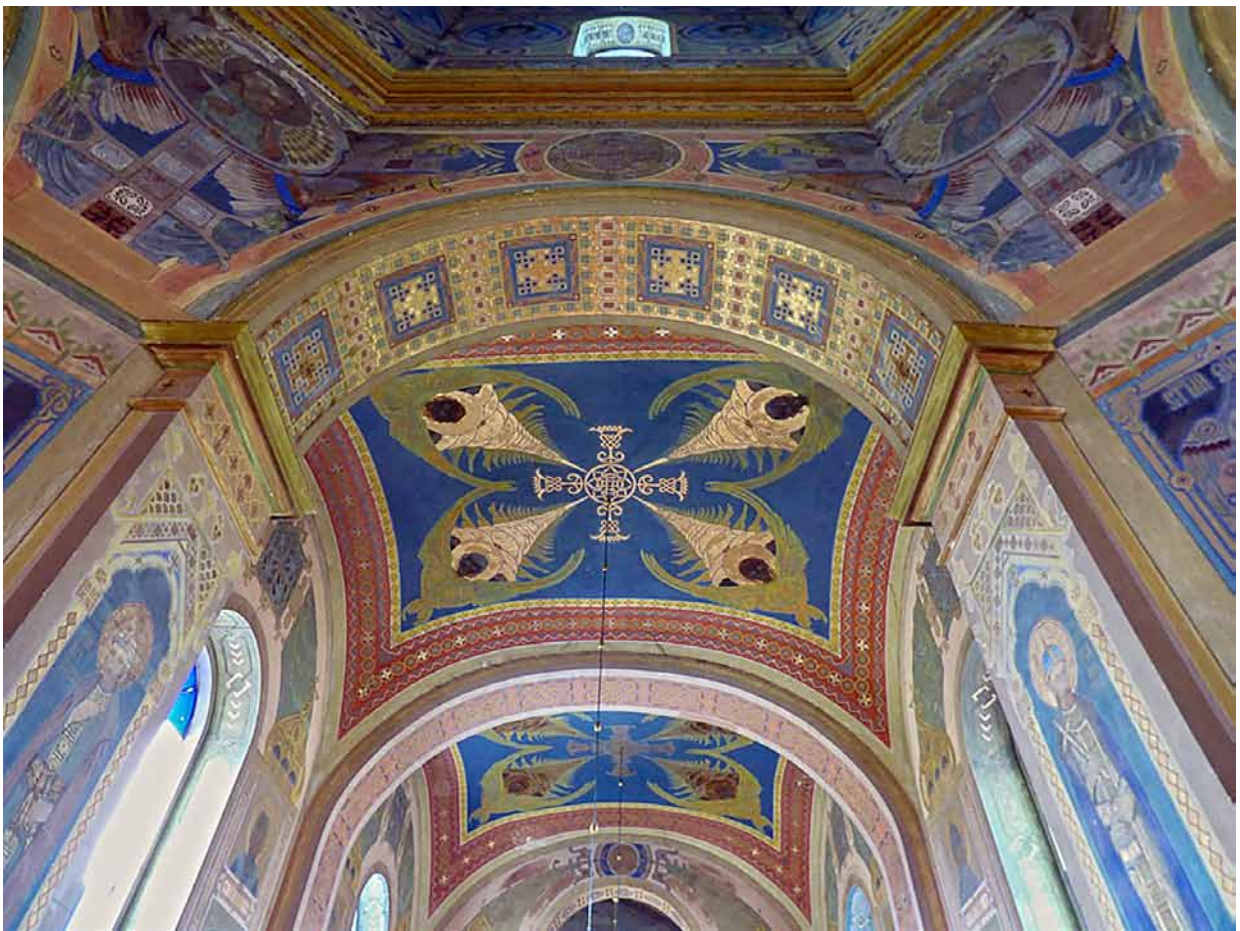
<sup>21</sup> This artist and set designer, who worked in Lviv and later in Poznań, is not as renowned as his namesake, also named Stanisław Jarocki, who was active in Vilnius. Cf. A. Gąsiorowski, J. Topolski (eds.), *Wielkopolski słownik biograficzny [Biographical Dictionary of Wielkopolska]*, Warszawa-Poznań 1981, p. 291.

<sup>22</sup> O. Semchyshyn-Huzner, *Modest Sosenko (1875–1920): Monografiia*, Lviv 2020; O. Semchyshyn-Huzner, *The Mural Paintings of Modest Sosenko. Characteristics of the Style Based on Representative Examples*, „Sacrum et Decorum” 15, 2022, pp. 93–109.

<sup>23</sup> *Tserkva u Pidberiztsiakh*, „Dilo”, 1908, no. 281, p. 3; 1909, no. 142, p. 2.

<sup>21</sup> Ten malarz i scenograf, który pracował we Lwowie, a później w Poznaniu, jest mniej znany niż jego imiennik, również Stanisław Jarocki, działający w Wilnie. Zob.: A. Gąsiorowski, J. Topolski (red.), *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa-Poznań 1981, s. 291.

<sup>22</sup> O. Semchyshyn-Huzner, *Modest Sosenko (1875–1920): Monografiya*, Lviv 2020; O. Semchyshyn-Huzner, *Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów*, „Sacrum et Decorum” 15, 2022, s. 93–109.



10. Modest Sosenko, polichromia cerkwi św. Archanioła Michała, fragment, 1907–1909, Podbereźce k. Złoczowa, fot. T. Kazancewa

10. Modest Sosenko, murals in the Orthodox Church of Archangel Michael, fragment, 1907–1909, Pidberizci near Zolochiv, phot. T. Kazantseva

Sosenko tutaj „jako pierwszy malarz na ziemiach haličkih zerwał z tradycyjną zachodnio-łacińską manierą, a wziął sobie za wzorzec nasze wschodnie rusko-bizantyńskie malarstwo”<sup>23</sup>. W malowaniu ornamentów Sosence asystował Julian Krupski. Postacie świętych zostały misternie wplecione w ornamentalne otoczenie na ścianach, tworząc jednolitą harmonijną całość w delikatnej gamie nasyconych kolorów – błękitnych, szmaragdowych, rdzawo-czerwonych, brązowych z akcentami srebra i złota. Polichromię uzupełniły witraże *Chrystus i Samarytanka* oraz *Chrystus błogosławi dzieci*, wykonane według kartonów Sosenki w 1910 roku w Zakładach Krakowskich S.G. Żeleńskiego.

Inny znany zespół malarstwa religijnego Sosenko stworzył w latach 1911–1913 w cerkwi św. Mikołaja w Złoczowie (dziś obwód lwowski), jednak malowidła ściennie z postaciami Marii Orantki, aniołów w ruchu i ornamentami roślinnymi zostały częściowo przemalowane w latach 70–80. XX wieku (odrestaurowa-

tion. The figures of the saints were intricately woven into the ornamental environment on the walls, creating a unified, harmonious whole in a delicate palette of saturated colours – blue, emerald, rust-red, brown with accents of silver and gold. The polychrome was complemented by the stained glass windows *Christ and the Samaritan Woman* and *Christ Blessing the Children*, made in 1910 in the Krakow workshop of S.G. Żeleński, based on Sosenko’s cardboards.

Another well-known series of religious paintings was created by Sosenko in 1911–1913 in the St Nicholas Greek Catholic Church in Zolochiv (now Lviv oblast), but the murals with figures of the Virgin Mary Orans, angels in motion and floral ornaments were partially repainted in the 1970s–80s (restored in 1999–2000)<sup>24</sup>. In 1909 Sosenko (together with Yulian Butsmaniuk) painted the iconostasis and the murals in the Church of the Dormition of the Virgin Mary Slavske (Lviv oblast, repainted in the 1960s and

<sup>23</sup> *Cerkva u Pidberizciach*, „Dilo”, 1908, nr 281, s. 3; 1909, nr 142, s. 2.

<sup>24</sup> R. Hrymaliuk, *Rozpysy ta ikony Modesta Sosenka*, in: *Tserkva Sviatoho Mykolaia u Zolochivi*, Lviv 2007, p. 34–45.

completely destroyed in 2019)<sup>25</sup>. In 1917, Mieczysław Orłowicz compared the murals in Slavske with the frescoes of Stanisław Wyspiański, especially the large, powerful and expressive heads of the Evangelists in the pendentives of the dome<sup>26</sup>.

In 1910 Sosenko created murals in the interior of the Church of the Holy Spirit in Lviv (destroyed in September 1939). His surviving paintings of the central dome of the Church of the Resurrection in the village of Rykiv in Podilia (now Poliany, Zolochiv raion, Lviv oblast) come from 1911–1912. There are also other works by the artist: an iconostasis with beautiful royal doors and the Sovereign icons: *Mother of God*, *Christ* and icons in the side altars: *Protection*, *Resurrection of Christ*. In 1910–1911 the artist prepared competition designs for murals and a new iconostasis for the Lviv Wallachian Orthodox Church (Uspenska or Dormition of the Mother of God), which were not realised (eight polychrome designs, watercolours, gouaches, pastels on paper, are in the Ukrainian National Museum in Lviv).

The murals with figures of the Virgin Mary and angels in the chancel of the Pentecost Church in the village of Polove (now Radekhiv raion, Lviv oblast) come from 1912–1913. Sosenko's wall paintings in the churches of Deviatnyky (now Lviv oblast), Pidkamin (1911, Rohatyn raion, Ivano-Frankivsk oblast), Konyushky (1911, Rohatyn oblast, made with the help of Y. Butsmianuk), in the church of St. Michael the Archangel in the village of Bilche-Zolote (1912, Chortkiv raion, Ternopil oblast) were destroyed or do not exist in their original state.

In Sosenko's polychromes, stained-glass windows and religious paintings one can clearly see the style of Art Nouveau (in the *prazdniki*, the icons of the Feast tier – also Impressionism) combined with the traditions of Byzantine art and the early Italian Renaissance, ancient icon painting and folk ornamentation (textiles, Hutsul woodcarving and Poltava embroidery). One can also find features in common with the ornamentation of Old Russian Orthodox Church manuscripts of the 10<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> centuries, which had fascinated Sosenko since 1906 (e.g. the 16<sup>th</sup>-century Gospel of Olesko). In 1909, at the suggestion of the curator Ilarion Svientsitsky, the artist copied the ornamentation of 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup>-century Halych manuscripts from the Lviv collections of the Stauropegion Institute and the Ecclesiastical Museum, and the collection of Antonii Petrushevych; this set of drawings in the form of 18 plates was published

ne w okresie 1999–2000)<sup>24</sup>. W 1909 roku Sosenko wykonał (wspólnie z Julianem Bucmaniukiem) ikonostas i polichromię cerkwi Zaśnięcia Marii Panny w Sławsku (obwód lwowski, przemaalowane w latach 60. XX wieku i w całości zniszczone w 2019 roku)<sup>25</sup>. Mieczysław Orłowicz w 1917 roku porównywał polichromię w Sławsku z freskami Stanisława Wyspiańskiego, zwłaszcza zwracał uwagę na wielkie, pełne siły i wyrazu głowy ewangelistów w pendentywach kopuły<sup>26</sup>.

W 1910 roku Sosenko stworzył polichromię wnętrza lwowskiej cerkwi Świętego Ducha (zniszczoną we wrześniu 1939 roku). Z lat 1911–1912 pochodzą zachowane jego malowidła kopuły centralnej w cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego we wsi Ryków na Podolu (obecnie Polany, obwód lwowski). Znajdują się tam również inne dzieła artysty: ikonostas z pięknymi carskimi wrotami i ikonami namiestnymi *Matka Boska*, *Chrystus* oraz ikony w ołtarzach bocznych *Pokrowa*, *Zmartwychwstanie Chrystusa*. W okresie od 1910 do 1911 roku malarz przygotował konkursowe projekty polichromii i nowego ikonostasu lwowskiej cerkwi Wołoskiej (Uspieńskiej, Zaśnięcia Bogarodzicy), które nie zostały zrealizowane (osiem projektów polichromii, akwarele, gwasz, pastel na papierze, znajduje się w Ukraińskim Muzeum Narodowym we Lwowie).

Z lat 1912–1913 pochodzą malowidła ścienne z postaciami Matki Boskiej i aniołów w prezbiterium cerkwi Zesłania Ducha Świętego we wsi Płowe (obwód lwowski). Malowidła ścienne Sosenki w cerkwiach w Dziewiętnikach (obwód lwowski), Podkamieniu (1911, obwód iwanofrankiowski), Koniuszkach (1911, rejon rohatyński, wykonane przy pomocy J. Bucmaniuka), w cerkwi św. Michała Archanioła we wsi Bilcze Złote (1912, obwód tarnopolski) zostały zniszczone bądź nie istnieją dziś w stanie pierwotnym.

W polichromiach, witrażach i obrazach religijnych Sosenki wyraźnie widać styl secesji (w prazdnikach, ikonach rządu świątecznego – także impresjonizmu) w połączeniu z tradycjami sztuki bizantyjskiej i wczesnego renesansu włoskiego, dawnego malarstwa ikonowego oraz ludowego ornamentu (tkanin, snycerskich wyrobów huculskich i haftów połtawskich). Można w nich również odnaleźć cechy wspólne ze zdobnictwem staroruskich cerkiewnych manuskryptów X–XVI wieku, którymi Sosenko fascynował się od 1906 roku (np. Ewangelia Oleska XVI wieku). W 1909 roku odpowiadając na propozycję kustosa Hilariona Święckiego, artysta przerysował ozdoby halickich

<sup>24</sup> R. Hrymaliuk, *Rozpysy ta ikony Modesta Sosenka*, w: *Cerkva Sviatoho Mykołaja u Zoloczewi*, Lviv 2007, s. 34–45.

<sup>25</sup> O. Semchyshyn-Huzner, *Cerkva Uspinnia Bohorodyci v smt Slavske Skolivskoho rajonu Lviw'skoi obl. Istorija pobudovy i ozdoblennia*, „Narodoznawchi zoshyty” 2009, no. 3–4, pp. 469–480.

<sup>26</sup> M. Orłowicz, *Wrażenia ze Skolskiego*, „Kurier Lwowski”, 1917, nr 150, s. 3.

<sup>25</sup> O. Semchyshyn-Huzner, *Tserkva Uspinnia Bohorodytsi v smt Slavske Skolivskoho rajonu Lviw'skoi obl. Istorija pobudovy i ozdoblennia*, „Narodoznawchi zoshyty” 2009, no. 3–4, pp. 469–480.

<sup>26</sup> M. Orłowicz, *Wrażenia ze Skolskiego* [*Impressions from the Skole Region*], „Kurier Lwowski”, 1917, no. 150, p. 3.

rękopisów z XVI–XVII wieku ze lwowskich zbiorów Instytutu Stauropigialnego i Muzeum Cerkiewnego oraz kolekcji Antona Petruszewycza; ten zespół rysunków w kształcie 18 tablic został wydany po śmierci Sosenki w 1923 roku jako litografie i cynkografie<sup>27</sup>, zaświadczać dobitnie o źródłach jego inspiracji w malarstwie monumentalnym.

Na ogół w figuratywnych przedstawieniach treści religijnej Sosenko stylizował w duchu secesji, na przykład ubiór na wzór dawnej ikony, aktywnie wprowadzał roślinne i geometryczne ornamenty, natomiast postacie i części ciał świętych opracowywał z akademicką precyzją, często z portretową interpretacją twarzy.

Zafascynowanie Sosenki religijnym malarstwem monumentalnym ujawniło się także w jego działalności konserwatorskiej. W latach 1907–1914 pracował jako drugi kustosz Cerkiewnego Muzeum, a od 1913 – Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie. Zajmował się zbieraniem i konserwacją dawnych ikon i fresków; w 1910 roku odnalazł malowidła ścienne XV wieku w cerkwi klasztoru św. Onufrego w Ławrowie (obecnie rejon samborski). W roku 1913 kopiował we Florencji freski Fra Angelico dla lwowskich zbiorów prywatnych metropolity A. Szeptyckiego. Pod jego wpływem pracował we Lwowie Julian Bucmaniuk, autor secesyjnych polichromii w cerkwi Bazylianów w Żółkwi (1910–1911, 1931–1939)<sup>28</sup>.

Z kolei Mychajło Bojczuk świadomie odrzucał secesję i zwracał się do modernizowanego bizantyżyzmu. We lwowskim okresie swojej twórczości (1910–1915) pragnął wykreować nową szkołę monumentalnego malarstwa religijnego na zasadzie interpretacji sztuki Bizancjum, dawnych polichromii Rusi Kijowskiej i fresków Giotto.

W kaplicy nowej Bursy Diaków Katedry św. Jura przy ulicy Skargi (obecnie Ozarkewycza, gmach polikliniki) w latach 1912–1913 powstały dobrze wkomponowane w architekturę malowidła ścienna i obrazy Bojczuka oraz jego naśladowców. Kanony malarstwa bizantyjskiego uzyskały w nich ostre i ekspresywne wyklarowanie. Zdjęcie archiwalne fragmentu polichromii pokazuje rytmiczną, energicznie ukształtowaną kompozycję z symbolicznym dla chrześcijańskiej ikonografii połączeniem przedstawień gołębi i winogron<sup>29</sup> [il. 11]. W artykule poświęconym polichromii Bursy Diaków Hilarion Świąćicki pisał: „Bojczuk w poszukiwaniu podłoża do malowideł sięgnął po kompozycje figuralne prymitywu bizantyjsko-romańskiego”. Według opinii Świąćickiego takie traktowanie polichromii zostało niepochlebnie przyjęte przez lwow-

as lithographs and zincographs after Sosenko's death in 1923<sup>27</sup>, as a powerful testimony to the sources of his inspiration in monumental painting.

In general, in figurative representations of religious content, Sosenko's style was under the influence of Art Nouveau, for example, in clothing modelled on ancient icons. He actively introduced floral and geometric ornamentation, while figures and parts of saints' bodies were developed with academic precision, often with a portrait-like interpretation of the face.

Sosenko's fascination with religious monumental painting was also evident in his conservation work. From 1907 to 1914 he worked as the second curator of the Ecclesiastical Museum – and from 1913 of the Ukrainian National Museum in Lviv. He was involved in the collection and conservation of ancient icons and frescoes; in 1910 he found 15<sup>th</sup>-century murals in the church of St Onuphrius' Monastery in Lavriv (now Sambir raion). In 1913 he copied the frescoes of Fra Angelico in Florence for the private collection of the Lviv Metropolitan A. Sheptytskyi. He also influenced Yulian Butsmaniuk, the author of the Art Nouveau polychromes in the Basilian Church in Zhovkva (1910–1911, 1931–1939), who worked in Lviv<sup>28</sup>.

Mykhailo Boychuk, on the other hand, consciously rejected Art Nouveau and turned to modernised Byzantinism. During his Lviv period (1910–1915), he wanted to create a new school of monumental religious painting based on the principle of interpreting the art of Byzantium, the ancient polychromes of Kievan Rus and the frescoes of Giotto.

In 1912–1913 in the chapel of the new Deacons' Boarding House of St. George's Cathedral in Skargi Street (now Ozarkevycha, a polyclinic building) the murals and wall paintings of Boychuk and his imitators were well integrated into the architecture. In them, the canons of Byzantine painting were sharply and expressively refined. An archive photograph of a fragment of a polychrome painting shows a rhythmic, vigorously formed composition with a combination of depictions of doves and grapes, symbolic of Christian iconography<sup>29</sup> [fig. 11]. In an article devoted to the polychromy of the Deacons' Boarding House, Ilarion Svientsitsky wrote: “In his search for a basis for the paintings, Boychuk turned to figural compositions of Byzantine-Romanesque primitivism”. According to Svientsitsky, such a treatment of polychrome was not well received by Lviv's Ukrainian

<sup>27</sup> *Prykrasy Halyc'kych rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropygijs'koho muzeja zarysovani Modestom Sosenkom*, red. I. Svienc'kyi, Lviv 1923.

<sup>28</sup> I. Gakh, *Epokha mytropolyta: Ukraïns'ke obrazotvorcze mystec-tvo pershoi polovyny XX stolittia*, Lviv 2017, s. 108–109.

<sup>29</sup> O. Ripko, *Bojczuk i bojczukisty, bojczukizm: Kataloh vystavky*, Lviv 1991, s. 7.

<sup>27</sup> *Prykrasy Halyc'kych rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropygijs'koho muzeja zarysovani Modestom Sosenkom*, ed. I. Svientsitskyi, Lviv 1923.

<sup>28</sup> I. Gakh, *Epokha mytropolyta: Ukraïns'ke obrazotvorcze mystec-tvo pershoi polovyny XX stolittia*, Lviv 2017, pp. 108–109.

<sup>29</sup> O. Ripko, *Boychuk i boychukisty, boychukizm: Kataloh vystavky*, Lviv 1991, p. 7.

intelligentsia, which was enamoured with the prevailing Art Nouveau<sup>30</sup>.

While being based in Lviv, Boychuk often travelled to his family in Jaroslaw, where he painted the frescoes in the upper part of the apse of the newly built Greek Catholic Church of the Transfiguration in 1912 (restored in 1991). They were characterised by laconic lines and colours. The generalisation of coloured dots gave his figures a symbolic content. In 1914 Boychuk painted murals in the monastery of the Basilian Sisters in Slovita (now Lviv raion, Lviv oblast), which are now being restored.

### Concluding remarks:

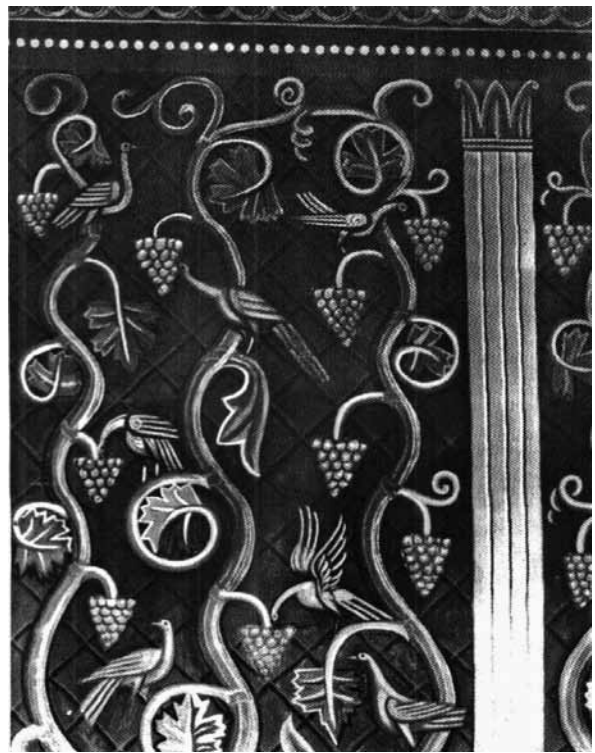
Between 1890 and 1914, Lviv's religious monumental painting underwent visible compositional and stylistic changes.

The sacred buildings of Lviv of that time are characterised by the fruitful interaction of the spatial arts. Painters demonstrated their ability to solve a multifaceted artistic problem – to create an ensemble of architecture and painting. Their decorative work is characterised by an almost organic connection with the tectonics and function of the churches. Decorating the interiors of large sacred buildings concretised the purpose of their mural resources.

Monumental painting in Lviv, often associated with sacred architecture, followed the Academic and Neo-Baroque patterns of the time. The mural paintings and stained-glass windows of Tadeusz Popiel and the frescoes of Karol Polityński, Walerian Kryciński and Josef Balla were particularly characteristic of late Historicism.

After 1900, the newer sacred painting broke with the primacy of Historicism and academic-naturalistic canons in the mainstream of its development. Art Nouveau grew in competition with Academism and Historicism, as can be seen in the works of Stanisław Dębicki, Kazimierz Sichulski, Marian Olszewski, Modest Sosenko, Yulian Butsmانيuk and other artists. It did not dominate, but it soon began to play the role of the avant-garde. While maintaining the features of objective observation of reality (which was understandable in view of the specificity of the means of expression of religious art), the painters went quite far in the direction of subjective transformation, individual vision of the world. The outstanding ensemble of monumental religious paintings in the combined style of Art Nouveau, Symbolism and Art Deco was created in 1908–1913 and 1925–1927 in the interior of the Armenian Cathedral of Lviv. Before the First World War, Mykhailo Boychuk wanted to cre-

<sup>30</sup> L. Sokoliuk, *Mykhailo Boychuk ta joho shkola*, Kharkiv 2014, p. 40.



11. Mychajło Bojczuk, polichromia dawnej Bursy Diaków Katedry św. Jura, detal, 1912–1913, fot. archiwalna

11. Mykhailo Boychuk, murals in the former Deacons' Boarding House of St George's Cathedral, detail, 1912–1913, archive photo

ską inteligencją ukraińską, która była zauroczona panującą secesją<sup>30</sup>.

Podczas pobytu we Lwowie Bojczuk często jeździł do swojej rodziny w Jarosławiu, gdzie w nowo wybudowanej cerkwi Przemienienia Pańskiego wykonał freski w górnej części apsydy w 1912 roku (odnowione w 1991 roku). Wyróżniały się one lakonicznymi liniami i kolorami. Uogólnienie barwnych plam nadało jego postaciom treści symbolicznej. W 1914 roku Bojczuk stworzył jeszcze malowidła ściennie w klasztorze Bazyliańek w Słowicie (dziś rejon lwowski, obwód lwowski), które obecnie zaczęto konserwować.

### Wnioski końcowe:

W okresie 1890–1914 spostrzegamy widoczne przemiany kompozycyjne i stylistyczne w religijnym malarstwie monumentalnym Lwowa.

Ówczesne lwowskie budowle sakralne wyróżniają się owocnym współdziałaniem sztuk przestrzennych. Malarze zademonstrowali zdolność rozwiązania wieloaspektowego zagadnienia artystycznego – stworzenia zespołu architektoniczno-malarskiego. Ich dzieła de-

<sup>30</sup> L. Sokoliuk, *Mychajło Bojczuk ta joho shkola*, Charkiv 2014, s. 40.

koracyjne cechuje niemal organiczna łączność z tektoniką i funkcją świątyni. Ozdobienie wnętrza okazałych gmachów sakralnych konkretyzowało ich przeznaczenie zasobami malarstwa ściennego.

W wielu wypadkach powiązane z architekturą sakralną lwowskie malarstwo monumentalne było zapatrzone we wzory ówczesnego akademizmu i neobaroku. Charakterystyczne dla późnego historyzmu były zwłaszcza malowidła ścienne i witraże Tadeusza Popiela, freski Karola Polityńskiego, Waleriana Krycińskiego oraz Józefa Bałły.

Po 1900 roku nowsze malarstwo sakralne w głównym wektorze swego rozwoju przełamało prymat historyzmu i kanony akademicko-naturalistyczne. W konkurencji z akademizmem i historyzmem rozwijała się secesja, między innymi w dziełach: Stanisława Dębickiego, Kazimierza Sichulskiego, Mariana Olszewskiego, Modesta Sosenki, Juliana Bucmaniuka i innych artystów. Nie dominowała, ale dość szybko zaczęła odgrywać rolę awangardy. Przy zachowaniu cech obiektywnej obserwacji rzeczywistości (co było zrozumiałym w odniesieniu do specyfiki środków wyrazu sztuki religijnej) malarze posunęli się dość daleko w kierunku subiektywnej transformacji, indywidualnej wizji świata. Wybitny zespół monumentalnego malarstwa religijnego w kombinowanej stylistyce secesji, symbolizmu i art déco powstał w latach 1908–1913 i 1925–1927 we wnętrzu lwowskiej katedry ormiańskiej. Przed pierwszą wojną światową Mychajło Bojczuk pragnął wykreować we Lwowie nową szkołę monumentalnego malarstwa religijnego na zasadzie modernistycznej interpretacji sztuki Bizancjum i Rusi Kijowskiej.

W wielonarodowym Lwowie końca XIX – początku XX wieku cerkiewne i kościelne malarstwo religijne, choć uwzględniało cechy liturgiczne różnych wyznań, w ogólności podlegało dominacji stylistycznej. Przykładowo katolicy F. Schiller i T. Popiel malując ikonostasy i wykonując zlecenia cerkwi prawosławnej albo greckokatolickiej, trzymali się tradycyjnych cerkiewnych układów przestrzennych i tematów, ale kierowali się zasadami sztuki akademickiej. Również J. Mehoffer akceptując żądania arcybiskupa ormiańsko-katolickiego J. Teodorowicza i nawiązując do dawnej sztuki ormiańskiej, wykonał swoje mozaiki w ewidentnym secesyjnym stylu. Różnice narodowościowe, religijne i społeczne schodziły na dalszy plan, mając mniejsze znaczenie niż priorytety formalne i stylistyczne.

## Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy przemian stylistycznych w religijnym malarstwie monumentalnym Lwowa okresu 1890–1914. Najlepsze sakralne budowle stolicy Królestwa Galicji i Lodomerii odznaczają

ate a new school of monumental religious painting in Lviv, based on a modernist interpretation of the art of Byzantium and Kievan Rus.

In the ethnically diverse Lviv of the late nineteenth and early twentieth centuries, religious painting, while taking into account the liturgical peculiarities of various denominations, was generally subject to the dominating style. For instance, Catholics F. Schiller and T. Popiel followed traditional Orthodox church spatial arrangements and themes whilst painting iconostases and executing commissions for Orthodox or Greek Catholic churches. However, they were guided by academic art principles. Similarly, J. Mehoffer, accepting the requirements of the Armenian Catholic Archbishop J. Teodorowicz and referring to ancient Armenian art, made his mosaics in the style which is evidently Art Nouveau. National, religious, and social differences took a back seat to formal and stylistic priorities.

## Abstract

This article is an attempt to analyse the stylistic changes in Lviv's religious monumental painting between 1890 and 1914. The best religious buildings of the capital of the Kingdom of Galicia and Lodomeria are characterised by an intense interaction of spatial arts. Lviv painters demonstrated their ability to solve a complex artistic problem – the creation of an architectural-painting ensemble. Their decorative works were characterised by an organic connection with the tectonics and function of the buildings. Decorating the interiors of large sacred buildings with the means of mural painting concretised their purpose.

Lviv's monumental painting, often associated with sacred architecture, was caught up in the patterns of Academism of the time. In competition with Academism and Historicism, Art Nouveau in the works of Stanisław Dębicki, Kazimierz Sichulski, Marian Olszewski, Modest Sosenko and other artists, along with the Neo-Byzantine school of Mykhailo Boychuk, soon began to assume the function of the avant-garde.

**Keywords:** Lviv, religious painting, polychrome, stylistics, Historicism, Academism, Art Nouveau, Neo-Byzantinism

**Dr hab. Yuri Biryulov, prof. LNAS**  
Lviv National Academy of Arts  
e-mail: [yurij.biryulov@gmail.com](mailto:yurij.biryulov@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-3455-9614

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

- Adamski J., Biernat M., Ostrowski J.K., Petrus J.T., *Katedra łacińska we Lwowie* [The Latin Cathedral in Lviv], Kraków 2013.
- Al. Fr., *Tadeusz Popiel*, „Nasz Kraj”, 1906, no. 6, p. 23.
- Betlej A., *Kościół p.w. św. Andrzeja Apostoła i klasztor OO. Bernardynów* [The Church of St Andrew the Apostle and the Convent of the Franciscan Observants], in: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego* [The Churches and Convents in Lviv from the Pre-Partition Period] 2, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Betlej A., *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów* [The Church of Saint Peter and Paul and the former Jesuit College], in: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego* [The Churches and Convents in Lviv from the Pre-Partition Period] 2, ed. Andrzej Betlej [=et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Biernacka M., *Sichulski Kazimierz*, in: *Słownik Artystów Polskich* [The Dictionary of Polish Artists], vol. X, Warszawa 2016, pp. 406–423.
- Biernat M., Kurzej M., Ostrowski J.K., *Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego* [The Churches and Convents in Lviv from the Pre-Partition Period]. 2, ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Biriulow J., *Balla Józef* [Balla Josef], in: *Słownik Artystów Polskich* [The Dictionary of Polish Artists. Addenda and Corrigenda to vols. I–VI], Warszawa 2003, pp. 15–16.
- Biriulow J., *Polityński Karol Gustaw*, in: *Słownik Artystów Polskich* [The Dictionary of Polish Artists], vol. VIII, Warszawa 2003, pp. 381–382.
- Biriulow J., *Secesja we Lwowie* [Art Nouveau in Lviv], Warszawa 1996.
- Brzezina K., *Kościół p.w. Św. Rodziny i klasztor OO. Reformatów* [The Church of the Holy Family and the Convent of the Reformati] in: *Kościół i klasztor Lwowa z wieków XIX i XX* [The 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> c. Churches and Convents in Lviv], ed. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2004.
- „Gazeta Lwowska”, 1911, no. 85, 14 April, p. 4.
- Gąsiorowski A., Topolski, J. (eds.), *Wielkopolski słownik biograficzny* [Biographical Dictionary of Wielkopolska], Warszawa-Poznań 1981,
- Górski H., *Bazylika oo. Franciszkanów* [The Franciscan Basilica], Kraków 2002.
- Gakh I., *Epokha mytropolity: Ukrainśke obrazotvorche mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia*, Lviv 2017.
- Hrymaliuk R., *Rozpysy ta ikony Modesta Sosenka*, in: *Tserkva Sviatoho Mykolaia u Zolochi*, Lviv 2007.
- Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy* [The Armenian Cathedral in Lviv and Its Creators], Kraków 2016.

się głębokim współdziałaniem sztuk przestrzennych. Malarze lwowscy zademonstrowali zdolność rozwiązania skomplikowanego zagadnienia artystycznego – stworzenia zespołu architektoniczno-malarskiego. Ich dzieła dekoracyjne charakteryzowała organiczna łączność z tektoniką i funkcją budowli. Ozdobienie wnętrz okazałych gmachów sakralnych zasobami malarstwa ściennego konkretyzowało ich przeznaczenie.

W wielu wypadkach powiązane z architekturą sakralną lwowskie malarstwo monumentalne było zapatrzone we wzory ówczesnego akademizmu. W konkurencji z akademizmem i historyzmem secesja w dziełach Stanisława Dębickiego, Kazimierza Sichulskiego, Mariana Olszewskiego, Modesta Sosenki i innych artystów dość szybko zaczęła pełnić, obok neobizantyjskiej szkoły Mychajły Bojczuka, funkcję awangardy.

**Słowa kluczowe:** Lwów, malarstwo religijne, polichromia, stylistyka, historyzm, akademizm, secesja, neobizantyzm

**dr hab. Jurij Biriulow, prof. LNAS**  
Lwowska Narodowa Akademia Sztuki  
e-mail: yurij.biryulov@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3455-9614

## Bibliografia

- Adamski J., Biernat M., Ostrowski J.K., Petrus J.T., *Katedra łacińska we Lwowie*, Kraków 2013.
- Al. Fr., *Tadeusz Popiel*, „Nasz Kraj”, 1906, nr 6, s. 23.
- Betlej A., *Kościół p.w. św. Andrzeja Apostoła i klasztor OO. Bernardynów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*. 2, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Betlej A., *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*. 2, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Biernacka M., *Sichulski Kazimierz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. X, Warszawa 2016, s. 406–423.
- Biernat M., Kurzej M., Ostrowski J.K., *Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*. 2, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012.
- Biriulow J., *Balla Józef*, w: *Słownik Artystów Polskich. Uzupełnienia i sprostowania do tomów I–VI*, Warszawa 2003, s. 15–16.
- Biriulow J., *Polityński Karol Gustaw*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. VIII, Warszawa 2003, s. 381–382.
- Biriulow J., *Secesja we Lwowie*, Warszawa 1996.
- Brzezina K., *Kościół p.w. Św. Rodziny i klasztor OO. Reformatów*, w: *Kościół i klasztor Lwowa z wieków XIX*

- i XX, oprac. Andrzej Betlej [et al.]; Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2004.
- Cerkva u Pidberizciach, „Diło”, 1908, nr 281, s. 3; 1909, nr 142, s. 2.
- Gach I., *Epocha mytropolyta: Uktains'ke obrazotvorcze mystectwo perszoji połovyny XX stolittia*, Lviv 2017.
- Gąsiorowski A., Topolski J. (red.), *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981.
- „Gazeta Lwowska”, 1911, nr 85, 14. IV, s. 4.
- Górski H., *Bazylika oo. Franciszkanów*, Kraków 2002.
- Hrymaliuk R., *Rozpysy ta ikony Modesta Sosenka*, w: *Cerkva Sviatoho Mykołaja u Zołoczewi*, Lviv 2007.
- Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, Kraków 2016.
- Miziołek J., *Golgota Jana Styki w Forest Lawn. O największym obrazie świata i jego niezwykłej historii*, „Konteksty: Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 62, 2008, nr 1.
- Olszewski M., *Plac Maryacki*, „Gazeta Wieczorna”, 1913, 13 VIII.
- Orłowicz M., *Wrażenia ze Skolskiego*, „Kurier Lwowski”, 1917, nr 150.
- Petrus J.T., *Kościół parafialny p.w. Świętej Trójcy w Starym Siole*, w: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 11, Kraków 2003.
- Prykrasy Halyč'kich rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropygij'skoho muzeja zarysowani Modestom Sosenkom*, red. I. Sviencic'kyi, Lviv 1923.
- Ripko O., *Bojczuk i bojczukisty, bojczukizm: Kataloh vystavky*, Lviv 1991.
- Roth L.J., *Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego*, „Dziennik Polski”, 1911, nr 319, 20 XI.
- Sadova-Mandziuk O., Rishniak O., *Karol Polityns'kyi ta rozpysy zaly dominikans'koho monastyria u Lvovi*, w: *Istoriija religij v Ukraini. Naukovyj szchoricznyk*, 2010, t. 2, s. 811–821.
- Schröder A., *Powszechna wystawa sztuki polskiej (VI)*, „Gazeta Lwowska”, 1910, nr 158, 15 VII, s. 4.
- Semchyshyn-Huzner O., *Cerkva Uspinnia Bohorodyci v smt Slavske Skolius'koho rajonu Lvivs'koji obl. Istoriija pobudovy i ozdoblennia*, „Narodoznacvci zoszyty”, 2009, nr 3–4, s. 469–480.
- Semchyshyn-Huzner O., *Modest Sosenko (1875–1920): Monografiya*, Lviv 2020.
- Semchyshyn-Huzner O., *Malarstwo ścienne Modesta Sosenki. Charakterystyka stylu na podstawie reprezentatywnych przykładów*, „Sacrum et Decorum” 15, 2022, s. 103–109.
- Smirnow J., *Katedra ormiańska we Lwowie: dzieje Archidiecezji Ormiańskiej Lwowskiej*, Lwów, Przemyśl 2002.
- Smirnow J., *Dominikańska wystawa w Muzeum Historii Religii we Lwowie*, „Kurier Galicyjski”, 2017, nr 4 (272), 28 II–16 III.
- Sokoliuk L., *Mychajło Bojczuk ta joho szkoła*, Charkiv 2014, s. 40.
- Wierzbicka A., *Popiel Tadeusz*, w: *Słownik Artystów Polskich*, t. VIII, Warszawa 2003, s. 398–404.
- Miziołek J., *Golgota Jana Styki w Forest Lawn. O największym obrazie świata i jego niezwykłej historii* [*Jan Styka's Golgotha in Forest Lawn. About the World's Largest Painting and Its Remarkable History*], „Konteksty: Polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 62, 2008, no. 1.
- Olszewski M., *Plac Maryacki* [*Maryacki Square*], „Gazeta Wieczorna”, 1913, 13 Aug.
- Orłowicz M., *Wrażenia ze Skolskiego* [*Impressions from the Skole Region*], „Kurier Lwowski”, 1917, no. 150.
- Petrus J.T., *Kościół parafialny p.w. Świętej Trójcy w Starym Siole* [*The Parish Church of the Holy Trinity in Stare Selo*], in: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego* [*The Roman Catholic Churches and Convents of the Former Ruthenian Province*], vol. 11, Kraków 2003.
- Prykrasy Halyč'kykh rukopysiv XVI i XVII vv. Stavropygij'skoho muzeja zarysowani Modestom Sosenkom*, ed. I. Svientsitskyi, Lviv 1923.
- Ripko O., *Boičuk i boičukisty, boičukizm: Kataloh vystavky*, Lviv 1991.
- Roth L.J., *Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego* [*The Exhibition of the Works by Kazimierz Sichulski*], „Dziennik Polski”, 1911, no. 319, 20 Nov.
- Sadova-Mandziuk O., Rishniak O., *Karol Polityns'kyi ta rozpysy zaly dominikans'koho monastyria u Lvovi*, in: *Istoriija religii v Ukraini. Naukovyi shchorichnyk*, 2010, vol. 2, pp. 811–821.
- Schröder A., *Powszechna wystawa sztuki polskiej (VI)* [*The General Exhibition of Polish Art (VI)*], „Gazeta Lwowska”, 1910, no. 158, 15 July, p. 4.
- Semchyshyn-Huzner O., *Modest Sosenko (1875–1920): Monografiya*, Lviv 2020.
- Semchyshyn-Huzner O., *The Mural Paintings of Modest Sosenko. Characteristics of the Style Based on Representative Examples*, „Sacrum et Decorum” 15, 2022, pp. 93–109.
- Semchyshyn-Huzner O., *Tserkva Uspinnia Bohorodytsi v smt Slavske Skolius'koho rajonu Lvivs'koji obl. Istoriija pobudovy i ozdoblennia*, „Narodoznacvchi zoshyty” 2009, no. 3–4, pp. 469–480.
- Smirnow J., *Katedra ormiańska we Lwowie: dzieje Archidiecezji Ormiańskiej Lwowskiej* [*The Armenian Cathedral in Lviv: The History of the Armenian Diocese in Lviv*], Lviv, Przemyśl 2002.
- Smirnow J., *Dominikańska wystawa w Muzeum Historii Religii we Lwowie* [*Dominican Exhibition at the Museum of the History of Religions in Lviv*], „Kurier Galicyjski”, 2017, no. 4 (272), 28 Feb–16 March.
- Sokoliuk L., *Mykhailo Boičuk ta ioho shkola*, Kharkiv 2014.
- Tserkva u Pidberizciach*, „Diło”, 1908, no. 281, p. 3; 1909, no. 142, p. 2.
- Wierzbicka A., *Popiel Tadeusz*, in: *Słownik Artystów Polskich* [*The Dictionary of Polish Artists*], vol. VIII, Warszawa 2003, pp. 398–404.



## Religious themes in the paintings of the Pruszkowiaks, or artists from the circle of Tadeusz Pruszkowski. Tradition and modernity

In Polish art of the interwar period one can observe a multitude of different artistic tendencies. The clearly defined classicist trend was in open opposition to the avant-garde and all its manifestations. At the time of the Second Republic, two major circles of this kind emerged. One was the Vilnius School, the other the Warsaw School. The figure of Tadeusz Pruszkowski – painter and outstanding teacher, organiser of the legendary painting retreats in Kazimierz Dolny on the Vistula and founder of several art associations – is inextricably linked with this school. Ideologically, the most important and oldest of these was the Brotherhood of St Luke, founded in 1925. Its very name referred to its spiritual patron, who, according to tradition, was also a painter [fig. 1]<sup>1</sup>. The group drew directly on medieval guild traditions as well as the achievements of the Nazarenes, and other such fraternities operating in Europe at the time. In the art of the members of the Brotherhood, references to religion were not as explicit as could be expected from its patron. They were common among the artists associated with the group, but they were also popular, albeit to a lesser extent, in the somewhat younger Warsaw School and in the ranks of artists active in later associations such as the Freepainters' Lodge (from 1935 the Painters' Lodge) and the Fourth Group. Of course, these themes appeared in the work of some artists more frequently than others. The Second World War put an end to the activities of all these groups. Although many of

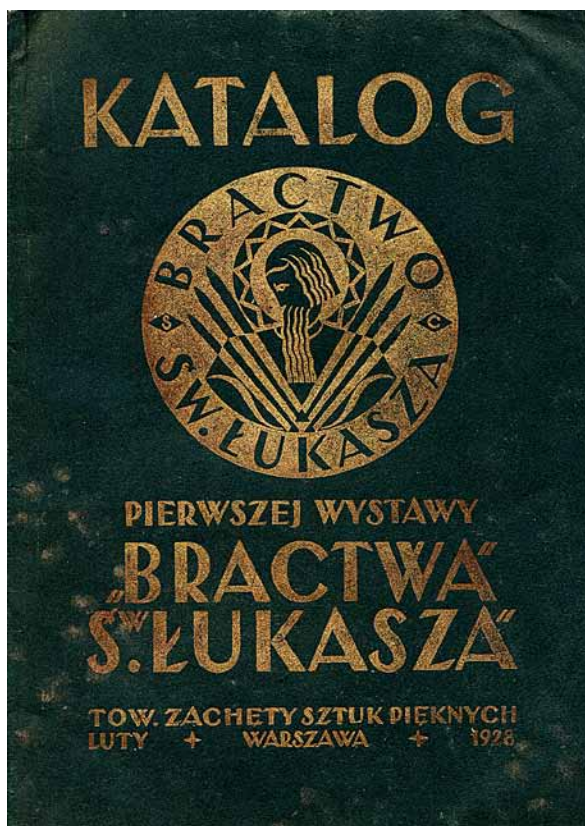
<sup>1</sup> The image of St Luke appeared on the diplomas that members of the Brotherhood received after graduating from Tadeusz Pruszkowski's studio. It was a colourful, caricatured and somewhat fantastical bust of a long-haired, bearded old man with a halo, a silhouette of a lion on the left and a painting on an easel on the right. The bust of the saint also appeared on the cover of the catalogue of the group's first exhibition, designed by Stanisław Ostoja-Chrostowski. In this case, as befits a printmaker, the silhouette was emphasised by the use of dark areas and a gold background. The figure itself, on the other hand, underwent a far-reaching synthesis. It would later be repeated in catalogues and guides to the Brotherhood's exhibitions.

## Tematyka religijna w malarstwie Pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność

DOI:10.15584/setde.2023.16.3

W polskiej sztuce dwudziestolecia międzywojennego zaobserwować można mnogość różnorodnych tendencji artystycznych. Wyraźnie zarysowujący się nurt klasycyzujący stał w jawnej opozycji do awangardy i wszelkich jej przejawów. W czasach Drugiej Rzeczypospolitej uformowały się dwa najważniejsze środowiska o takim właśnie charakterze. Z jednej strony była to szkoła wileńska, natomiast z drugiej warszawska. Właśnie z nią łączy się nierozzerwalnie sylwetka Tadeusza Pruszkowskiego – malarza i wybitnego pedagoga, organizatora legendarnych plenerów malarskich w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą i inicjatora kilku stowarzyszeń artystycznych. Pod względem ideowym najważniejszym i najstarszym z nich było Bractwo św. Łukasza założone w 1925 roku. Już w nazwie określało swojego duchowego przywódcę, który wedle przekazów również miał być malarzem [il. 1]<sup>1</sup>. Ugrupowanie to wprost odnosiło się do średniowiecznych tradycji cechowych, dokonań Nazareńczyków, a także do innych tego typu konfraterni działających wówczas w Europie. W sztuce członków Bractwa nawiązania do religii wcale nie były tak jednoznaczne, pomimo jasnej konotacji z patronem. Występowały one powszechnie wśród artystów związanych z tym ugrupowaniem, ale były również popularne w kręgu nieco tylko młodszej Szkoły Warszawskiej, a także w szeregach twórców działających w ramach późniejszych stowarzyszeń, takich jak Łoża Wolnomalarska (od 1935 roku Łoża Malarska) czy Grupa Czwarta, choć w mniejszym zakresie. Oczywiście w twórczości

<sup>1</sup> Wizerunek św. Łukasza pojawiał się na dyplomach, które otrzymywali członkowie Bractwa po ukończeniu nauki w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Było to barwne, karykaturalne i nieco bajkowe w swoim charakterze popiersie długowłosego, brodatego starca z aureolą, sylwetką lwa po lewej oraz obrazem na sztaludze po prawej. Figura świętego w popiersiu została także umieszczona na okładce katalogu pierwszej wystawy grupy zaprojektowanej przez Stanisława Ostoję-Chrostowskiego. W tym przypadku, jak przystało na grafika, sylwetka została wydobyta poprzez zastosowanie ciemnych partii i złotego tła. Samą postać poddano natomiast daleko posuniętej syntezie. Powtarzana była ona także i później w katalogach i przewodnikach dotyczących wystaw Bractwa.



1. Okładka Katalogu I Wystawy Bractwa św. Łukasza w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, proj. Stanisław Ostoja-Chrostowski, 1928, fot. wolny dostęp

1. The cover of the Catalogue of the 1st Exhibition of the Brotherhood of St Luke at the Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw, designed by Stanisław Ostoja-Chrostowski, 1928, phot. public domain

niektórych artystów tematyka ta występowała często, u innych zaś wcale. Kres działalności tych wszystkich ugrupowań położyła druga wojna światowa. Mimo że wielu Pruszkowiaków ją przeżyło i kontynuowało swoją działalność, to niewątpliwie okres międzywojenny był czasem największego rozwoju ich karier. Dlatego też niniejszy artykuł skupia się głównie na nim.

W odrodzonym po latach zaborów kraju sztuka stała się narzędziem w służbie państwa. W jej ramach analogiczną rolę odgrywała twórczość o tematyce religijnej. Jak pisała Joanna Sosnowska sama religia była, jak i inne dziedziny życia narodu, podporządkowana ściśle działalności państwa<sup>2</sup>. Na nowo zaczęto poszukiwać stylu narodowego zredagowanego uprzednio na przełomie XIX i XX stulecia. Religia stanowiąca ważny element polskiej kultury zajmowała w tych rozważaniach istotne miejsce. Propagowano zerwanie z ideą „sztuka dla sztuki”. Odtąd działalność artystyczna zyskała nową, społeczną rolę i misję, na którą uwagę zwróciła Iwona Luba w kontekście ukierunkowanej na treść twórczości Pruszkowiaków, odróżniającej się od stricte dekoracyjnych kompozycji kapistów<sup>3</sup>. Jak pisała Agnieszka Chmielewska, w różnych środowiskach panowały odmienne poglądy na cele arty-

the Pruszkowiaks survived and continued their activities, the inter-war period was undoubtedly the period of greatest development in their careers. This is therefore the main focus of this article.

In a country reborn after years of partition, art became a tool at the service of the state. Within this framework, art with religious themes played a similar role. As Joanna Sosnowska wrote, religion itself, like other areas of national life, was strictly subordinated to the activities of the state<sup>2</sup>. The search for a national style, which had been outlined at the turn of the 19<sup>th</sup> century, began anew. Religion, an important element of Polish culture, played a key role in these considerations. A break with the idea of “art for art’s sake” was encouraged. From then on, artistic activity acquired a new social role and mission, as Iwona Luba points out in connection with the Pruszkowiaks’ subject-oriented work, which differed from the strictly decorative compositions of the Kapists<sup>3</sup>. As Agnieszka Chmielewska observed, there were different views in different circles about the purposes of artistic activity. In the circle of Roman Dmowski’s followers there was a belief that “it was necessary to educate young Poles in the cult of collective labour, in the spirit of religious and national values, so that they would be able to build and defend the national state.”<sup>4</sup> According to this idea, the artist, described by the author as a “state-builder”, should become a kind of craftsman at the service of the nation, capable of producing “illustrations, paperweights or religious paintings”<sup>5</sup>.

In fact, these aspirations were evident in the activities of the members of all the groups formed on

<sup>2</sup> J. Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. XLVI, z. 4, s. 192.

<sup>3</sup> I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, Warszawa 2004, s. 172.

<sup>2</sup> J. Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku* [Art in the Eyes of the Polish Right Until 1939], „Roczniki Humanistyczne” 1998, vol. XLVI, no. 4, p. 192.

<sup>3</sup> I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją* [Dialogue Between Modernity and Tradition], Warszawa 2004, p. 172.

<sup>4</sup> A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej* [In the Service of State, Society and Nation. „State-building” Visual Artists in the Second Polish Republic], Warszawa 2006, p. 43.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 190.

Pruszkowski's initiative, who took an active part in the country's artistic life. We are not just talking about the four associations mentioned above, but also about artists who were not members of any of them, who acted, so to speak, in the professor's orbit, belonging, for example, to the Bloc of Professional Artists founded by Pruszkowski, or active in the circle of the Municipal School of Decorative Arts and Painting, which remained under his indirect influence. Pruszkowski was an influential figure in the artistic community. Thanks to his various connections, he helped his former students to obtain commissions and supported their activities, as Iwona Luba pointed out in her discussion of the Pruszkowiaks group-forming<sup>6</sup>. In terms of commissioned work, of course, public commissions dominated in this circle, but there were also sacred projects. In this case, it is much more difficult to identify the founders and the location of many objects that are not mentioned in the sources.

Pruszkowski instilled in his pupils not only a love of their country, but also an interest in the paintings of the old masters, especially the legacy of the Renaissance and Baroque painters. Drawing on this tradition, and in this very specific context, the Pruszkowiaks created numerous compositions with religious themes, boldly referring to specific artists or entire milieus. The paintings they created were not always commissioned by the Church or for private devotion. Nevertheless, the spirit of religiosity and the idea of national art always remained visible in them, for example in the works shown at national or international exhibitions.

Apart from Antoni Michalak and a few other students of Pruszkowski, many artists who created both sacred and decorative compositions did not enter the canon of sacred art, either in their time or later. Wojciech Skrodzki, in his review of Polish religious art in the first half of the 20<sup>th</sup> century, limited himself to mentioning only the works of Michalak and Jan Wydra<sup>7</sup>. Perhaps more pertinent, since it comes from the same period, is Feliks Kopera's analysis of Polish religious painting. In his text published in 1932 in the collection of essays *O polskiej sztuce religijnej [On Polish Religious Art]*, the scholar noted: "In recent years, the Brotherhood of St Luke in Warsaw has been active in the area of religious painting [...]"<sup>8</sup>. This statement

stycznej działalności. W kręgu zwolenników Romana Dmowskiego żywe było przekonanie, że: „należało wychować młodych Polaków w kulcie zbiorowego wysiłku pracy, w duchu wartości religijnych i narodowych, tak aby potrafili budować i bronić państwa narodowego”<sup>4</sup>. Wedle tej myśli artysta, którego autorka określiła mianem „państwowotwórczego”, miał stać się poniekąd rzemieślnikiem w służbie narodu, który będzie w stanie wykonać zarówno „ilustracje, przyciski na biurko czy obrazy religijne”<sup>5</sup>.

Dążenia te były w zasadzie widoczne w działalności członków wszystkich ugrupowań powstałych z inicjatywy Pruszkowskiego, którzy brali aktywny udział w życiu artystycznym kraju. Mowa tutaj nie tylko o czterech wymienionych stowarzyszeniach, lecz także o twórcach niezrzeszonych, działających poniekąd w orbicie profesora, należących chociażby do Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, utworzonego między innymi przez „Prusza”, czy działających w kręgu Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa pozostającej w polu jego pośrednich oddziaływań. Pruszkowski był w środowisku artystycznym postacią wpływową. Dzięki różnym konotacjom pomagał swoim wychowankom w zdobywaniu zleceń i promował ich działalność, na co zwróciła uwagę Iwona Luba w rozważaniach dotyczących zagadnień łączenia się Pruszkowiaków w grupy<sup>6</sup>. Jeśli idzie o zamawiane realizacje, to dominowały oczywiście w tym kręgu zlecenia o charakterze publicznym, niemniej pojawiały się także projekty sakralne. W tym przypadku wielokrotnie trudniej o identyfikację fundatorów i lokalizację wielu obiektów nieujętych w źródłach.

Pruszkowski zaszczerpił w swoich wychowankach nie tylko miłość do kraju, rozbudził w nich także zainteresowanie malarstwem dawnych mistrzów – szczególnie spuścizną malarzy epoki renesansu i baroku. W nawiązaniu do tradycji i w tym właśnie osobliwym kontekście pojawiły się w twórczości Pruszkowiaków liczne kompozycje o tematyce religijnej, śmiało nawiązujące do konkretnych twórców czy całych środowisk. Tworzone przez nich obrazy nie zawsze malowane były na zlecenie Kościoła czy z przeznaczeniem do dewocji prywatnej. Pomimo to duch religijności pozostawał w nich zawsze widoczny, podobnie jak idea sztuki narodowej, eksponowana chociażby podczas krajowych czy międzynarodowych wystaw.

Oprócz Antoniego Michalaka i kilku innych uczniów „Prusza”, wielu artystów tworzących zarów-

<sup>6</sup> I. Luba, *Szkola Warszawska 1929–1939. Przyczynek do badań nad ugrupowaniami artystycznymi w Polsce międzywojennej [The Warsaw School 1929–1939: A Contribution to the Study of Artistic Groups in Interwar Poland]*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, vol. 10, p. 118.

<sup>7</sup> W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945 [Polish Religious Art 1900–1945]*, Warszawa 1989, p. 75.

<sup>8</sup> F. Kopera, *Polskie malarstwo religijne [Polish Religious Painting]*, in: *O polskiej sztuce religijnej [On Polish Religious Art]*, ed. Jerzy

<sup>4</sup> A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006, s. 43.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>6</sup> I. Luba, *Szkola Warszawska 1929–1939. Przyczynek do badań nad ugrupowaniami artystycznymi w Polsce międzywojennej*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, t. 10, s. 118.

no realizacji o charakterze sakralnym, jak i kompozycje dekoracyjne, nie weszło do kanonu sztuki sakralnej – ani w swojej epoce, ani też później. Wojciech Skrodzki opisując z perspektywy czasu polską sztukę religijną pierwszej połowy XX stulecia, ograniczył się tylko do wzmiankowania działalności Michalaka i Jana Wydry<sup>7</sup>. Być może bardziej adekwatna, bo pochodząca z epoki, jest analiza polskiego malarstwa religijnego dokonana przez Feliksa Koperę. W swoim tekście wydanym w 1932 roku w zbiorowej publikacji *O polskiej sztuce religijnej* badacz zanotował: „W ostatnich latach w zakresie malarstwa religijnego rozwinęło działalność bractwo św. Łukasza w Warszawie [...]”<sup>8</sup>. Stwierdzenie to nie zostało w żaden sposób rozwinięte, a jako przykład przytoczona została jedynie twórczość Michalaka, już wówczas kojarzonego z kręgiem sztuki sakralnej. Można w zasadzie stwierdzić, że słowa Koperę stanowiły powielenie wcześniejszego o dwa lata wywodu Janiny Jankowskiej-Oryńzyna, która na łamach „Kobiety Współczesnej” głosiła odrodzenie religijności oraz wiążącą się z nią odnowę sztuki kościelnej:

*Dzisiaj jesteśmy świadkami odrodzenia religijnego [...]. Przeglądając się wielkim obrazom o charakterze kościelnym, malowanym przez Bractwo Świętego Łukasza, rozpoznajemy w nich tradycję katolicką. W sensie zwartej konstrukcji logicznej, harmonijnej hierarchii szczegółów, mistrzostwa osiągniętego kosztem wysiłku. Lecz nie widzimy w nich jeszcze łaski natchnienia, prostoty i napięcia wiary<sup>9</sup>.*

O ile autorka nie wymieniła z osobna żadnego z artystów, to opinia tego typu, która pojawiła się już w 1930 roku, czyli zaledwie po kilku latach działalności stowarzyszenia, była bardzo istotna. W przytoczonych publikacjach mowa jest tylko o Bractwie św. Łukasza, zaznaczyć jednak należy, że w omawianym kontekście ważne pozostają także i pozostałe ugrupowania. Twórczość religijna artystów do nich należących wydaje się na tym polu nieco marginalizowana, choć tłumaczyć to można faktem, że ważniejsze dokonania niektórych z nich pojawiały się dopiero w momencie wydawania publikacji lub później.

Malarstwo religijne Pruszkowiaków wpisuje się w szeroką debatę na temat odnowy sztuki sakralnej, toczącą się przez całe dwudziestolecie międzywojenne. W świetle tych dyskusji nadrzędną kwestią sporu stał się podział na dzieła o charakterze kultowym i prace

was not developed in any way, and only the work of Michalak, who was already connected with the circle of religious art at that time, was cited as an example. In fact, it can be said that Koperę's words were a repetition of an argument put forward two years earlier by Janina Jankowska-Oryńzyna, who in the journal „Kobieta Współczesna” proclaimed the revival of religiosity and the consequent renewal of church art:

*Today we are witnessing a religious revival [...]. When we look at the great ecclesiastical paintings of the Brotherhood of St Luke, we recognise the Catholic tradition in them. In the sense of a compact logical construction, a harmonious hierarchy of details, an effortfully achieved mastery. But we do not yet see in them the grace of inspiration, the simplicity and tension of faith<sup>9</sup>.*

Although the author does not mention any of the artists individually, such an opinion, which appeared in 1930, only a few years into the association's activity, was very important. The cited publications mention only the Brotherhood of St Luke, but it should be noted that the other groups were also important in the discussions. The religious work of the artists belonging to them seems to be somewhat marginalised in the discourse, although this can be explained by the fact that some of the more important achievements of this genre appeared only at the time of that publication or later.

The religious paintings of the Pruszkowiaks are part of the wider debate about the renewal of sacred art that took place throughout the inter-war period. In the light of this discussion, the division between works dedicated to worship purposes and purely decorative works became the primary point of contention. The confrontation usually took place on the line between the artist and the Church, and the discussion was repeatedly occasioned by exhibitions and their accompanying publications. As Feliks Koperę wrote in the above-mentioned study of Polish religious art, which followed the Katowice exhibition of religious art: “To paint a good religious picture, suitable for worship and at the same time an outstanding work of art, is undoubtedly the most difficult task of all in painting.”<sup>10</sup> In the course of the discussion, an attempt was made to systematise the concepts. The art historian and priest Feliks Dettloff, in his introduction to the catalogue of the exhibition of religious and ecclesiastical art in Czestochowa, did this in a definitive and clear manner. He distinguished “two kinds” – “ecclesiastical art”, limited by the requirements of

Langman, Katowice 1932, p. 31.

<sup>9</sup> J. Jankowska-Oryńzyna, *O żywą sztukę kościelną* [For Living Church Art.], „Kobieta Współczesna” 1930, no. 7, p. 3.

<sup>10</sup> Koperę 1932, as in footnote 8, p. 19.

<sup>7</sup> W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa 1989, s. 75.

<sup>8</sup> F. Koperę, *Polskie malarstwo religijne*, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 31.

<sup>9</sup> J. Jankowska-Oryńzyna, *O żywą sztukę kościelną*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 7, s. 3.

the liturgy and the tradition of the Church, and “religious art”, intended for private devotion and thus able to allow all sorts of formal experiments, but without blurring the ideological message<sup>11</sup>. One of the reports in the Warsaw Society for the Encouragement of the Fine Arts “Zachęta”, which summarised, among other things, the exhibition *Polish Ecclesiastical Art of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*, contained carefully developed requirements for works of strictly ecclesiastical art, including fidelity to the Bible and Christian iconography<sup>12</sup>.

Taking into account the results of this debate, the title of this article includes the phrase *religious themes*, rather than strictly religious art, because this term allows us to consider a much broader context of works related to religion on many levels. It should be remembered that for most of the artists in this circle, the Bible or the teachings of the Church were merely an inspiration, a contribution to the further creation of a new iconography in which the sacrum, in a very special way, penetrated the sphere of the profane.

In the works of Pruszkowski’s students, there was a profound secularisation of religious themes and centuries-old patterns. This, in turn, led to the creation of a new formal language that was still firmly rooted in tradition. It was in these compositions that the ambivalent nature of the Pruszkowiaks’ painting, suspended between the past and the modern, was best revealed. One of the most important aspects of this secularisation was the setting of the paintings themselves, which repeatedly was the space of Kazimierz Dolny – a small town in the Małopolski Gorge of the Vistula River. It was this mystical Kazimierz, described by Maria Kuncewiczowa as a place with a dual character, over which “two moons”<sup>13</sup> shine at night, that became the metaphorical stage for the atmospheric *Theatrum Mundi* recreated by young students from the Warsaw School of Fine Arts.

Progressive secularisation in the course of the 19th century contributed significantly to this secularisation of sacred motifs. “Giving religious themes a modern costume” was described by Irena Kossowska as a legacy of 19<sup>th</sup> century realism and symbolism<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> *Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie* [Catalogue of the Exhibition of Religious and Church Art in Częstochowa], exhibition catalogue, Association „Ruchoma Wystawa Sztuki”, May – Sep 1934, Warszawa 1934, n. pag. (7).

<sup>12</sup> *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1932 rok* [Report of the Committee of the Society for the Encouragement of the Fine Arts for 1932], Warszawa 1933, p. 6. [The society and its gallery in Warsaw are often referred to in Polish as “Zachęta” for brevity’s sake – translator’s note.]

<sup>13</sup> M. Kuncewiczowa, *Dwa księżycy* [Two Moons], Warszawa 1986, p. 9.

<sup>14</sup> I. Kossowska, *Idea dzieła sztuki sakralnej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku* [The Idea of Sacred Artwork in the 1920s and 1930s], „Roczniki Humanistyczne” 2000–2001, vols.

stricte dekoracyjne. Do konfrontacji dochodziło zazwyczaj na linii artysta – Kościół, a polem do rozważań stawały się wielokrotnie wystawy i towarzyszące im publikacje. Feliks Kopera pisał we wzmiankowanym powyżej opracowaniu *O polskiej sztuce religijnej*, będącym pokłosiem Wystawy Sztuki Religijnej w Katowicach, że: „Namalować dobry obraz religijny, nadający się do kultu, a który byłby zarazem wybitnym dziełem sztuki, jest ze wszystkich zadań malarstwa niewątpliwie zadaniem najtrudniejszym”<sup>10</sup>. W toku dyskusji próbowano usystematyzować pojęcia. W definitywny i jasny sposób dokonał tego historyk sztuki i jednocześnie ksiądz, Szczęsny Feliks Dettloff, we wstępie do katalogu Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie. Wyróżnił on „dwa działy” – „sztukę kościelną”, ograniczoną wymogami liturgii i tradycją Kościoła, oraz „sztukę religijną”, przeznaczoną do prywatnej dewocji, a tym samym mogącą pozwolić sobie na różnego rodzaju formalne eksperymenty, niezacierające jednak ideowego przesłania<sup>11</sup>. W jednym ze sprawozdań warszawskiej Zachęty podsumowującym między innymi wystawę Polska Sztuka Kościelna XVIII, XIX i XX w. pojawiły się dokładnie opracowane wymogi stawiane dziełom sztuki stricte kościelnej, a wśród nich wierność Biblii i ikonografii chrześcijańskiej<sup>12</sup>.

W świetle wniosków płynących z tej debaty, w tytule niniejszego artykułu pojawia się sformułowanie *tematyka religijna*, a nie stricte sztuka religijna, gdyż określenie to pozwala na przyjrzenie się znacznie szerszemu kontekstowi dzieł powiązanych z religią na wielu płaszczyznach. Trzeba bowiem pamiętać, że Biblia czy nauka Kościoła stanowiły dla większości artystów tego kręgu zaledwie inspirację, przyczynek do dalszego tworzenia nowej ikonografii, w której w jakże osobliwy sposób duchowe sacrum przenikało do sfery profanum.

W pracach wychowanków Pruszkowskiego doszło do daleko posuniętego zeświecczenia tematyki religijnej i utartych przez stulecia schematów. To z kolei doprowadziło do ukształtowania się nowego języka form, wciąż jednak silnie osadzonego w tradycji. Na przykładzie tych kompozycji najlepiej ujawnił się ambiwalentny charakter malarstwa Pruszkowiaków, zawieszony gdzieś pomiędzy przeszłością i nowoczesnością. Jednym z najważniejszych aspektów owego zeświecczenia była sama sceneria obrazów, którą wielokrotnie stawała się przestrzeń Kazimierza Dolnego – niewielkiego miasteczka ulokowanego w Małopolskim Przełomie Wisły. To właśnie ów mi-

<sup>10</sup> Kopera 1932, jak przyp. 8, s. 19.

<sup>11</sup> *Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie*, katalog wystawy, Stowarzyszenie „Ruchoma Wystawa Sztuki”, V–IX 1934, Warszawa 1934, s. nlb. (7).

<sup>12</sup> *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1932 rok*, Warszawa 1933, s. 6.

styczny Kazimierz, który Maria Kuncewiczowa opisywała jako miejsce dwoiste w swoim charakterze, nad którym nocą świecą aż „dwa księżycy”<sup>13</sup>, stał się metaforyczną sceną dla nastrojowego *Theatrum Mundi* odtwarzanego przez młodych studentów z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

Postępująca w ciągu XIX stulecia sekularyzacja znacznie przyczyniła się do owego zeświecczenia motywów sakralnych. „Nadawanie tematyce religijnej współczesnego kostiumu” Irena Kossowska określała jako dziedzictwo dziewiętnastowiecznego realizmu i symbolizmu<sup>14</sup>. Wprowadzanie aktualizacji stricte kostiumologicznych czy osadzanie scen we współczesnych realiach stanowiło w zasadzie aspekt właściwy dla sztuki religijnej już od czasów średniowiecza, poprzez renesans i barok. Owe modernizacje, tak częste w pracach Pruszkowiaków, paradoksalnie świadczyły o głębokim zakorzenieniu w tradycji. Z drugiej strony były wyrazem pełnej nowoczesności. Bezpośrednie nawiązania do dzieł dawnych mistrzów i ich unowocześnienie pozwalały na przybliżenie religii współczesnemu odbiorcy, który mógł zacząć się identyfikować z postawami przedstawianymi na obrazach, nie tylko religijnych. W sytuacji jaka panowała w międzywojennej Polsce nawiązanie do tradycji i dobrze znanych, wpisanych w świadomość kulturową przeciętnego widza, schematów kompozycyjnych było sprawą kluczową. Jak stwierdziła Iwona Luba, wzory musiały być „już zaakceptowane, klarowne w przesłaniu i efektowne w swej tradycyjnej formie”<sup>15</sup>. To właśnie prowadziło do wytworzenia się specyficznego dialogu z przeszłością, naśladownictwa i jawnych parafraz, które jak podkreślała Kossowska, nie zawsze spotykały się z akceptacją środowiska kościelnego<sup>16</sup>.

Sztuka Pruszkowiaków, pomimo licznych wystaw i towarzyszących im katalogów, pozostaje nadal obszarem stosunkowo słabo przebadanym. Zapewne istnieje wiele obrazów uznawanych dzisiaj za zaginione. Liczne prace zostały bez wątpienia zniszczone w czasie drugiej wojny światowej. Niektórzy artyści nie doczekali się opisanego swego twórczości, a ich dorobek znamy szczątkowo ze wzmianek w prasie czy katalogach tudzież na podstawie archiwalnych fotografii. Niniejszy artykuł bazuje zatem na dostępnych źródłach tekstowych i ikonograficznych. Należy jednak przypuszczać, że ogląd całości jest szerszy i być może w przyszłości uda się go sukcesywnie uzupełniać. Tak czy inaczej, nawet na podstawie zachowanego materiału widać, że tematyka religijna pojawiała się w twór-

The introduction of purely costume updates or the setting of scenes in contemporary reality was in fact an aspect inherent in religious art from the Middle Ages through the Renaissance and the Baroque. These modernisations, so frequent in the Pruszkowiaks' works, paradoxically testified to a deep grounding in tradition. On the other hand, they were also an expression of complete modernity. Direct references to the works of the old masters and their modernisation made it possible to bring religion closer to the modern viewer, who could begin to identify with the attitudes depicted in the paintings, not only religious ones. In the situation that prevailed in Poland between the wars, references to traditions and familiar patterns inherent in the cultural consciousness of the average viewer were crucial. As Iwona Luba noted, the patterns had to be “already accepted, clear in their message and impressive in their traditional form”<sup>15</sup>. This is what led to the formation of a distinctive dialogue with the past, imitations and overt paraphrases, which, as Kossowska pointed out, did not always meet with the approval of the church community<sup>16</sup>.

Despite numerous exhibitions and accompanying catalogues, the art of the Pruszkowiaks remains a relatively under-researched area. There are probably many paintings that are now considered lost. Many works were undoubtedly destroyed during the Second World War. Some artists did not live to see their work described, and we know of their work only from references in the press or catalogues, or from archive photographs. This article is therefore based on available textual and iconographic sources. However, it should be assumed that we can achieve a more complete picture in the future. In any case, even on the basis of the preserved material, it can be seen that religious themes appear frequently in the works of the artists of the milieu under discussion and constitute an important group of their motifs. The selection of the most interesting and important works by artists from Tadeusz Pruszkowski's circle, which are known today, allows us to show their attitude towards religious themes<sup>17</sup>.

While in many works of the Pruszkowiaks this theme appears in a relatively balanced or inciden-

---

XLVIII–XLIX, no. 4, p. 272.

<sup>13</sup> Luba 2004, as in footnote 3, p. 170.

<sup>14</sup> I. Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie [Artistic Reconquista. Art in Poland and Europe Between the Wars]*, Toruń 2017, p. 474.

<sup>17</sup> Given the fragmentation of information and, in some cases, the scarcity of research, this article collects and systematises as many works as possible in the manner of a catalogue. In terms of methodology, it describes and interprets their content, highlighting the various inspirations from the art of the old masters. The view of the stylised nature of the Pruszkowiaks' paintings, which has been established for decades, is maintained in this article because, as it seems, it should not be refuted. Both in the period and in post-war literature,

<sup>13</sup> M. Kuncewiczowa, *Dwa księżycy*, Warszawa 1986, s. 9.

<sup>14</sup> I. Kossowska, *Idea dzieła sztuki sakralnej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 2000–2001, t. XLVIII–XLIX, z. 4, s. 272.

<sup>15</sup> Luba 2004, jak przyp. 3, s. 170.

<sup>16</sup> I. Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, s. 474.

tal way among other motifs, in Antoni Michalak's work it dominates. In the case of his rich legacy, we can speak not only of art using sacred motifs, but above all of art that is fully ecclesiastical – fervent, imbued with mysticism and evoking piety. Among his many designs, cardboards and executed works are altarpieces, stained-glass windows, polychromes and even replicas of famous religious paintings such as *Jesus I Trust in You* (1958, Marian Fathers' Convent, Hereford) or the image of Our Lady of Czestochowa (1964, Polish Church, Hartford). His artistic oeuvre, carefully preserved by his family and analysed by many researchers, is currently the best studied of all Tadeusz Pruszkowski's pupils. A large group of his religious works have been the subject of numerous publications and articles, so it is only appropriate to focus here on selected examples that best express the spirit of Michalak's painting, which can be divided into several categories.

One of these is undoubtedly the Passion. Scenes of Christ's death on the cross appeared in the artist's work as early as the 1920s, as exemplified by *The Crucifixion with Mary Magdalene and St John* (1924, property of the Metropolitan Curia in Warsaw). It must be said that a significant influence on Michalak's growing interest in this motif was his almost year-long stay in Paris, where he came into contact with the art of the Old Masters. The effects of his visit to Parisian museums, as well as his scholarship trip to the cities of Italy, can be seen in the altar triptych *Crucifixion with St Sophia and St Stanislaus* from the church in Laszki (1928), as well as in the *Crucifixion with the cloth of St Veronica* spread at the foot of the cross (Church of St James the Apostle in Sokolniki) two years later. It seems, however, that the painter reached the height of his expression in 1931 with the visionary *Crucifixion with St Mary Magdalene* (in the artist's family collection) [fig. 2]. Despite the obvious references to tradition, Michalak created an innovative and completely original work. The body of Christ was covered with a black transparent shroud. In a gesture of despair, Mary Magdalene lies at the foot of the cross. The light emanating from Jesus creates the entire atmosphere of the painting. It seems to create a luminous mandorla around him and to flow down on the grieving woman. Interestingly, this most expressive vision of the Crucifixion, repeated by the artist on later occasions, was not created with a church interior in mind.

---

these artists have been described as stylists and syncretists. Of course, many of the works offer ample scope for extensive iconographic research, but many are not accompanied by in-depth reflection and were from the outset merely formal experiments by their authors.

czości artystów omawianego środowiska często i stanowiła istotną grupę jej motywów. Dokonany wybór najciekawszych i najważniejszych, znanych dzisiaj prac artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego pozwala na pokazanie stanowiska, jakie zajmowali oni wobec podejmowanej tematyki religijnej<sup>17</sup>.

O ile w twórczości wielu Pruszkowiaków tematyka ta występuje wraz z innymi motywami w sposób stosunkowo zrównoważony lub incydentalny, to u Antoniego Michalaka dominuje. W przypadku jego bogatej spuścizny możemy mówić nie tylko o sztuce wykorzystującej motywy sakralne, ale przede wszystkim o sztuce w pełni kościelnej – żarliwej, przepojonej mistycyzmem i wywołującej pobożność. Pośród licznych projektów, kartonów i zrealizowanych dzieł wyróżnić można obrazy ołtarzowe, witraże, polichromie, a nawet repliki dobrze znanych obrazów kultowych, takich jak chociażby *Jezu ufam Tobie* (1958, klasztor oo. Marianów w Hereford) czy wizerunek *Matki Boskiej Czestochowskiej* (1964, Kościół Polski w Hartford). Jego artystyczny dorobek, pieczołowicie przechowywany przez rodzinę i analizowany przez wielu badaczy, jest na ten moment najlepiej opracowany spośród całego dziedzictwa wszystkich uczniów Tadeusza Pruszkowskiego. Obszerna grupa jego dzieł o charakterze religijnym stała się głównym wątkiem wydanych dotąd licznych publikacji i artykułów, toteż skupić należy się tutaj jedynie na wybranych przykładach, najlepiej wyrażających ducha malarstwa Michalaka, w którym wyróżnić można kilka kategorii.

Jedną z nich stanowią niewątpliwie tematy pasyjne. Sceny śmierci Chrystusa na krzyżu pojawiły się w twórczości artysty już w latach 20. ubiegłego wieku, czego przykładem jest *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem* (1924, własność Kurii Metropolitalnej w Warszawie). Należy stwierdzić, że znaczący wpływ na wzrost zainteresowania tym motywem miał niemal roczny pobyt w Paryżu, gdzie Michalak zetknął się ze sztuką dawnych mistrzów. Refleksy wizyty w muzeach metropolii nad Sekwaną, a także stypendialnej wędrowki po miastach Italii, dostrzec można w tryptyku ołtarzowym *Ukrzyżowanie ze św. Zofią i św. Stanisławem* z kościoła w Laszkach (1928), a także w o dwa lata późniejszym *Ukrzyżowaniu z rozpostartą u stóp krzy-*

---

<sup>17</sup> Ze względu na rozproszenie informacji, a w niektórych przypadkach nikły stan badań, niniejszy artykuł zbiera i systematyzuje jak największą liczbę dzieł w sposób katalogowy. Pod względem przyjętej metodologii opisuje i interpretuje ich treść, wskazując na różnorodne inspiracje sztuką dawnych mistrzów. Utrwalony przez dekady pogląd na stylizatorski charakter malarstwa Pruszkowiaków zostaje w nim utrzymany, gdyż jak się wydaje nie należy go obalać. Zarówno w epoce, jak i w powojennej literaturze artyści ci byli określani jako stylizatorzy i synkrytyści. Co oczywiste, wiele dzieł stanowi szerokie pole do rozbudowanych badań ikonograficznych, niemniej jednak wielu nie towarzyszy pogłębiona refleksja i były one od początku jedynie formalnym eksperymentem ich autorów.



2. Antoni Michalak, *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną*, 1931, zbiory rodziny artysty, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

2. Antoni Michalak, *The Crucifixion with Mary Magdalene*, 1931, the artist's family collection, phot. courtesy of the artist's family



3. Antoni Michalak, *Św. Antoni przemawiający do ryb*, 1931, Muzeum Narodowe w Lublinie, fot. Pracownia Fotograficzna MN w Lublinie

3. Antoni Michalak, *St Anthony Speaking to the Fish*, 1931, National Museum in Lublin, phot. Photographic Studio at the NM in Lublin

za chustą św. Weroniki (kościół św. Jakuba Apostoła w Sokolnikach). Wydaje się jednak, że kulminację ekspresji malarz osiągnął w roku 1931, kiedy to powstało wizjonerskie *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną* (zbiory rodziny artysty) [il. 2]. Pomimo dostrzegalnych analogii do tradycji, Michalak stworzył dzieło nowatorskie i w pełni oryginalne. Ciało Chrystusa osłonięte zostało czarnym, transparentnym całunem. W geście rozpaczliwej u stóp krzyża leży św. Maria Magdalena. Bijące od Jezusa światło buduje całą atmosferę obrazu. Zdaje się ono kreować wokół Niego jasną mandorlę i sphywać na pograżoną w żalobie kobietę. Co ciekawe, ta najbardziej ekspresyjna i powtarzana w późniejszym czasie wizja Ukrzyżowania nie powstała z myślą o żadnym wnętrzu kościelnym.

W kontekście tematyki pasyjnej warto jeszcze wymienić zaginione *Zdjęcie z krzyża* z lat 1926–1927 – dzieło o skomplikowanej strukturze i manierystycznym wręcz koncepcie. Otóż liczne postaci identyfikowane przez Lechosława Lameńskiego jako

In connection with the Passion theme, we should also mention the lost *Descent from the Cross* from 1926–1927, a work with a complicated structure and an almost mannerist concept. Numerous figures, identified by Lechosław Lameński as apostles<sup>18</sup>, were placed on bizarre scaffolding. However, influences of medieval art – characteristic stripes and isocephalism, as well as Baroque luminism<sup>19</sup> – can be seen in this very confusing arrangement. It is also worth mentioning the much later *Holy Trinity* from around 1942 (Holy Trinity Church in Wrzelowiec). This depiction, with the Holy Spirit in the form of a dove and God the Father supporting the dead Christ, was used for a slightly later drawing showing the scene of the *Entombment* (1943, in the artist's family col-

<sup>18</sup> L. Lameński, *Z mroków nocy ku światłu życia. Antoni Michalak i jego malarstwo [From the Darkness of the Night to the Light of Life. Antoni Michalak and His Paintings]*, in: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka [The Mystical World of Antoni Michalak]*, exhibition catalogue, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierz Dolny, 22 May–9 August 2005, ed. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, p. 49; lost painting, formerly in St Nicholas' Church in Fordon (now Bydgoszcz).

<sup>19</sup> Ibidem, p. 49.



lection). The painter reproduced the layout of the tortured body exactly, replacing the Creator with the figure of Mary. In addition, an angel appears on the left to assist the Virgin. The composition is a bold allusion to 15<sup>th</sup>-century Italian Renaissance paintings, in which the shape of an open stone sarcophagus appears repeatedly at the bottom of the picture.

A separate but equally numerous group of Michalak's works are images of saints and martyrs. One of the earliest compositions of this type is *The Martyrdom of St Adalbert*, painted in 1926 for the Church of the Transfiguration in Garbowo. Also worthy of mention is *St Barbara Closing the Eyes of a Dying Man* (1927, Church of St Stanislaus the Bishop in Górecko). However, the most frequent figure in the artist's work is that of a true favourite of the Pruszkowiaks – St Francis of Assisi. Among at least a few versions of paintings with the figure of this saint, *St Francis of Assisi* from 1927 (St Anthony's Franciscan Church in Gdynia) stands out. According to Jan Lankau, it was meant to be seen together with other paintings presented at the founding exhibition of the Brotherhood, almost "in religious concentration"<sup>20</sup>. The painting, also known as *The Ecstasy of St Francis*, is characterised by a truly Baroque splendour of formal means, dynamism and visionary atmosphere. The picture of *St Anthony Speaking to the Fish* from 1931 (National Museum in Lublin) [fig. 3], which was awarded a silver medal at the International Exhibition of Religious Art in Padua in the year it was painted, is to some extent linked to the person of the Poverello of Assisi. Unlike other Pruszkowiaks, Michalak was mostly interested in the mystical side of the life of St Francis. That is why in his paintings the scenes of the stigmata are more frequent than, for example, the episodes from *Preaching to the Birds*, which are more popular with others. This motif is therefore replaced by the vision of Saint Anthony engaged in an allegorical 'dialogue' with fish. His monumental figure is the dominant vertical feature of the composition, repeated a little further on in the form of a ray of light descending directly from the sky, under which a whole school of fish swims in a circle. As in other paintings, Michalak transposed the events that took place into the reality of Kazimierz Dolny. St Anthony stands on the bank of the Vistula, while the ruins of a castle and towers can be seen in the distance. Light and colour play an important role.

In addition to religious scenes, portraits also became an important area of the artist's work. Among them are those that are in some way connected with

<sup>20</sup> J. Lankau, *Listy z Warszawy. Na progu nowej sztuki polskiej [Letters from Warsaw. On the Threshold of New Polish Art]*, „Ilustrowany Kuryer Codzienny” 1928, no. 50, p. 3.

figury apostołów<sup>18</sup> ustawione zostały na przedziwnych rusztowaniach. W tym jakże zagmatwanym układzie można jednak dostrzec wpływy sztuki średnio-wiecznej – charakterystyczną pasowość i izokefalizm, a także barokowy luminizm<sup>19</sup>. Warto wymienić także znacznie późniejszą *Trójcę Świętą* z około 1942 roku (kościół Trójcy Przenajświętszej we Wrzelowcu). To przedstawienie z Duchem Świętym pod postacią gołębiczy i Bogiem Ojcem podtrzymującym martwego Chrystusa posłużyło do nieco późniejszego rysunku ukazującego scenę *Złożenia do grobu* (1943, zbiory rodziny artysty). Malarz dokładnie powielił układ umęczonego ciała, a Stwórcę zastąpił postacią Marii. Dodatkowo, po lewej stronie pojawia się postać anioła pomagającego Matce Boskiej. Kompozycja ta śmiało nawiązuje do renesansowych, piętnastowiecznych wzorów malarstwa włoskiego, w którym wielokrotnie u dołu przedstawienia pojawia się forma kamiennego, otwartego sarkofagu.

Odrębną, choć równie liczną, grupę prac Michalaka stanowią wizerunki świętych i męczenników. Jedną z wcześniejszych tego typu kompozycji jest *Męczeństwo św. Wojciecha* namalowane w 1926 roku dla kościoła Przemienienia Pańskiego w Garbowie. Przywołać można także przedstawienie *Św. Barbary zamykającej oczy umierającemu* (1927, kościół św. Stanisława Biskupa w Górecku). Najczęściej jednak w twórczości artysty pojawia się postać prawdziwego ulubieńca Pruszkowiaków – św. Franciszka z Asyżu. Pośród przynajmniej kilku wersji obrazów z postacią tego właśnie świętego szczególnie wyróżnia się *Św. Franciszek* z 1927 roku (kościół oo. Franciszkanów pw. św. Antoniego w Gdyni), który wedle relacji Jana Lankau miał być oglądany wraz z innymi obrazami prezentowanymi na inauguracyjnej wystawie Bractwa niemal „w religijnym skupieniu”<sup>20</sup>. Obraz ten znany również jako *Ekstaza św. Franciszka* operuje istic barokowym przepychem środków formalnych, dynamizmem oraz wizyjną atmosferą. Z osobą Biedaczyny z Asyżu wiąże się poniekąd wizerunek *Św. Antoniego przemawiającego do ryb* z 1931 roku (Muzeum Narodowe w Lublinie) [il. 3], nagrodzony srebrnym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie, odbywającej się w roku powstania dzieła. W odróżnieniu od innych Pruszkowiaków, Michalaka interesowała zazwyczaj mistyczna strona żywota św. Franciszka. Stąd też na jego obrazach czę-

<sup>18</sup> L. Lameński, *Z mroków nocy ku światłu życia. Antoni Michalak i jego malarstwo*, w: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 22 V–9 VIII 2005, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, s. 49; obraz zaginiony, dawnej w kościele św. Mikołaja w Fordonie (obecnie Bydgoszcz).

<sup>19</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>20</sup> J. Lankau, *Listy z Warszawy. Na progu nowej sztuki polskiej*, „Ilustrowany Kuryer Codzienny” 1928, nr 50, s. 3.

ściej pojawiają się sceny stygmatyzacji, niż chociażby popularne u pozostałych epizody z *Kazania do ptaków*. Dlatego właśnie wizja św. Antoniego prowadzącego alegoryczny „dialog” z rybami zastępuje tutaj w zasadzie ten właśnie motyw. Jego monumentalna figura wyznacza wertykalną dominantę kompozycyjną, która zostaje powtórzona nieco dalej pod postacią zstępującego wprost z nieba snopu światła, pod którym kłębi się w kręgu cała ławica ryb. Michalak, jak w przypadku innych obrazów, przeniósł rozgrywające się wydarzenia w realia Kazimierza Dolnego. Św. Antoni stoi zatem nad brzegiem Wisły, a w oddali majaczą ruiny zamku i baszty. Wiodącą rolę odgrywają światło i barwa.

Oprócz scen religijnych ważną domeną artysty stały się także portrety. Wymienić można pośród nich takie, które łączą się w pewnym sensie ze sferą sacrum. Mowa tutaj oczywiście o licznych wizerunkach duchownych i dostojników Kościoła, pośród których wyróżnić należy *Portret księdza Władysława Kornilowicza* (1940, zbiory rodziny artysty) czy znacznie późniejszy *Portret księdza biskupa Mariana Fulmana* (1958, własność Kurii Metropolitalnej w Lublinie).

Jan Wydra to zaraz po Michalaku drugi malarz z kręgu Pruszkowskiego, w którego twórczości motywy religijne odgrywały wiodącą rolę. Jak pisała Teresa Grzybkowska: „Duże obrazy religijne i alegoryczne Wydry wywodzą się kompozycyjnie z wielkiego malarstwa włoskiego. Zwłaszcza bliskie wydaje się mu dzieło Jacopo Tintoretta”<sup>21</sup>.

Oczywiście można doszukiwać się w jego twórczości wpływów innych artystów oraz środowisk. Tak czy inaczej, oeuvre malarza to zdecydowanie kompozycje inspirowane religią, a nie dzieła religijne. Artysta stworzył najprawdopodobniej zaledwie jeden obraz stricte sakralny. *Serce Jezusa*<sup>22</sup> z 1928 roku od samego początku przeznaczone było do kościoła w Laszkach koło Jarosławia, choć ostatecznie nigdy tam nie trafiło. Akcja scen Wydry, podobnie jak u Michalaka, rozgrywa się zazwyczaj w realiach współczesnych, w przestrzeni Kazimierza Dolnego, który stał się miejscem wyjątkowym i w pełni magicznym. Dochodzi tu do przenikania się sfery sacrum i profanum, do osobliwego mariażu tego, co realne z tym, co wręcz niedorzeczne.

Już we wczesnym okresie, na początku studiów, w 1924 roku Wydra namalował dwie duże prace o tematyce religijnej. W jego *Ukrzyżowaniu*<sup>23</sup> zauważyć można zarówno inspiracje sztuką dawnych mistrzów,

the sphere of the sacrum. We are obviously talking here about numerous images of clergymen and Church dignitaries, among which we should mention *The Portrait of Father Władysław Kornilowicz* (1940, in the artist's family collection) or the much later *Portrait of Bishop Marian Fulman* (1958, property of the Metropolitan Curia in Lublin).

After Michalak, Jan Wydra was the second painter from Pruszkowski's circle in whose work religious motifs played a leading role. Teresa Grzybkowska wrote: “Wydra's large religious and allegorical paintings derive their compositional style from great Italian painting. In particular, the work of Jacopo Tintoretto seems close to him”<sup>21</sup>. Of course, influences from other artists and milieus can be found in his work. In any case, the painter's oeuvre definitely consists of religiously inspired compositions rather than religious works. The artist probably created only one strictly sacred painting. *The Heart of Jesus*<sup>22</sup> (1928) was originally intended for the church in Laszki near Jarosław, but it was never displayed there. Wydra's scenes, like Michalak's, usually take place in a modernised reality, in the space of Kazimierz Dolny, which became a unique and completely magical place. Here, the sacred and the profane intermingle in a peculiar marriage of the real and the absurd.

Early on, at the beginning of his studies in 1924, Wydra painted two large works on religious themes. His *Crucifixion*<sup>23</sup> shows both inspiration from the art of the Old Masters and an individual, completely innovative approach to the space depicted. The composition itself shows an obvious break with centuries of painting tradition. The cross with the figure of Christ is placed at the edge, on the left side of the composition. In addition, it is placed almost in profile in relation to the viewer, which distinguishes it strongly from the centralising arrangements established in Europe. Wydra set the scene in a special place for the completely changed topography of Kazimierz Dolny. It takes place at the top of the Hill of Three Crosses, which took on the role of the biblical Golgotha. In a way, the painting alludes to the multifigure scenes at the foot of the cross, known from 16th-century Dutch painting. In this case, however, the concept was greatly reduced to the figures of three soldiers in stylised, modern costumes.

<sup>21</sup> T. Grzybkowska, *Świat obrazów Jana Wydry* [*The World of Paintings of Jan Wydra*], in: *Jan Wydra 1902–1937*, exhibition catalogue, Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny, 9 May–26 June 2004, eds. W. Odorowski, A. Szacho-Głuchowicz, Kazimierz Dolny 2004, p. 39.

<sup>21</sup> T. Grzybkowska, *Świat obrazów Jana Wydry*, w: *Jan Wydra 1902–1937*, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 9 V–26 VI 2004, oprac. W. Odorowski, A. Szacho-Głuchowicz, Kazimierz Dolny 2004, s. 39.

<sup>22</sup> „Pion” 1938, nr 46, s. 4; obraz zaginiony, reprodukowany przy artykule M. Sterlinga, *Rzeczywistość i wizja malarska*.

<sup>23</sup> „Pion” 1938, nr 19, s. 4; obraz zaginiony, reprodukowany przy artykule J.E. Dutkiewicza, *Atrofia krytyki*.

<sup>22</sup> „Pion” 1938, no. 46, p. 4; lost painting, reproduced in the article by M. Sterling, *Rzeczywistość i wizja malarska* [*Reality and Painterly Vision*]

<sup>23</sup> „Pion” 1938, nr 19, p. 4; lost painting, reproduced in the article by J.E. Dutkiewicz, *Atrofia krytyki* [*Atrophy of Criticism*]

4. Jan Wydra, *Kuszenie Chrystusa*, 1924, Muzeum Narodowe w Lublinie, fot. Pracownia Fotograficzna MN w Lublinie

4. Jan Wydra, *Temptation of Christ*, 1924, National Museum in Lublin, phot. Photographic Studio at the NM in Lublin

The second, even more innovative composition from the same year is the enigmatic *Temptation of Christ* (National Museum in Lublin) [fig. 4]. While *The Crucifixion* shows the influence of the Old Masters, this painting is influenced by the artist's contemporary inspirations. The completely unreal and oneiric character of this scene is a direct reference to the German *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity), so popular in the circle of the Pruszkowiaks. Certain reflections of Eugeniusz Zak's pictorial poetics are undoubtedly also visible in this representation, to which Teresa Grzybkowska drew attention, writing of the "demonic emanations" implied by this painting<sup>24</sup>. Wydra's *Temptation* is beyond time and space. In a way, it stands in opposition to the biblical text, which speaks of Christ's time in the desert.

One of the most interesting and at the same time most elaborate compositions on religious themes is the 1925 canvas *Christ in the City* (National Museum in Warsaw) [fig. 5]. The backdrop-like composition and the somewhat mannerist poses of the figures are reminiscent of the best examples of the 16<sup>th</sup>-century Prague School, which developed at the court of Emperor Rudolf II. The very idea of relegating the main scene to the background is a direct dialogue with the surprising and unobvious art of Mannerism. The figure of Jesus, placed in the centre but slightly to the side, is also a reference to the works of the Dutch, such as Pieter Aertsen and his painting *Christ and the Woman Taken in Adultery* (c. 1518–1575, National Museum in Stockholm).

Among many works on religious and symbolic themes, such as *The Highlander Nativity*, *Allegory*, the unfinished *Resurrection of Lazarus* (all in the collection of the National Museum in Warsaw) or, unknown today, *Flagellation*<sup>25</sup>, special attention should



jak i indywidualne, w pełni innowacyjne podejście do obrazowanej przestrzeni. Sam układ zdradza już jawne zerwanie z wielowiekową tradycją malarstwa. Krzyż z postacią Chrystusa znalazł się bowiem na skraju, po lewej stronie kompozycji. Mało tego, ustawiony został w stosunku do widza niemal profilem, co silnie odróżnia go od centralizujących układów ukonstytuowanych na gruncie europejskim. Wydra ułokował ową scenę w miejscu szczególnym dla zmienionego zupełnie pod względem topograficznym Kazimierza Dolnego. Rozgrywa się ona na szczycie Góry Trzech Krzyży, która przejęła tutaj rolę biblijnej Golgoty. Obraz ten w pewien sposób nawiązuje do wielofiguralnych scen mających miejsce u stóp krzyża, znanych z szesnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego. W tym przypadku koncepcja ta została jednak silnie zredukowana do postaci trzech żołnierzy w stylizowanych, nowożytnych kostiumach.

Druga, jeszcze bardziej nowatorska kompozycja z tego samego roku, to enigmatyczne *Kuszenie Chrystusa* (Muzeum Narodowe w Lublinie) [il. 4]. O ile w *Ukrzyżowaniu* można było doszukiwać się wpływów dawnych mistrzów, to w tym obrazie doszły do głosu inspiracje prądami współczesnymi artystycznie. Zupełnie odrealniony i oniryczny charakter tej sceny to bezpośrednie nawiązanie do tak popularnej

<sup>24</sup> Grzybkowska 2004, as in footnote 21, p. 40.

<sup>25</sup> *Bractwo św. Łukasza. Przewodnik nr 130 [Brotherhood of St Luke. Guidebook no. 130]*, Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw, 26 Feb–24 March 1938, Warszawa 1938, cat. no. 7, p. 7; lost painting.



5. Jan Wydra, *Chrystus w mieście*, 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW

5. Jan Wydra, *Christ in the City*, 1925, National Museum in Warsaw, phot. Photographic Studio at the NMW

w kręgu Pruszkowiaków niemieckiej *Neue Sachlichkeit* (Nowej Rzeczowości). Niewątpliwie widoczne są w tym przedstawieniu także pewne refleksy poetyki malarskiej Eugeniusza Zaka, na które zwróciła uwagę Teresa Grzybkowska, pisząc ponadto o „demonicznych emanacjach”, które implikuje w sobie ów obraz<sup>24</sup>. *Kuszenie* Wydry zostało ulokowane poza czasem i przestrzenią. Stoi poniekąd w opozycji do biblijnego tekstu mówiącego o pobycie Chrystusa na pustyni.

Jedną z najciekawszych, a zarazem najbardziej rozbudowanych kompozycji o tematyce religijnej jest płótno zatytułowane *Chrystus w mieście* z roku 1925 (Muzeum Narodowe w Warszawie) [il. 5]. Kulisowy sposób skonstruowania tej kompozycji i nieco manieryczne pozy postaci przywodzą na myśl najlepsze rozwiązania szesnastowiecznej praskiej szkoły rozwijającej się na dworze cesarza Rudolfa II. Już sama koncepcja przeniesienia głównej sceny na drugi plan to bezpośredni dialog z zaskakującą i nieoczywistą sztuką manieryzmu. Postać Jezusa ukazana w centrum, a jednocześnie nieco na uboczu, to także nawiązanie do dzieł Niderlandczyków, chociażby Pietera Aertsa i jego obrazu *Chrystus i jałwnogrzeźnica* (około 1518–1575, Muzeum Narodowe w Sztokholmie).

<sup>24</sup> Grzybkowska 2004, jak przyp. 21, s. 40.

be paid to a completely innovative composition of *The Nativity* (1925, National Museum in Lublin) [fig. 6]. This is actually the second version of this motif, as the first, similar one, exhibited in numerous exhibitions in Poland and abroad, was acquired for the collection of the Carnegie Institute in Pittsburgh. Researchers agree that this painting made the artist famous. This is what Waław Husarski wrote about it in his review of the first exhibition of the Brotherhood of St Luke: “Since the time of Matejko, who in our country has dared to paint oil paintings of such a size and panache as Michalak’s ‘St Francis’, ‘Crucifixion’ and ‘Descent from the Cross’, or Wydra’s ‘Nativity’?”<sup>26</sup>

In his paintings, we do not really encounter classical approaches to biblical episodes. Each scene or representation is individually interpreted by the artist, creating a new narrative that differs from the original. This is also the case with this painting. We are not far from Kazimierz Dolny, in Janowiec on the Vistula River. This is where the Nativity scene is set. St Joseph looks thoughtfully at the opposite bank of

<sup>26</sup> W. Husarski, *Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie) [Brotherhood of St Luke. Exhibition in Zachęta]* „Tygodnik Ilustrowany” 1928, no. 7, pp. 136–137.

6. Jan Wydra, *Boże Narodzenie*, 1925, Muzeum Narodowe w Lublinie, fot. Pracownia Fotograficzna MN w Lublinie

6. Jan Wydra, *The Nativity*, National Museum in Lublin, phot. Photographic Studio at the NM in Lublin

the Vistula, where the silhouette of the town's parish church can be seen. Wydra shows the figure of a man turned away, concentrating on what is external and outside the stable. Following this line of thought, another element should be noted. St Joseph is not the only figure whose face we do not see. Mary, although bent over the reclining Jesus, also hides her face from the viewer with a voluminous headscarf. The painter's treatment, which is clearly deliberate, can be interpreted in many ways. The concealment of the faces of the main figures in the representation gives the viewer the opportunity to identify with them, thus involving them in the work of salvation. It seems that the presentation of three paintings with religious motifs (*Crucifixion*, *Christmas* and *Nativity Scene*)<sup>27</sup> at the inaugural exhibition of the Brotherhood in 1928 somehow influenced the perception of Wydra as a painter of religious-allegorical scenes.

Anna Prugar-Mysłik stated in the introduction to the catalogue of Bolesław Cybis' monographic exhibition that the members of the Brotherhood drew strong inspiration primarily from quattrocento painting and Dutch seventeenth-century art<sup>28</sup>. The influence of fifteenth-century Italian artistic concepts became particularly evident and significant in the context of several of Cybis's religious paintings created around 1930. The artist's significant and noteworthy trip to Italy and North Africa took place during that period. The painter discovered the masterpieces of the Italian Renaissance and the Proto-Renaissance for the first time during a journey from north to south. Jan Zamojski, a friend and traveling companion of Cybis, documented the trip thus in his memoirs: "In early 1930, Bolesław Cybis, his wife and I embarked on a year-long visit to Italy. We selected Italy due to



Pośród wielu prac o tematyce religijnej i symbolicznej, takich jak: *Szopka góralska*, *Alegoria*, nieukończony *Wskrzeszenie Łazarza* (wszystkie znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) czy nieznanie dzisiaj *Biczowanie*<sup>25</sup>, szczególną uwagę zwraca zupełnie innowacyjne pod względem kompozycji *Boże Narodzenie* (1925, Muzeum Narodowe w Lublinie) [il. 6]. Jest to właściwie druga wersja tego motywu, bowiem pierwsza, analogiczna, eksponowana na licznych wystawach w kraju i zagranicą, została zakupiona do zbiorów Carnegie Institute w Pittsburghu. Badacze są zgodni co do tego, że obraz ten przyniósł artyście duży rozgłos. Tak pisał o nim Waław Husarski w recenzji z pierwszej wystawy Bractwa św. Łukasza: „Któż-bo w rzeczy samej od czasów matejkowskich ważył się u nas na obrazy olejne tych rozmiarów i tego polotu co „Św. Franciszek”, „Ukrzyżowanie” i „Zdjęcie z krzyża” Michalaka, lub „Boże Narodzenie” Wydry?”<sup>26</sup>.

W jego malarstwie właściwie nie spotykamy klasycznych redakcji biblijnych epizodów. Każda scena czy przedstawienie są przez artystę zinterpretowane w indywidualny sposób i tworzą nową, odmienną od pierwotnej narrację. Tak też stało się w przypadku omawianego obrazu. Jesteśmy nieopodal Kazimierza Dolnego, w Janowcu nad Wisłą. To tam rozgrywa się scena Bożego Narodzenia. Święty Józef spogląda z zadumą na przeciwną skarpę wiślaną, na któ-

<sup>27</sup> *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza [First Exhibition of the Brotherhood of St Luke]*, exhibition catalogue, Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, 4 Feb-1 March 1928, Warszawa 1928, n. p (6).

<sup>28</sup> *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, [Bolesław Cybis 1895–1957. *Painting, Drawing, Sculpture. Works of the 1920s and 1930s*], exhibition catalogue, National Museum in Warsaw, 20 Sep–3 Nov 2002, ed. A. Prugar-Mysłik, Warszawa 2002, p. 16.

<sup>25</sup> *Bractwo św. Łukasza. Przewodnik nr 130*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 26 II–24 III 1938, Warszawa 1938, nr kat. 7, s. 7; obraz zaginiony.

<sup>26</sup> W. Husarski, *Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 7, s. 136–137.

rej majaczy sylweta miejskiej fary. Wydra ukazał postać odwróconego mężczyzny, skupionego na tym, co zewnętrzne i znajdujące się poza stajenką. Idąc tym tropem, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden element. Święty Józef to nie jedyna postać, której twarzy nie widzimy. Maria, choć pochylona nad leżącym Jezusem, także zakrywa przed widzem swoje lico obszerną chustą. Taki zabieg zastosowany przez malarza, ewidentnie celowo, można interpretować na wiele sposobów. Ukrycie twarzy głównych bohaterów przedstawienia daje widzowi możliwość utożsamienia się z nimi, a tym samym włącza go do uczestnictwa w dziele zbawienia. Wydaje się, że zaprezentowanie trzech obrazów opartych na motywach związanych z religią (*Ukrzyżowanie*, *Boże Narodzenie* i *Szopka*)<sup>27</sup> na inauguracyjnej wystawie Bractwa w 1928 roku wpłynęło w pewien sposób na postrzeganie Wydry jako malarza scen religijno-alegorycznych.

Anna Prugar-Mysłik we wstępie do katalogu monograficznej wystawy Bolesława Cybisa pisała, że prace członków Bractwa były silnie inspirowane przede wszystkim malarstwem epoki quattrocenta i sztuką siedemnastowiecznych Holendrów<sup>28</sup>. Wpływ koncepcji plastycznych piętnastowiecznych Włochów stał się natomiast szczególnie widoczny i istotny w kontekście kilku obrazów Cybisa o tematyce religijnej powstałych około roku 1930. To wówczas odbyła się znamienna i bardzo ważna dla artysty podróż do Italii i Afryki Północnej. Malarz po raz pierwszy zapoznał się wówczas naocznie z dziełami wielkich mistrzów włoskiego odrodzenia i tak zwanego protorenesansu. Droga wiodła z północy na południe, a tak opisywał ją po latach w swoich wspomnieniach towarzysz i przyjaciel Cybisa, Jan Zamoyski: „Na początku 1930 r. Bolesław Cybis z żoną i ja wyjechaliliśmy na blisko roczny pobyt do Włoch. Wybraliśmy Włochy dlatego, że tam tkwią korzenie europejskiej sztuki nowożytnej [...]”<sup>29</sup>.

Wyprawa ta zaowocowała stworzeniem trzech kompozycji o tematyce religijnej będących kopiami dzieł dawnych mistrzów i jednocześnie świadectwem pobytu wędrowców we Florencji<sup>30</sup>. Powstałe obrazy

<sup>27</sup> *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 4 II–1 III 1928, Warszawa 1928, s. nlb. (6).

<sup>28</sup> *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 IX–3 XI 2002, red. A. Prugar-Mysłik, Warszawa 2002, s. 16.

<sup>29</sup> J. Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989, s. 85.

<sup>30</sup> Ze spuścizny po artyście, oprócz ołówkowych szkiców do Księgi Genesis i przedstawienia niezidentyfikowanego świętego, pochodzą tylko te trzy kopie dzieł religijnych (obecnie w kolekcji prywatnej). Trudno jednoznacznie orzec, czy powstało więcej tego typu kompozycji, choć wskazuje na to wypowiedź Jana Zamoyskiego, który pisał o licznych szkicach i kopiach wykonanych zarówno podczas podróży, jak i po powrocie do kraju (Zamoyski 1989, jak przyp. 29, s. 88.).



7. Bolesław Cybis, *Zwiastowanie*, około 1930, kolekcja prywatna, fot. P. Bobrowski, DESA Unicum w Warszawie

7. Bolesław Cybis, *Annunciation*, c. 1930, private collection, phot. P. Bobrowski, DESA Unicum in Warsaw

its status as the cradle of European modern art”<sup>29</sup>. This expedition produced three copies of works by old masters on religious themes, serving as testimony to the travellers’ stay in Florence<sup>30</sup>. The paintings offer insight into several other places the artists visited on their walk through the city, although the artist’s intention and what led to the choice of such apparently random objects remains a mystery.

Cybis based his *Annunciation* [fig. 7] on a work painted by Fra Angelico circa 1440–1442. This suggests that the artist visited the San Marco monastery and thoroughly studied the paintings that adorned it. This is further confirmed by Zamoyski, who mentioned: “We stayed the longest, more than three months, in Florence. [...] We visited not only the museums, but the city’s landmarks. We also made some copies: the Cybises of Fra Angelico’s frescoes and paintings in the Monastery of San Marco [...]”<sup>31</sup>

<sup>29</sup> J. Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza [St Luke’s Painters. Painters and Painting of the Brotherhood of St Luke]*, Warszawa 1989, p. 85.

<sup>30</sup> Among the artist’s works, apart from pencil sketches for the Book of Genesis and a depiction of an unidentified saint, these are the only three copies of religious works (now in a private collection). It is unclear whether there existed more compositions of this kind, although Jan Zamoyski mentions in his account a number of sketches and copies made both during the journey and on their return. (Zamoyski 1989, as in footnote 29, p. 88.).

<sup>31</sup> Zamoyski 1989, as in footnote 29, p. 86.



8. Bolesław Cybis, *Boże Narodzenie w Łowiczu*, 1930, kolekcja prywatna, fot. M. Koniak, DESA Unicum w Warszawie

8. Bolesław Cybis, *Nativity in Łowicz*, 1930, private collection, phot. M. Koniak, DESA Unicum in Warsaw

Cybis reproduced the space of the arcaded loggia and other details with great accuracy. The only major difference is the absence of one figure. In the fresco by the Italian artist, St Dominic emerges from the monastery garden, which is not depicted in Cybis' painting. Notably, an article on the work of Fra Angelico and his contemporaries by Mieczysław Sterling was published several years prior in "Sztuki Piękne". The article included various reproductions, including the *Annunciation* later copied by Cybis, which, as he claimed, was influenced by the words of St Bonaventure<sup>32</sup>. It is plausible that the artist was familiar with the article and that it was in some way an inspiration for him.

Cybis reproduced the overall layout of *The Arrival of Saint Humility in Florence* with precision, modeling it on a panel of a polyptych created by Pietro Lorenzetti, a Sienese artist, circa 1335–1340, which Cybis could have seen in the Uffizi. In another painting, Cybis reproduced a scene portraying *The Birth of Mary*, which is an imitation of an original fresco by Taddeo Gaddi from the Florentine church of Santa Croce, specifically from the Baroncelli Chapel, and remains unfinished.

Another enigmatic piece by the artist, commonly known in literature as *Nativity in Łowicz* (private col-

<sup>32</sup> M. Sterling, *Źródła twórczości Fra Angelico [Sources of Fra Angelico's Work]*, "Sztuki Piękne" 1927–1928, vol. IV, no. 2–3, p. 65.

dają dzisiaj wiedzę na temat kilku kolejnych miejsc odwiedzanych przez artystów na trasie spaceru po mieście, choć zagadką nadal pozostaje intencja twórcy i to, co kierowało wyborem takich właśnie, przypadkowych jak się wydaje obiektów.

Cybis swoje *Zwiastowanie* [il. 7] wzorował na kompozycji namalowanej przez Fra Angelico i datowanej na lata około 1440–1442. Dzięki temu przedstawieniu można domyślać się, że artysta odwiedził klasztor San Marco i dokładnie obejrzał zdobiące jego przestrzeń malowidła. Potwierdza to zresztą wypowiedź Zamoyskiego, który wzmiankował: „Najdłużej, bo przeszło trzy miesiące, spędziliśmy we Florencji. [...] Zwiedzaliśmy nie tylko muzea, ale i zabytki miasta. Wykonaliśmy również parę kopii: Cybisowie fresków i obrazów Fra Angelico w klasztorze San Marco [...]”<sup>31</sup>. Cybis bardzo dokładnie odtworzył przestrzeń arkadowej loggi i wiele innych detali. Jedyną, zasadniczą różnicą jest tutaj brak jednej postaci. Na fresku włoskiego artysty z przestrzeni klasztorowego ogrodu wylania się postać św. Dominika, której brakuje na obrazie Cybisa. Co ciekawe, kilka lat wcześniej na łamach „Sztuk Pięknych” opublikowany został artykuł Mieczysława Sterlinga traktujący właśnie o twórczości Fra Angelico i jemu współczesnych. Tekstowi towarzyszyły liczne reprodukcje, a autor wzmiankował w nim także odwzorowane przez Cybisa *Zwiastowanie*, inspirowane według niego słowami św. Bonawentury<sup>32</sup>. Można przypuszczać, że malarz znał ów artykuł i poniekąd stanowił on dla niego inspirację.

Z podobną precyzją, co do odtworzenia ogólnego układu, Cybis podszedł do sceny *Przybycia świętej Humilias do Florencji*. Wzorował ją na jednej z kwater polptyku sienieńskiego artysty, Pietro Lorenzettiego z około 1335–1340, który zobaczyć mógł w Galerii Uffizi. Na kolejnym obrazie, będącym niewykończoną kopią fresku Taddea Gaddiego z florenckiego kościoła Santa Croce, a dokładniej z kaplicy Baroncellich, Cybis odwzorował z kolei scenę ukazującą *Narodziny Marii*, stanowiącą naśladownictwo oryginału z lat 1328–1338.

Z 1930 roku pochodzi jeszcze jedno niezwykle enigmatyczne dzieło malarza funkcjonujące w literaturze jako *Boże Narodzenie w Łowiczu* (kolekcja prywatna) [il. 8]. Tytuł zaczerpnięty najprawdopodobniej z katalogów amerykańskich wystaw, w których obraz brał udział, może stanowić jednak tylko językową pomyłkę i być wynikiem zamiany angielskiego słowa „birth” z „nativity”, odnoszącym się stricte do motywu ikonograficznego<sup>33</sup>. Na obrazie widać pół-

<sup>31</sup> Zamoyski 1989, jak przyp. 29, s. 86.

<sup>32</sup> M. Sterling, *Źródła twórczości Fra Angelico*, „Sztuki Piękne” 1927–1928, R. IV, nr 2–3, s. 65.

<sup>33</sup> *Polish Paintings. A Loan Exhibition*, katalog wystawy, The Detroit Institute of Arts, 1 VI–1 VII 1945, Detroit 1945, nr kat. 13, s. 21; tytuł „Nativity in (at) Łowicz” pojawia się także w innych ka-



9. Jan Zamoyski, *Madonna kąpiąca*, 1937, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW

9. Jan Zamoyski, *Madonna Bathing*, 1937, National Museum in Warsaw, phot. Photographic Studio at the NMW



10. Jan Zamoyski, *Matka Boska Różańcowa*, przed/lub 1935, kościół pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Gorzkowie, fot. za: „Plastyka” 1935, R. 1, nr 7, s. 137.

10. Jan Zamoyski, *Our Lady of the Rosary*, before or in 1935, the Church of St Stanislaus the Bishop and Martyr in Gorzków, phot. after: „Plastyka” 1935, vol. 1, no. 7, p. 137.

nagą kobietę rozpościerającą białą tkaninę nad noworodkiem, a obok niej postaci w ludowych strojach inspirowanych kulturą łowicką. Obecność quasi atrybutów pod postacią gałązek chmielu, kłosa jęczmienia, snopka słomy oraz bogatego wieńca z plonów ziemi na głowie głównej bohaterki pracy pozwala na rozpatrywanie tej sceny bardziej w kontekście alegorycznego przedstawienia dożynkowego, niż sakralnego. Jeżeli założyć by jednak religijny charakter pracy, to niewątpliwie byłoby to najbardziej zeświecczone i wręcz obrazoburcze przedstawienie o tematyce religijnej powstałe w kręgu Pruszkowiaków.

Można śmiało przypuszczać, że *Madonna kąpiąca* (Muzeum Narodowe w Warszawie) [il. 9] oraz *Matka Boska Różańcowa* [il. 10] – dzieła innego Łukaszwca, Jana Zamoyskiego, są wynikiem tej samej podróży z roku 1930, którą odbył on wspólnie z Cybisem i jego żoną Marią. Pomimo że scena kąpieli powstała o wiele później, bo w roku 1937, to pod względem stylu, a także zastosowanej techniki zdradza ewidentne wpływy włoskiego malarstwa sakralnego, tak pilnie studiowanego przez artystów w Italii. Technika mie-

lection), was painted in 1930 [fig. 8]. The title, likely borrowed from American exhibition catalogues in which the artwork appeared, may be nothing more than a linguistic error resulting from back-translation of the English word “nativity”, which in Polish can refer both to birth and to the iconographic motif<sup>33</sup>. The painting depicts a woman, partially clothed, spreading a white cloth over a newborn baby, surrounded by figures in folk costumes inspired by the Łowicz culture. The presence of motifs such as hop branches, an ear of barley, a sheaf of straw and a wreath representing the bountiful harvest on the main character’s head suggests more of an allegorical harvest festival theme than a sacred one. However, if the religious nature of the piece is taken into account, it would be considered the most secular and even iconoclastic depiction of religious themes amongst the Pruszkowiak community.

It can be safely assumed that *Madonna Bathing* (National Museum in Warsaw) [fig. 9] and *Our Lady*

<sup>33</sup> *Polish Paintings. A Loan Exhibition*, exhibition catalogue, The Detroit Institute of Arts, 1 June–1 July 1945, Detroit 1945, cat. no. 13, p. 21; the title “Nativity in (at) Łowicz” appears also in other catalogues.



of the Rosary [fig. 10], painted by a Brotherhood artist Jan Zamoyski, were the result of the same 1930 trip he took together with Cybis and his wife Maria. While the bathing scene was produced in 1937, its style and technique manifestly reflect the influences of Italian sacred painting, which had been thoroughly studied by the artists in Italy. The use of a mixed technique by Zamoyski, which involves the application of gilding and relief nimbus over the heads of Madonna and Child, can be traced back to medieval or early Renaissance art. However, the iconographic motif employed by the author appears to be completely unconventional and showcases his remarkable creativity. It is difficult to recall any other similar portrayals from either ancient or contemporary art. It is only possible to link Zamoyski's painting with other works, for instance, those of Sandro Botticelli, in which the Madonna typically cradles the reclining infant. However, these are wholly classical interpretations of the feeding or adoration scene. The element of washing the infant Christ appears to have vanished in contemporary art. Thus, Zamoyski's entirely innovative representation is a fascinating revival of such motifs. The bathing Madonna is one of the artist's few religious-themed paintings known today.

In this context, it is worth noting that the magazine "Plastyka" reproduced *Our Lady of the Rosary* in 1935, thus dating it to the first half of the 1930s<sup>34</sup>. The painting, strictly cultic in nature, was intended for the Church of St Stanislaus the Bishop and Martyr in Gorzków, where it remains on the main altar. Interestingly, the two pieces mentioned were shown together at the jubilee exhibition of the Brotherhood of St Luke in 1938. This leads to the hypothesis that the image of *Our Lady of the Rosary* was either borrowed for the exhibition or arrived at the church in Gorzków after that date.

As in the case of *The Bathing Madonna*, the convex nimbus and rich gilding are a clear call-back to the art of the old masters. Furthermore, the iconography is distinct, with Mary seated on an ornate throne holding on her left arm the child, who is gradually slipping out of her embrace while lowering his left hand. This particular arrangement evokes association with the Virgin of Kykkos, an icon that is widely spread throughout Byzantine culture and modelled on a medieval icon from the Kykkos monastery in Cyprus. It is challenging to determine definitively what motivated Zamoyski when he created this painting. The main subject is a rosary, held by both Mary and Jesus, and the composition has a distinctly Byzantine quality. This style likely originated in 15<sup>th</sup>-c. Italian painting, which had been heavily influenced by Eastern art. Nonetheless, Byzantine art also served as inspira-

szana, w której to Zamoyski zastosował złocenia i reliefowe nimby nad głowami Madonny oraz Dzieciątka, to bezpośrednie zapożyczenie ze sztuki średniowiecza czy wczesnego renesansu. Zupełnie nietypowy wydaje się natomiast sam motyw ikonograficzny, zdradzający zaskakującą inwencję autora. Trudno przywołać tutaj inne, analogiczne przedstawienia ze sztuki dawnej czy nawet współczesnej. Można jedynie powiązać obraz Zamoyskiego z innymi pracami, chociażby Sandro Botticellego, u którego Madonna niejednokrotnie trzyma leżące Dzieciątko. Niemniej jednak są to zupełnie klasyczne redakcje sceny karmienia czy adoracji. W standardowym wydaniu motywy kąpieli nowonarodzonego Jezusa zdają się zanikać w sztuce nowożytnej. Tym samym zupełnie innowacyjne przedstawienie Zamoyskiego jest ich interesującym odnowieniem. *Madonna kąpiąca* to jeden z nielicznych, znanych dzisiaj obrazów artysty o tematyce religijnej.

W tym kontekście można jeszcze wymienić *Matkę Boską Różańcową* reprodukowaną na łamach „Plastyki” w 1935 roku, co pozwala na datowanie jej na pierwszą połowę lat 30. XX wieku<sup>34</sup>. Obraz ten, o charakterze ściśle kultowym, od samego początku przeznaczony był dla kościoła św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Gorzkowie, gdzie znajduje się do dzisiaj w ołtarzu głównym. Co ciekawe, oba omówione powyżej dzieła wystawiane były obok siebie na jubileuszowej wystawie Bractwa św. Łukasza w 1938 roku, co z kolei pozwala wysnuć hipotezę, iż wizerunek *Matki Boskiej Różańcowej* musiał trafić do kościoła w Gorzkowie po tej dacie lub został wypożyczony na ekspozycję.

Analogiczne jak w *Madonnie kąpiącej* wypukłe nimby i bogate złocenia to jawny dialog ze sztuką dawnych mistrzów. Ponadto w tym wizerunku mamy do czynienia z osobliwym typem ikonograficznym, w którym Maria zasiadająca na rozbudowanym tronie trzyma na lewym ramieniu Dzieciątka wysuwające się z jej objęć i opuszczające lewą rękę. Taki układ budzi skojarzenia z rozpowszechnionym w kulturze bizantyńskiej przedstawieniem Matki Boskiej Kykkotissy wzorowanym na średniowiecznej ikonie z klasztoru Kykkos na Cyprze. Niemniej jednak trudno jednoznacznie stwierdzić, co było prawdziwą inspiracją Zamoyskiego przy tworzeniu tego obrazu, tym bardziej, że wiodącym motywem jest różaniec trzymany w rękach Marii i Jezusa. Ten bizantynizujący charakter kompozycji ma zapewne swoją bezpośrednią genezę w piętnastowiecznym malarstwie włoskim, znajdującym się pod silnym wpływem sztuki Wschodu. Inspiracje sztuką bizantyńską były jednak również obecne w ówczesnej plastyce europejskiej. Jak pisała Iwona Luba, malarstwo tego kręgu silnie oddziaływało przede wszystkim na artystów awangardowych, którzy dzięki niemu eksperymentowali z syntezą i sty-

<sup>34</sup> „Plastyka” 1935, vol. 1, no. 7, p. 137.

<sup>34</sup> „Plastyka” 1935, R. 1, nr 7, s. 137.

lizacją form<sup>35</sup>. Na przykładzie Zamoyskiego widać, że interesowało ono także tradycjonalistów. Ponadto krąg Tadeusza Pruszkowskiego zasilano wielu przybyszów ze Wschodu, wychowanych w kulturze obrządku prawosławnego i zaznajomionych z dokonaniem rosyjskiej awangardy (choćby Teresa Roszkowska czy Bolesław Cybis). Zważywszy na bliskie więzi koleżeńskie owego środowiska można również wskazywać na tego typu źródło koncepcji.

W twórczości Jana Gotarda zdecydowanie dominuje tematyka portretowa. Z jego płócien w iluzjonistyczny sposób wyłaniają się ekspresyjne sylwetki starców, pijaków i miejskich włóczęgów. Ich poorne brudami twarze silnie kontrastują z ciemnym tłem wykorzystywanym przez artystę we wczesnym okresie jego twórczości. Te niepokojące, wręcz demoniczne przedstawienia utrzymane w duchu caravaggionizmu warto skonstrastować z pełnym liryzmu, nastrojowym wizerunkiem *Madonny kazimierskiej* (kolekcja prywatna) z około 1930 roku [il. 11]. Dzieło to dobrze pokazuje przemiany jakie zachodziły wówczas w stylistyce Gotarda, a także stanowi interesujący przykład dialogu z tradycją ikonograficzną, wzbogaconą o współczesne elementy. W zasadzie mamy tu do czynienia z klasyczną redakcją wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem trzymanym na lewym ramieniu. Jej prawa dłoń wskazująca na postać Jezusa to aspekt właściwy dla rozpowszechnionego w sztuce sakralnej wizerunku Hodegetrii. Całości dopełniają umieszczone na głowach korony, a także figury aniołków nad skroniami Marii. Poza subtelnymi i jakby bajkowymi rysami postaci dostrzec można w obrazie jeszcze jedno śmiałe nawiązanie do sztuki dawnej. Otóż spływające z głowy Madonny maforium tworzy pewnego rodzaju płaszcz opadający na Kazimierz Dolny i w metaforyczny sposób otulający dwa ważne dla artysty obiekty – miejską farę i dom na Górze Basztowej wybudowany przez jego bliskiego przyjaciela, Antoniego Michalaka. Zważywszy na częstą obecność w nim Gotarda, pod względem semantycznym doszło tutaj do osobliwego zawierzenia się i oddania pod opiekę Matki Boskiej. To z kolei czyni ów obraz pracą niezwykle osobistą, o charakterze quasi dewocyjnym, co potwierdzają słowa Anny Turowicz o „tematyce religijnej podejmowanej na użytek przyjaciół”<sup>36</sup>. Ponadto koncepcja wykorzystana przez Gotarda zdaje się nawiązywać do jeszcze innego typu ikonograficznego, a mianowicie do średniowiecznych przedstawień Marii chroniącej wiernych pod swoim płaszczem, znanych między innymi

for European visual arts at that time. As noted by Iwona Luba, the art of this region exerted a significant influence on the avant-garde artists who were inspired by it in their use of synthesis and stylisation of forms<sup>35</sup>. Furthermore, traditionalists were also interested in it, as evidenced by Zamoyski's example. In addition, Tadeusz Pruszkowski's circle included numerous individuals from the East who were brought up in the culture of the Orthodox rite and well-versed in the accomplishments of the Russian avant-garde, such as Teresa Roszkowska and Bolesław Cybis. The close friendship ties within this community could also indicate that source.

Jan Gotard's work is clearly dominated by portraiture. Expressive silhouettes of old men, drunks and urban tramps emerge illusionistically from his canvases. Their furrowed faces contrast sharply with the dark backgrounds that the artist used in his early work. These disturbing, almost demonic figures, in the spirit of Caravaggio, should be contrasted with the lyrical, atmospheric *Madonna of Kazimierz* (private collection), painted around 1930 [fig. 11]. This work is a good illustration of the changes that were taking place in Gotard's style at the time, and is also an interesting example of a dialogue with iconographic tradition, enriched with contemporary elements. It is essentially a classical redaction of the image of the Virgin Mary with the Child on her left arm. Her right hand points to the figure of Jesus, an aspect typical of the Hodegetria image, which is widespread in sacred art. The crowns on the heads and the angels above Mary's temples complete the picture. In addition to the subtle, almost magical features of the figures, there is another bold reference to earlier art. The maforion flowing down from Madonna's head forms a kind of cloak that descends on Kazimierz Dolny, metaphorically enveloping two objects important to the artist – the town's parish church and the house on Basztowa Mountain built by his close friend Antoni Michalak. Given Gotard's frequent presence there, there was a special semantic trust and surrender to the protection of the Virgin Mary. This, in turn, makes the painting a very personal work, almost devotional in nature, which is confirmed by Anna Turowicz's words about “religious themes undertaken for the use of friends”<sup>36</sup>. Moreover, the concept used by Gotard seems to refer to another iconographic type, namely medieval

<sup>35</sup> I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940* [Towards the Icon – Mysticism or Stylisation? „Byzantinism” in Polish Painting between 1910 and 1940], „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, R. LXII, nr 3–4, s. 545.

<sup>36</sup> A. Turowicz, *Kazimierz Dolny w twórczości Jana Gotarda*, „Brulion Kazimierski” 2001, nr 1, s. 7.

<sup>35</sup> I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940* [Towards the Icon – Mysticism or Stylisation? „Byzantinism” in Polish Painting between 1910 and 1940], „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, vol. LXII, nos. 3–4, p. 545.

<sup>36</sup> A. Turowicz, *Kazimierz Dolny w twórczości Jana Gotarda* [Kazimierz Dolny in the Works of Jan Gotard], „Brulion Kazimierski” 2001, no. 1, p. 7.



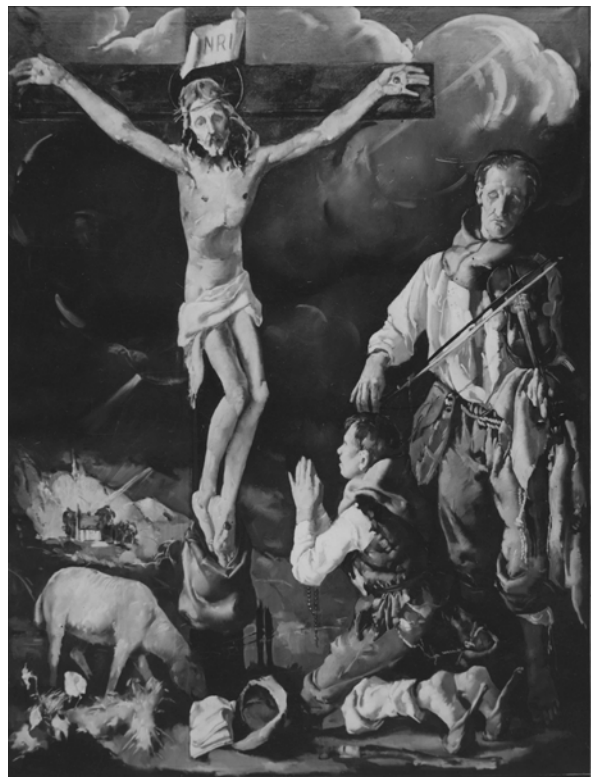
11. Jan Gotard, *Madonna kazimierska*, około 1930, kolekcja prywatna, fot. za: *Na granicy światów. Katalog twórczości Jana Gotarda 1898–1943*, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 24 VI–7 VIII 2006, oprac. A. Turowicz, W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2006, s. 61.

11. Jan Gotard, *Madonna of Kazimierz*, c. 1930, private collection, phot. after: *Na granicy światów. Katalog twórczości Jana Gotarda 1898–1943* [*On the Border of Worlds. Catalogue of the Works of Jan Gotard 1898–1943*], exhibition catalogue, Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny, 24 June–7 Aug 2006, eds. A. Turowicz, W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2006, p. 61.

representations of Mary protecting the faithful under her mantle, known, among others, from shrine Madonnas banned during the Counter-Reformation.

It is difficult to find Gotard's works with sacred themes in the exhibition catalogues of the Brotherhood of St Luke. In this context, however, it is worth mentioning an early triptych exhibited at a post-creative retreat exhibition at the Warsaw School of Fine Arts in 1924<sup>37</sup>. The central panel shows the figure of the Crucified Christ against the panorama of Kazimierz Dolny, while the side panels are landscape studies with the silhouette of the parish church seen from two different perspectives.

<sup>37</sup> W. Odorowski, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej* [*The Artists' Colony in Kazimierz Dolny 19th – 21st Century. A Guide to the Permanent Exhibition in the Celej House*], Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny, Kazimierz Dolny 2005, p. 51; lost painting; reproduced in the photograph from the post-retreat exhibition at the School of Fine Arts in Warsaw in 1924, from the collection of Teresa Roszkowska.



12. Antoni Grabarz, *Modlitwa*, 1932, obraz zaginiony, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

12. Antoni Grabarz, *Prayer*, 1932, lost painting, phot. National Digital Archive

mi z zakazanych w czasach kontrreformacji Madonn szafkowych.

W katalogach wystaw Bractwa św. Łukasza trudno odnaleźć dzieła Gotarda o tematyce sakralnej. Warto jednak zwrócić w tym kontekście uwagę na wczesny tryptyk pokazany na wystawie poplenerowej w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w 1924 roku<sup>37</sup>. Centralna kwatera ukazuje postać ukrzyżowanego Chrystusa na tle panoramy Kazimierza Dolnego, a boczne części stanowią studia pejzażowe, na których widnieje sylweta kościoła farnego widziana z dwóch różnych perspektyw.

Z 1932 roku pochodzi niezwykle ciekawa kompozycja Antoniego Grabarza. Obraz znany w epoce jako *Modlitwa*<sup>38</sup>, to ściślej mówiąc scena Ukrzyżowania wzbogacona o rodzajowe w swoim charakterze motywy

<sup>37</sup> W. Odorowski, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 51; obraz zaginiony; reprodukcja na fotografii z wystawy poplenerowej w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w 1924 roku, ze zbiorów Teresy Roszkowskiej.

<sup>38</sup> *Polska Sztuka Kościelna XVIII, XIX i XX w. Przewodnik 75*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 11 VI–8 IX 1932, Warszawa 1932, nr kat. 101, s. 34; fotografia obrazu wykonana podczas wystawy w zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 1-K-3003; obraz zaginiony.

[il. 12]. Otóż u stóp krzyża kłęczy rozmodlony pastuszek, obok niego stoi pochłonięty grą na instrumencie sędziwy skrzypek o fizjonomii podobnej do kazimierskiego ślepeca Kozdronia, natomiast po lewej jak gdyby nigdy nic pasie się baranek. Sfera sacrum łączy się tutaj z profanum. Ekspresyjny pejzaż implikujący w sobie mistycyzm El Greca uzupełniony został o element, dzięki któremu Grabarz wprowadza do obrazu aktualizację. W tle majaczy bowiem oświetlona snopem jasnego światła sylweta jednego z kazimierskich kościołów. Trudno oprzeć się wrażeniu, że postaci ubogich pod krzyżem to znowu jawny cytat z naturalistycznego malarstwa Caravaggia. Cała struktura nawiązuje zresztą niewątpliwie do tak popularnych w sztuce dawnych mistrzów scen Ukrzyżowania z postaciami donatorów. Można pomyśleć, że figura niewidomego mężczyzny jest tutaj pewnego rodzaju łącznikiem pomiędzy światem ziemskim i nadprzyrodzonym. W kulturze europejskiej właściwie już od starożytności ślepotą była odczytywana w ambiwalentny sposób – nie tylko jako fizyczna ułomność, ale też jako umiejętność wyczuwania tego, co duchowe i niedostępne dla zmysłu wzroku. Zdaje się zresztą, że ta sama postać, pełniąca analogiczną rolę, pojawia się chociażby na obrazie Jana Zamoyskiego *Pogorzelnicy* znanym także pod tytułem *Wygnańcy 1915* (1925–1929, kolekcja prywatna).

Praca Grabarza pojawiła się w roku jej powstania na organizowanej wówczas w Zachęcie głośnej wystawie *Polska Sztuka Kościelna XVIII, XIX i XX w.* Obok *Ukrzyżowania* Antoniego Michalaka stanowiła drugie dzieło spośród prac artystów współczesnych, związanych z kręgiem Tadeusza Pruszkowskiego. Zdobyła nawet nagrodę pieniężną przyznaną kilku obrazom, których jury nie mogło zakwalifikować w ramy sztuki sakralnej ze względu na ich zbyt zeświecczoną formę<sup>39</sup>. Obraz ten był niewątpliwie ważną kompozycją dla autora, gdyż jeszcze później został wyeksponowany na innej wystawie związanej ze sztuką religijną. *Modlitwa* zaprezentowana była ponownie szerszej publiczności w 1934 roku w Częstochowie na odbywającej się wówczas *Wystawie Sztuki Religijnej i Kościelnej*<sup>40</sup>.

Grabarz kojarzony jest dzisiaj głównie za sprawą swoich bałtyckich pejzaży, reprezentacyjnych portretów i ludowych typów górskich. Kilka kompozycji wystawionych w okresie międzywojennym w warszawskiej Zachęcie pozwala jednak na stwierdzenie, że tematyka religijna zajmowała wówczas w jego oeuvre równie istotne miejsce. Oprócz *Modlitwy* można bowiem wymienić jeszcze dwa, nieznanne dzisiaj dzieła: *Złożenie do grobu*<sup>41</sup> prezentowane w 1928 roku oraz

An extremely interesting composition by Antoni Grabarz dates from 1932. Known at the time as *Prayer*<sup>38</sup> it is, strictly speaking, a scene of the Crucifixion enriched with genre motifs [fig. 12]. A praying shepherd boy kneels at the foot of the cross, beside him stands an elderly violinist, absorbed in his instrument, with a face similar to that of Kozdroń, a blind man from Kazimierz, while on the left, as if nothing had happened, a lamb is grazing. The sacred and the profane merge here. The expressive landscape, reminiscent of El Greco's mysticism, is complemented by an element through which Grabarz brings the painting up to date. In the background is the silhouette of one of the churches of Kazimierz, illuminated by a shaft of bright light. It is hard to resist the impression that the figures of the poor beneath the cross are again a blatant quotation from Caravaggio's naturalistic painting. In fact, the whole structure undoubtedly refers to the crucifixion scenes with donor figures so popular in the art of the Old Masters. One might think that the figure of the blind man here is a kind of link between the earthly and supernatural worlds. In fact, blindness has been interpreted in an ambivalent way in European culture since antiquity – not only as a physical disability, but also as an ability to sense what is spiritual and inaccessible to the sense of sight. It seems that the same figure, playing an analogous role, appears in Jan Zamoyski's painting *The Fire Victims*, also known as *The Banished 1915* (1925–1929, private collection).

Grabarz's work was shown in the year of its creation at the then famous exhibition *Polish Ecclesiastical Art of the 18th, 19th and 20th Centuries* at the Zachęta Gallery. Along with Antoni Michalak's *Crucifixion*, it was the second work by contemporary artists associated with Tadeusz Pruszkowski. It even won a prize awarded to several paintings that the jury could not classify as sacred art due to their too secularised form<sup>39</sup>. The painting was undoubtedly an important composition for the author, as it was later exhibited at another exhibition of religious art. *Prayer* was again presented to a wider audience in 1934 in Częstochowa at the exhibition of religious and ecclesiastical art held at the time<sup>40</sup>.

Today, Grabarz is mainly associated with his Baltic landscapes, stately portraits and highland folk figures. However, several compositions exhibited at

<sup>38</sup> *Polska Sztuka Kościelna XVIII, XIX i XX w. Przewodnik 75 [Polish Ecclesiastical Art of the 18<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries. Guidebook 75]*, Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw, 11 June–8 Sep 1932, Warszawa 1932, cat. no. 101, p. 34; photograph of the painting taken during the exhibition in the collection of the National Digital Archive, ref. no. 1-K-3003; lost painting.

<sup>39</sup> *Sprawozdanie Komitetu 1933*, as in footnote 12, pp. 6–7.

<sup>40</sup> *Katalog Wystawy Sztuki Religijnej 1934*, as in footnote 11, cat. no. 9, n. p. (8).

<sup>39</sup> *Sprawozdanie Komitetu 1933*, jak przyp. 12, s. 6–7.

<sup>40</sup> *Katalog Wystawy Sztuki Religijnej 1934*, jak przyp. 11, nr kat. 9, s. nlb. (8).

<sup>41</sup> *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1928 rok*, Warszawa 1929, s. nlb. (38); obraz za-

the Zachęta Gallery in Warsaw in the inter-war period suggest that religious themes occupied an equally important place in his oeuvre at that time. In fact, in addition to *Prayer*, two other works, unknown today, can be mentioned: *Entombment*<sup>41</sup>, exhibited in 1928, and *Descent from the Cross*<sup>42</sup>, exhibited two years later.

After researching the Brotherhood's exhibition catalogues, it is also possible to identify several works of a sacred nature by Elias Kanarek. Like others, Kanarek's oeuvre remains unexplored, and only three religious paintings appear in the archives; interestingly, they all depict saints. At the very first exhibition of the Association, Kanarek presented a painting of *Saint Francis of Assisi*<sup>43</sup>. The first exhibition of the association was an opportunity for the young painters to appear in public and to manifest their values, so the choice of a religious motif seems significant here. This painting, which was obviously important to the artist, is known thanks to a reproduction in one of the issues of "Tęcza"<sup>44</sup>. Nela Samotyhowa wrote about it in "Kobieta Współczesna": "Eljasz Kanarek, the most literary and emotional of the 'Brotherhood', introduces lyrical and symbolic motifs in both of his paintings: at the feet of St Francis, who is listening to birdsong, a raven kills a small bird with its beak [...]"<sup>45</sup>.

The figure of the Poverello of Assisi is known to have appeared at least twice in the artist's work. He appears in a pencil drawing dated 1924 (private collection), which, unlike the painting, is precisely dated. Comparing the compositional arrangements, it can be said that this is not a sketch but a separate, completely independent work. In the oil painting, the saint is surrounded by birds, according to the standard version of the most popular story of his life – *Preaching to the Birds*. In the pencil sketch, however, other animals were added to the story.

The figure of St Francis himself, which appears several times in the paintings of the Pruszkowiaks, is part of the Franciscan current that began in the era of Young Poland and continued in the literature

<sup>41</sup> *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1928 rok* [Report of the Committee of the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw for 1928], Warszawa 1929, n. p. (38); lost painting.

<sup>42</sup> *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1930 rok*, [Report of the Committee of the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw for 1930], Warszawa 1931, n. p. (37); lost painting.

<sup>43</sup> *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza*, as in footnote 27, n. p. (7).

<sup>44</sup> *Świat wczoraj, dzisiaj, jutro. Z wystawy Bractwa św. Łukasza w Zachęcie Sztuk Pięknych w Warszawie* [The World of Yesterday, Today, Tomorrow. From the Exhibition of the Brotherhood of St Luke at the Zachęta Fine Arts Gallery in Warsaw], „Tęcza” 1928, no. 8, p. 18.

<sup>45</sup> N. Samotyhowa, *Bractwo św. Łukasza w Zachęcie* [The Brotherhood of St Luke in Zachęta], „Kobieta Współczesna” 1928, no. 11, p. 14.

*Zdjęcie z krzyża*<sup>42</sup> eksponowane dwa lata później.

Po przeprowadzeniu kwerendy źródłowej w katalogach wystaw Bractwa wskazać można także kilka prac o charakterze sakralnym, których autorem jest Elias Kanarek. Oeuvre tego malarza, podobnie jak innych, wciąż pozostaje nieprzebadane, a w archiwaliach pojawiają się zaledwie trzy obrazy religijne, co ciekawe, w każdym przypadku mamy do czynienia z postaciami świętych. Już na inauguracyjnej wystawie Łukaszowców Kanarek zaprezentował wizerunek *Świętego Franciszka z Asyżu*<sup>43</sup>. Pierwsza wystawa stowarzyszenia stanowiła dla młodych malarzy okazję do publicznego zaistnienia, a także do zmanifestowania swoich wartości, stąd też wybór motywu religijnego wydaje się tutaj znaczący. Obraz ten, ewidentnie ważny dla artysty, znany jest dzięki reprodukcji zamieszczonej w jednym z numerów „Tęczy”<sup>44</sup>. Tak natomiast pisała o nim Nela Samotyhowa na łamach „Kobiety Współczesnej”: „Eljasz Kanarek, najbardziej literacki i uczuciowy spośród 'Bractwa', w obydwóch swoich obrazach wprowadza motywy liryczno-symboliczne: u stóp św. Franciszka, zasłuchanego w śpiewie ptaków, wziętego dekoracyjne, jako płaska plama barwna, kruk zadziobuje ptaszka [...]"<sup>45</sup>.

Jak wiadomo postać Biedaczyny z Asyżu pojawiła się w twórczości artysty przynajmniej dwukrotnie. Występuje ona na datowanym precyzyjnie, w przeciwieństwie do obrazu, ołówkowym rysunku z 1924 roku (kolekcja prywatna). Porównując układy kompozycyjne, można śmiało orzec, że nie mamy tutaj do czynienia ze szkicem, a z odrębnym, zupełnie samodzielnym dziełem. Na obrazie olejnym święty ukazany został w otoczeniu ptactwa, wedle standardowej wersji najpopularniejszej opowieści z jego życia – *Kazania do ptaków*. W ołówkowym szkicu natomiast narracja ta została już wzbogacona o inne zwierzęta.

Sama figura św. Franciszka, która kilkakrotnie występuje na obrazach Pruszkowiaków, wpisuje się w zapoczątkowany w epoce Młodej Polski i kontynuowany w literaturze oraz sztuce dwudziestolecia międzywojennego nurt franciszkanizmu. Afirmatywny stosunek do życia i panteistyczne postrzeganie świata wywiedzione z żywota Biedaczyny z Asyżu zauważalne są także w postawach wychowanków „Prusza”, którzy łącząc się w grupy, kultywowali ideę wspólnej pracy i połączenia z naturą nieskażoną cywilizacją.

giniiony.

<sup>42</sup> *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1930 rok*, Warszawa 1931, s. nlb. (37); obraz zaginiony.

<sup>43</sup> *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza*, jak przyp. 27, s. nlb. (7).

<sup>44</sup> *Świat wczoraj, dzisiaj, jutro. Z wystawy Bractwa św. Łukasza w Zachęcie Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Tęcza” 1928, nr 8, s. 18.

<sup>45</sup> N. Samotyhowa, *Bractwo św. Łukasza w Zachęcie*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 11, s. 14.



13. Eliasz Kanarek, *Św. Teresa z Lisieux*, 1928, obraz zaginiony, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

13. Eliasz Kanarek, *Saint Thérèse of Lisieux*, 1928, lost painting, phot. National Digital Archive



14. Tadeusz Pruszkowski, *Św. Teresa z Lisieux (Madonna)*, przed/lub 1927, zbiory rodziny artysty?, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

14. Tadeusz Pruszkowski, *Saint Thérèse of Lisieux (Madonna)*, before or in 1927, artist's family collection?, phot. National Digital Archive



15. Tadeusz Pruszkowski, *Wit Stwosz*, 1920, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. wolny dostęp

15. Tadeusz Pruszkowski, *Veit Stoss*, 1920, Museum of Art in Łódź, phot. public domain

and art of the interwar period. A positive attitude to life and a pantheistic view of the world, derived from the life of the Poverello of Assisi, can also be seen in the attitudes of Pruszkowski's former students, who formed groups to cultivate the idea of cooperation and connection with nature, uncontaminated by civilisation. Of course, the legacy of the old masters, who, as Alfred Lauterbach wrote in "Sztuki Piękne", were also strongly influenced by the life of the saint<sup>46</sup>, was not insignificant in this regard.

During the second exhibition of the Brotherhood, Kanarek again presented two paintings – both with religious themes. These were *Judas*<sup>47</sup>, now lost, and *Saint Theresa*<sup>48</sup>, painted in 1928 [fig. 13], which can probably be identified with an image from a black-and-white photograph in the collection of the National Digital Archive. Saint Thérèse of Lisieux, because she is the person in question, is depicted in the illusionistic space of the cloister of the convent, during the adoration of the cross. The frame chosen by the painter to show the saint absorbed in prayer is surprising. The

<sup>46</sup> A. Lauterbach, *Św. Franciszek z Asyżu i jego wpływ na sztukę [St Francis of Assisi and His Influence on Art]*, „Sztuki Piękne” 1926–1927, vol. 3, no. 2, pp. 73–74.

<sup>47</sup> Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie nr 48. Wystawa zbiorowa prac grupy „Bractwo św. Łukasza” [Guide to the Exhibition of the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw No. 48. Group Exhibition of Works by the Group „Brotherhood of St Luke”] Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, 26 Oct –19 Nov 1929, Warszawa 1929, cat. no. 40, p. 4.

<sup>48</sup> Ibidem, cat. no. 41, p. 4; photograph of the painting in the collection of the National Digital Archive, ref. no.1-K-3420; painting also exhibited at the General National Exhibition in Poznań in 1929, now lost

most important part of the picture – the crucifix – is relegated to the background. In the frame used by Kanarek, all that remains of the figure of the crucified Christ are the nailed feet. Typical for a painting of this sort are the preserved attributes of the nun, namely the roses scattered under her knees. Kanarek in fact presented a new iconography here, although it does not seem to be entirely his own. This way of depicting the nun is known from a painting by Józef Mehoffer (National Museum in Kraków, Józef Mehoffer House), completed in the same year as Kanarek's work, but preceded by an oil sketch of the composition from around 1928 (private collection).

It is worth comparing this painting with the work of Pruszkowski, who approached the subject in a much more traditional way. In the archival press we find a work erroneously called the *Madonna*<sup>49</sup> [fig. 14], which is in fact a representation of St Thérèse of Lisieux, made strictly according to her conventional iconography and based on authentic photographs. The image of the Saint holding a bunch of roses and adoring a crucifix placed on a table in front of her is one of the few religious works by Pruszkowski known today.

In the artist's oeuvre we can find another composition with quasi-sacred themes. It is a painting from 1920 entitled *Veit Stoss* (Museum of Art in Łódź) [fig. 15]. The figure of the great sculptor depicted on this canvas may represent not only the figure of the master working on one of his most outstanding works – the so-called *Slacker's Crucifix* from St Mary's Church in Krakow. It can also be read as an alter ego of the painter himself, both in terms of his physiognomy and silhouette, as well as his ideology of craft perfection. The juxtaposition of the figures of the artist and Christ suggests a kind of parallel and an interpretation of the social mission of the artist, especially one working in a reborn country.

We should also mention the now unknown work of another member of the Brotherhood, Janusz Podoski, who exhibited a figure that is difficult to identify in *The Saint with a Doll* at the Brotherhood's jubilee exhibition in 1938<sup>50</sup>. In the absence of other sources of information, however, it is difficult to place this work in the wider context of his oeuvre, and it is also impossible to determine the place religious themes occupied in his oeuvre. Another member of the group, Jeremi Kubicki, best known for his monumental secular works for the transatlantic liners "Pilsudski" and "Batory", also used sacred motifs in

Oczywiście nie bez znaczenia pozostawała w tym kontekście spuścizna dawnych mistrzów, którzy, jak pisał na łamach „Sztuk Pięknych” Alfred Lauterbach, także znajdowali się pod silnym wpływem żywotu świętego<sup>46</sup>.

Podczas drugiej wystawy Bractwa Kanarek ponownie zaprezentował dwa obrazy – tym razem oba o tematyce religijnej. Pokazano wówczas zaginionego dzisiaj *Judasza*<sup>47</sup> oraz *Świętą Teresę*<sup>48</sup> [il. 13] namalowaną w 1928 roku, którą prawdopodobnie utożsamiać można z wizerunkiem z czarno-białej fotografii znajdującej się w zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego. Święta Teresa z Lisieux, bo o niej mowa, ukazana została w iluzjonistycznej przestrzeni klasztornej krużganka, podczas adoracji krzyża. Jakże zaskakujący kadr wybrał jednak malarz, aby ukazać świętą pogrążoną w modlitwie. Najważniejsza część – krucyfiks, zepchnięty został tutaj na drugi plan, a w zasadzie pominięty. W kadrze zastosowanym przez Kanarkę z figury ukrzyżowanego Chrystusa pozostały jedynie przebite gwoździemi stopy. To, co w tym wizerunku typowe, to zachowane atrybuty zakonnicy, a mianowicie rozsypane pod jej kolanami róże. Kanarek zaprezentował tutaj właściwie nową, choć jak się wydaje nie do końca własną ikonografię. Taki sposób ujęcia znany jest bowiem z obrazu Józefa Mehoffera (Muzeum Narodowe w Krakowie, Dom Józefa Mehoffera) ukończonego wprawdzie w tym samym roku, co dzieło Kanarka, ale poprzedzonego olejnym szkicem kompozycyjnym z około 1928 roku (kolekcja prywatna).

Warto porównać ten obraz z dziełem Pruszkowskiego, który podszedł do tematu w o wiele bardziej tradycyjalistyczny sposób. W archiwalnej prasie odnaleźć można pracę określaną błędnie jako *Madonna*<sup>49</sup> [il. 14], w rzeczywistości będącą przedstawieniem św. Teresy z Lisieux, wykonanym ściśle według jej konwencjonalnej ikonografii bazującej na autentycznych fotografiach. Wizerunek świętej z naręczem róż, adorującej krucyfiks stojący przed nią na blacie stołu to jedno z nielicznych, znanych dzisiaj dzieł „Prusza” o tematyce religijnej.

W oeuvre twórcy odnaleźć można jeszcze inną kompozycję o quasi sakralnej tematyce. Mowa tutaj o obrazie z 1920 roku zatytułowanym *Wit Stwosz*

<sup>46</sup> A. Lauterbach, *Św. Franciszek z Asyżu i jego wpływ na sztukę*, „Sztuki Piękne” 1926–1927, R. 3, nr 2, s. 73–74.

<sup>47</sup> *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie nr 48. Wystawa zbiorowa prac grupy „Bractwo św. Łukasza”*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 26 X–19 XI 1929, Warszawa 1929, nr kat. 40, s. 4.

<sup>48</sup> Ibidem, nr kat. 41, s. 4; fotografia obrazu w zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 1-K-3420; obraz wystawiany także na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku, obecnie zaginiony.

<sup>49</sup> M. Treter, *Tadeusz Pruszkowski (a raczej: o tęsknocie za nowym malarstwem)*, „Świat” 1927, nr 49, s. 12; w 1990 w zbiorach rodziny artysty.

<sup>49</sup> M. Treter, *Tadeusz Pruszkowski (a raczej: o tęsknocie za nowym malarstwem)* [Tadeusz Pruszkowski (or Rather: On Longing for New Painting)], „Świat” 1927, no. 49, p. 12; in 1990 in artist's family collection.

<sup>50</sup> *Bractwo św. Łukasza. Przewodnik nr 130*, as in footnote 25, cat. no. 183, p. 14; lost painting.

(Muzeum Sztuki w Łodzi) [il. 15]. Postać wielkiego rzeźbiarza ukazana na owym płótnie stanowić może nie tylko figurę mistrza pracującego właśnie nad jednym ze swoich najwybitniejszych dzieł – tzw. *Krucyfiksem Slackerowskim* z kościoła Mariackiego w Krakowie. Można ją również odczytywać jako alter ego samego malarza, zarówno pod względem fizjonomii i sylwetki, jak też ideologii warsztatowej doskonałości. Zestawienie figur twórcy i Chrystusa przywodzi na myśl pewnego rodzaju paralele i wykładnię społecznej misji, jaka spoczywa na artyście, szczególnie tym działającym w odrodzonym kraju.

Należy jeszcze wspomnieć o nieznanym dziś pracowniku Łukaszowca, Janusza Podoskiego, który podczas jubileuszowej ekspozycji Bractwa w 1938 roku wystawił trudną do zidentyfikowania postać *Świętej z lalką*<sup>50</sup>. Z powodu braku innych informacji źródłowych ciężko jednak osadzić tę pracę w szerszym kontekście jego twórczości, a także niemożliwym jest określenie jakie miejsce zajmowała w jego oeuvre tematyka religijna. Kolejny członek ugrupowania, Jeremi Kubicki, znany głównie za sprawą monumentalnych realizacji świeckich dla transatlantyków „Piłsudski” i „Batory”, również podejmował w swojej twórczości motywy sakralne. *Słownik artystów polskich* wymienia zaledwie dwie takie realizacje malarza, choć oczywiście mogło być ich więcej. Wśród nich znajduje się cykl stacji Męki Pańskiej dla kościoła św. Józefa w Sandomierzu z około 1935 roku stworzony wraz z żoną Anną Henneberg, a także obraz przedstawiający św. Jana Bosko z kościoła Salezjanów w Sokołowie Podlaskim z 1938 roku<sup>51</sup>.

Do 1930 roku z Bractwem św. Łukasza związani byli jeszcze dwaj artyści, w kontekście których szczególnego znaczenia nabiera zagadnienie malarstwa monumentalnego. Pomimo że ważne zlecenia publiczne realizowali przede wszystkim Bolesław Cybis i Jan Zamoyski, to w temacie sztuki kościelnej wymienić należy jeszcze Mieczysława Szulca i Edwarda Kokoszko, działających w kręgu Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa.

Mieczysław Szulc (Schulz, Schultz) jest dzisiaj artystą zapomnianym. Z analizy międzywojennych katalogów i dzieł eksponowanych podczas wystaw wynika, że obrazy o tematyce religijnej zdecydowanie zdominowały jego malarskie oeuvre. Malarz wykonywał swe kameralne prace w niecodziennej technice, ponieważ jako podobrazie wykorzystywał fragmenty muru, wzbogacane o złocenia i elementy reliefowe. Pracował w technice tempery i fresku. W takim wła-

<sup>50</sup> *Bractwo św. Łukasza. Przewodnik nr 130*, jak przyp. 25, nr kat. 183, s. 14; obraz zaginiony.

<sup>51</sup> H. Kubaszewska, *Kubicki Jeremi*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, t. IV, Wrocław–Warszawa–Kraków [et al.] 1986, s. 322.

his work. *The Dictionary of Polish Artists* mentions only two such realisations by the painter, although there could have been more. These include a series of Stations of the Cross for the Church of St Joseph in Sandomierz from around 1935, done in collaboration with his wife Anna Henneberg, and a painting of St John Bosco for the Salesian Church in Sokołów Podlaski from 1938<sup>51</sup>.

Until 1930, two other artists were associated with the Brotherhood of St Luke, and in this context the issue of monumental painting takes on particular significance. Although Bolesław Cybis and Jan Zamoyski were mainly responsible for important public commissions, Mieczysław Szulc and Edward Kokoszko, both active in the circle of the School of Decorative Arts and Painting, were also involved in ecclesiastical art.

Mieczysław Szulc (Schulz, Schultz) is a forgotten artist today. An analysis of interwar catalogues and works exhibited at exhibitions shows that religious paintings dominated his oeuvre. The painter created his intimate works with an unusual technique, using fragments of masonry as a support, enriched with gilding and relief elements. He worked in tempera and fresco. This was the medium used for the composition *Saint with a Chalice* [fig. 16] of 1929<sup>52</sup>, which could be identified with St Barbara on the basis of its attribute. Thanks to the reproduction in the catalogue of the General National Exhibition, it is possible to state that Szulc was the most modern artist among the members of the Brotherhood in terms of style and form, as evidenced by the subtle synthesis and geometrization of the forms reproduced. In this context, it is worth mentioning some other works from this period that are unknown today and that were created on a similar support, such as *Adoration* or *Christ*<sup>53</sup>. It is difficult today to say more about the purpose of these objects. It is not known whether they were created with a sacred interior in view or whether they ultimately ended up in such an interior. There is no doubt, however, that according to the *Dictionary of Polish Artists* we can mention a few polychrome works by Szulc for the churches of St Thérèse of the Child Jesus in Słowik (now Kielce), St Stanislaus in Biskupice and the Nativity of the

<sup>51</sup> H. Kubaszewska, *Kubicki Jeremi*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy* [*The Dictionary of Polish Artists and Foreign Artists Working in Poland (Dead before 1966): Painters, Sculptors, Printmakers*], eds. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, vol. IV, Wrocław–Warszawa–Kraków [et al.] 1986, p. 322.

<sup>52</sup> *Katalog działu sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu* [*Art Section Catalogue. General National Exhibition in Poznań*], cat. no. 1086, p. 88; lost painting, exhibited also at the Brotherhood's 2<sup>nd</sup> exhibition.

<sup>53</sup> *Ibidem*, cat. no. 1087 (exhibited also at the Brotherhood's 2<sup>nd</sup> exhibition) and 1089, p. 88; lost paintings.



Virgin Mary in Komorów near Warsaw, which show a more traditional approach<sup>54</sup>.

Given the state of research, the description of the work of the second artist, Edward Kokoszko, should begin with the interpretation of an easel painting – the only religious work of his known today. Although it is known that the artist designed stained glass windows and polychrome paintings, there is no precise information about his ecclesiastical works in this field. The painting of St Cecilia<sup>55</sup> [fig. 17] from 1925, presented at the inaugural exhibition of the Brotherhood, can be contrasted with the figures of saints discussed so far. In this work, the artist strongly secularised the sacred representation. Whereas in the case of Kanarek or Pruszkowski, the habit and religious attributes such as the rosary or crucifix are obvious signs of a consecrated life, in this case we are dealing with a standard portrait typical of the inter-war period. The ‘speaking’ object in this scene becomes one of the saint’s attributes, namely the monumental organ on the left. This very secular character of the painting is perfectly underlined by the spiritually reserved review by Jan Kleczyński, who describes the depiction of St Cecilia in just a few words: “[...] early Renaissance layout, structure beyond reproach, mature composition”<sup>56</sup>.

Of the members of the Warsaw School, founded in 1929, Włodzimierz Bartoszewicz was probably the artist who most often dealt with religious themes. He is also known to have worked for the Church and to have been active in the Ars Christiana association. In 1931, he painted a picture that, although not intended for religious purposes, had a strong emotional charge. As he later recalled, he did so under the influence of a visit to the Eucharistic Congress held the previous year in Poznań<sup>57</sup>. The painting *Under the Cross* (private collection) [fig. 18] affects the viewer with many means of expression. Its expressiveness is enhanced by the deformation of both the bodies and the somewhat caricatured faces. The history of this work, which was for many years in the collection of Father Marian Peik, parish priest of St Martin’s Church in Poznań<sup>58</sup> is well known. It is also undoubtedly one of the artist’s most impor-

<sup>54</sup> I. Bal, J. Różalska, *Szulc Mieczysław*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy* [The Dictionary of Polish Artists and Foreign Artists Working in Poland (Dead before 1966): Painters, Sculptors, Printmakers], ed. U. Makowska, vol. X, Warszawa 2016, p. 302.

<sup>55</sup> *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza 1928*, as in footnote 27, n. p. (15); lost painting.

<sup>56</sup> J. Kleczyński, *Nowe wystawy „Zachęty”*. „Bractwo ś-go Łukasza” [New Exhibitions at „Zachęta”, „Brotherhood of St Luke”], „Kurjer Warszawski” 1928, no. 36, p. 18.

<sup>57</sup> W. Bartoszewicz, *Buda na Powiśle* [A Shed in Powiśle], Warszawa 1983, p. 169.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 312.



16. Mieczysław Szulc, *Święta z kielichem* (Św. Barbara), przed/ lub 1929, obraz zaginiony, fot. za: *Katalog działu sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu*, katalog wystawy, 16 V–30 IX 1929, red. M. Treter, Poznań 1929, s. 105.

16. Mieczysław Szulc, *Saint with a Chalice* (St Barbara), before or in 1929, lost painting, phot. after: *Katalog działu sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu* [Art Section Catalogue. General National Exhibition in Poznań], exhibition catalogue, 16 May–30 Sep 1929, ed. M. Treter, Poznań 1929, p. 105.

śnie medium wykonana została kompozycja *Święta z kielichem* [il. 16] sprzed 1929 roku<sup>52</sup>, którą na podstawie atrybutu utożsamić można by ze świętą Barbarą. Dzięki reprodukcji zamieszczonej w katalogu Powszechnej Wystawy Krajowej da się stwierdzić, że pod względem stylu i formy Szulc był artystą najbardziej nowoczesnym spośród członków Bractwa, o czym świadczą subtelna synteza i geometryzacja odtworzonych kształtów. Warto w tym kontekście wymienić jeszcze kilka innych, nieznanych dzisiaj prac z tego okresu, stworzonych na analogicznym podłożu, takich jak: *Adoracja* czy *Chrystus*<sup>53</sup>.

Trudno dzisiaj powiedzieć coś więcej o przeznaczeniu tych obiektów. Nie wiadomo czy powstawały one z myślą o jakimś wnętrzu sakralnym i czy też finalnie

<sup>52</sup> *Katalog działu sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu*, nr kat. 1086, s. 88; obraz zaginiony, wystawiany również podczas II wystawy Bractwa.

<sup>53</sup> *Ibidem*, nr kat. 1087 (wystawiany również podczas II wystawy Bractwa) i 1089, s. 88; obrazy zaginione.

do takiego trafiły. Bez wątplenia jednak można wymienić za *Słownikiem artystów polskich* kilka realizacji polichromii wykonanych przez Szulca dla kościołów: św. Teresy od Dzieciątka Jezus w Słowiku (obecnie Kielce), św. Stanisława w Biskupicach oraz Narodzenia Marii Panny w Komorowie pod Warszawą, zdradzających już jednak bardziej tradycyjne podejście<sup>54</sup>.

Ze względu na stan badań opis twórczości drugiego artysty, Edwarda Kokoszki, rozpocząć i interpretować należy wokół obrazu sztalugowego – jedyne go, znanego dzisiaj jego dzieła o tematyce religijnej. Wiadomo wprawdzie, że artysta projektował witraże i polichromie, ale brak jest precyzyjnych informacji o jego realizacjach kościelnych na tym polu. Wizerunek *Świętej Cecylii*<sup>55</sup> [il. 17] z 1925 roku zaprezentowany na inauguracyjnej wystawie Bractwa zestawić można z omówionymi do tej pory postaciami świętych. Artysta dokonał w nim silnego zeświecczenia sakralnego przedstawienia. O ile u Kanarka czy Pruszkowskiego habit oraz religijne atrybuty takie jak różaniec czy krucyfiks stanowią jawne oznaki życia konsekrowanego, to w tym przypadku mamy do czynienia ze standardowym portretem typowym dla międzywojnia. Przedmiotem „mówiącym” w tej scenie staje się jeden z atrybutów świętej, a mianowicie ustawione po lewej stronie monumentalne organy. Ten jakże świecki charakter obrazu znakomicie podkreśla powściągliwa w warstwie duchowej recenzja Jana Kleczyńskiego, który określił przedstawienie św. Cecylii w zaledwie kilku słowach: „[...] układ wczesno-renesansowy, budowa bez zarzutu, kompozycja dojrzała”<sup>56</sup>.

Spśród członków uformowanej w 1929 roku Szkoły Warszawskiej Włodzimierz Bartoszewicz był artystą, który prawdopodobnie najczęściej podejmował tematykę religijną. Wiadomo także, że pracował na zlecenie Kościoła i działał w stowarzyszeniu Ars Christiana. W 1931 roku namalował on obraz nieprzeznaczony wprawdzie do celów kultowych, ale posiadający znaczący ładunek emocjonalny. Jak później wspominał uczynił to pod wpływem wizyty na Kongresie Eucharystycznym odbywającym się rok wcześniej w Poznaniu<sup>57</sup>. Przedstawienie *Pod krzyżem* (kolekcja prywatna) [il. 18] oddziałuje na widza wieloma środkami wyrazu. Jego ekspresja potęgowana jest deformacją, zarówno ciała, jak i nieco karykaturalnych fizjonomii. Dobrze znana jest w tym przypadku historia dzieła, które przez lata znajdowało się

tant works, repeatedly mentioned and exhibited at that time not only in Warsaw, but also in Geneva, London and Stockholm.

The synthetic, elongated forms that the painter gave to Christ's tormented body are reminiscent of the style of Matthias Grünewald. The influence of the *Isenheim Altarpiece* (c. 1506–1515, Musée Unterlinden, Colmar), in which the German artist placed the Crucifixion scene at the centre, is particularly evident. Bartoszewicz constructed his composition in a similar but less traditional way. He placed three figures in the foreground – the fainting Mary, supported by St John, and Mary Magdalene standing behind her – against the background of an eerie, atmospheric landscape. The most important and interesting motif, however, is the cross with the figure of Jesus. This is perhaps the artist's greatest innovation: he abandoned the classical frontal arrangement and moved the crucifix to the left of the painting, showing it diagonally. Such a solution seems to have been popular in the Pruszkowiaks' circle. This innovation in Bartoszewicz's composition was best summed up by William Matthey-Claudet in his 1931 review of the Polish exhibition at the Musée Rath in Geneva. In the pages of “La Tribune de Genève”, he wrote: “The Crucifixion which he shows us, and in which he has taken up this eternal theme in a very new way, is certainly not an ecclesiastical painting, but it is a religious painting, and one of the most moving”<sup>59</sup>.

On the basis of the current state of research, in addition to the work mentioned above, two other paintings can be mentioned in which the influence of European Mannerist or Baroque painting is evident. The first is a work from 1930, described in the archives as *Christ*<sup>60</sup>, which is actually a depiction of a funeral or mourning scene (owned by the Metropolitan Curia in Poznań) [fig. 19]. The reminiscences of mourning scenes created by the Spanish Baroque painter Jusepe de Ribera are clearly visible here. On the occasion of Bartoszewicz's solo exhibition at the Palais des Beaux Arts in Brussels, “L'Indépendance Belge” wrote about the traditionalist character of the work: “[...] his ‘Entombment’ could take its place in one of our public galleries, among the last specimens of academism [...]”<sup>61</sup>.

Given its provenance, it is possible that this painting was intended for a church interior, as is the altar-

<sup>54</sup> I. Bal, J. Różalska, *Szulc Mieczysław*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. U. Makowska, t. X, Warszawa 2016, s. 302.

<sup>55</sup> *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza 1928*, jak przyp. 27, s. nlb. (15); obraz zaginiony.

<sup>56</sup> J. Kleczyński, *Nowe wystawy „Zachęty”*. „Bractwo ś-go Łukasza”, „Kurjer Warszawski” 1928, nr 36, s. 18.

<sup>57</sup> W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983, s. 169.

<sup>59</sup> W. Matthey-Claudet, „La Tribune de Genève” 1931, review from the exhibition *Confrère de St Luc, École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais* in Musée Rath in Geneva, quoted after: Bartoszewicz 1983, as in footnote. 57, p. 254.

<sup>60</sup> The photo of the painting in the collection of the National Digital Archive, ref. no. 1-K-2194.

<sup>61</sup> „L'Indépendance Belge” 1936, review from the artist's solo exhibition in Palais Beaux Arts in Brussels, quoted after: *Wystawa Prac Włodzimierza Bartoszewicza [The Exhibition of Works by Włodzimierz*



17. Edward Kokoszko, *Św. Cecylia*, 1925, obraz zaginiony, fot. za: *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 4 II–1 III 1928, Warszawa 1928, s. nlb. (15)

17. Edward Kokoszko, *St Cecilia*, 1925, lost painting, phot. after: *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza [First Exhibition of the Brotherhood of St Luke]*, exhibition catalogue, Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, 4 Feb–1 March 1928, Warszawa 1928, n.p. (15)

piece with the figure of *St John Cantius*<sup>62</sup>. The shape of this work, with its rounded top, suggests its purpose. Bartoszewicz painted this picture together with Wacław Palessa in 1929. The painting was originally on the high altar of St Catherine's parish church in Zamość, and has now been moved to the western wall of the presbytery.

*Bartoszewicz*], exhibition catalogue, Central Bureau of Artistic Exhibitions in Poznań, July – August 1958, Poznań 1958, p. 10.

<sup>62</sup> National Digital Archive, ref. no. 1-K-2198, the archive photograph shows the painting before it was placed in the altarpiece, probably in the artist's studio or in an unidentified exhibition space.



18. Włodzimierz Bartoszewicz, *Pod krzyżem*, 1931, kolekcja prywatna, fot. P. Bobrowski, DESA Unicum w Warszawie

18. Włodzimierz Bartoszewicz, *Under the Cross*, 1931, private collection, phot. P. Bobrowski, DESA Unicum in Warsaw

w zbiorach księdza Mariana Peika, proboszcza kościoła św. Marcina w Poznaniu<sup>58</sup>. Niewątpliwie jest to też jedno z ważniejszych dzieł artysty, wielokrotnie wzmiankowane i wystawiane w epoce, nie tylko w Warszawie, ale też między innymi w Genewie, Londynie czy Sztokholmie.

W syntetycznych, wydłużonych kształtach, jakie malarz nadał umęczonemu ciału Chrystusa, uwidaczniają się reminiscencje stylistyki Matthiasa Grünewalda. Szczególnie wyraźne są tutaj wpływy *Ołtarza z Isenheim* (około 1506–1515, Musée Unterlinden w Colmar), w którego centralnej części niemiecki twórca umieścił właśnie scenę Ukrzyżowania. Bartoszewicz skonstruował swoją kompozycję w nieco podobny, acz mniej tradycyjny sposób. Na pierwszym planie umieścił trzy postacie – omdlewającą Marię podtrzymywaną przez św. Jana oraz stojącą za nimi Marię Magdalenę – osadzone na tle onirycznego, nastrojowego pejzażu. Najważniejszym jednak, a zarazem najciekawszym motywem, jest krzyż z postacią Jezusa. To w nim wyraża się bodaj największa innowacja artysty, który zrezygnował z klasycznego

<sup>58</sup> Ibidem, s. 312.



19. Włodzimierz Bartoszewicz, *Chrystus (Oplakiwanie)*, 1930, własność Kurii Metropolitalnej w Poznaniu, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

19. Włodzimierz Bartoszewicz, *Christ (Lamentation)*, 1930, property of the Metropolitan Curia in Poznań, phot. National Digital Archive

układu frontального i przeniósł krucyfiks na lewą stronę obrazu, ukazując go ponadto diagonalnie. Takie rozwiązanie było, jak się wydaje, popularne w kręgu Pruszkowiaków. Ową innowacyjność kompozycji Bartoszewicza najtrafniej podsumował William Matthey-Claudet w recenzji wystawy polskiej w Musée Rath w Genewie z 1931 roku. Na łamach „La Tribune de Genève” pisał: „Ukrzyżowanie które nam pokazuje i w którym podjął ten odwieczny temat w sposób bardzo nowy, nie jest na pewno obrazem kościelnym, ale niemniej jest to malarstwo religijne, i to – z najbardziej przejmujących”<sup>59</sup>.

Na podstawie obecnego stanu badań można wymienić jeszcze dwa obrazy, oprócz wzmiankowanego powyżej dzieła, w których ujawnia się wpływ manierystycznego czy barokowego malarstwa europejskiego.

<sup>59</sup> W. Matthey-Claudet, „La Tribune de Genève” 1931, recenzja z wystawy Confrérie de St. Luc, École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais w Musée Rath w Genewie, cyt. za: Bartoszewicz 1983, jak przyp. 57, s. 254.

The work of another artist, a member of the same group, Pruszkowski’s favourite student and the undisputed star of the retreats in Kazimierz, is quite different and individual. We are talking, of course, about Teresa Roszkowska, a person of extraordinary charisma, which was undoubtedly expressed in all her works. Today, only a few of her works are known to have religious character. One of the most interesting and typical representations by Roszkowska is the painting *St Francis* from 1930 (National Museum in Warsaw) [fig. 20]. The work was painted after the artist’s trip to Italy, where she visited Assisi. The scene, which has a simultaneous character, allows it to be easily associated with medieval or modern painting.

In this composition, the figure of the saint appears twice, one after the other. The artist used there an original and fascinating technique. She painted the more distant figure in perspective using the *en grisaille* technique. The monochrome used here accentuates and, above all, demarcates the events taking

place at different moments. Another scene could be described by a quotation from *The Little Flowers of Saint Francis* about preaching to the birds, placed in the composition: "And the saint rejoiced with them. He wondered to see such a multitude of birds, and was charmed with their beautiful variety"<sup>63</sup>. Joanna Stacewicz-Podlipska interpreted the scene slightly differently, seeing in the double figure of the Saint his duality – the spiritual and the corporeal spheres, separated by colour<sup>64</sup>.

*Expulsion from the Garden of Eden* (private collection), painted a year later, is very similar in style. Similarly, the space is divided by a symbolic river, which in this case strictly defines the boundaries of Eden. Once again, Roszkowska applied the concept of simultaneous composition. Adam and Eve, embracing, stand under the biblical tree of the knowledge of good and evil. A vicious serpent slithers between the branches, and from the sky the Creator looks sternly at the first sinners and shines a bright ray of light on them. Below, we see only Eve herself, plunged into despair, isolated, though no longer, as in *Saint Francis*, depicted in monochrome. Both works are conceptually close to non-professional, naive art, if that can be said. The shapes of the figures seem exaggerated, the silhouettes of the animals over-stylized, and the whole space highly distorted. Roszkowska creates a fairy-tale world in which the laws of perspective and logical construction no longer apply. The horizon is heightened and successive plans overlap in stripes. Her space is a collection of primitive elements conceived in the simplest way, although this is obviously a conscious and fully intentional procedure.

In the context of Roszkowska's genre painting, it is worth mentioning two other members of the Brotherhood who have not yet been discussed, and their paintings in which religion enters through the reverently depicted ritual. The first is Czesław Wdowiszewski – the author of *Funeral* [fig. 21] from 1937 (District Museum in Toruń). The artist depicted a ceremony taking place in the somewhat unreal setting of a small village. This landscape is created by several characteristic elements – a high horizon line, box-shaped houses which seem like dummy constructions, and a whole crowd of people rendered in meticulous detail, as in the work of Pieter Bruegel the Elder. Together they form a composition imbued with an atmosphere of mystery and reverie, evoked by the small coffin that forms the am-

<sup>63</sup> "Flowers of St. Francis," an excerpt from the work placed within the composition [fig. 20].

<sup>64</sup> J. Stacewicz-Podlipska, *Ja byłam wolny ptak... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej [I Was a Free Bird... On Life and Works of Teresa Roszkowska]*, Warszawa 2012, p. 170.

Pierwszym z nich jest praca z 1930 roku określana w archiwaliach jako *Chrystus*<sup>60</sup>, a będąca w rzeczywistości przedstawieniem sceny złożenia do grobu czy opłakiwania (własność Kurii Metropolitalnej w Poznaniu) [il. 19]. Widać tutaj doskonale reminiscencje scen opłakiwania tworzonych przez hiszpańskiego malarza barokowego Jusepe de Ribere. Tak pisano natomiast o tradycjonalistycznym charakterze pracy na łamach „L'Indépendance Belge” przy okazji indywidualnej wystawy Bartoszewicza w brukselskim Palais des Beaux Arts: „[...] jego 'Złożenie do grobu' mogłoby zająć miejsce w jednej z naszych galerii publicznych, między ostatnimi okazami akademizmu [...]"<sup>61</sup>.

Z uwagi na pochodzenie można przypuszczać, że obraz ten mógł być przeznaczony do wnętrza kościelnego, podobnie zresztą jak ołtarzowa kompozycja z postacią *Świętego Jana Kantego*<sup>62</sup>. Ta z kolei praca swoim zwieńczonym półkółkiem polem obrazowym sugeruje jej przeznaczenie. Przedstawienie to Bartoszewicz namalował wraz z Wacławem Palessą w 1929 roku. Początkowo obraz znajdował się w ołtarzu głównym kościoła rektoralnego pw. św. Katarzyny w Zamościu, a obecnie przeniesiony jest obok, na zachodnią ścianę prezbiterium.

Zgoła odmienna i indywidualna jest twórczość innej artystki, członkini tego samego ugrupowania, ulubienicy Pruszkowskiego i niekwestionowanej gwiazdy kazimierskich plenerów. Mowa tutaj oczywiście o Teresie Roszkowskiej, osobie o niezwyklej charyzmie, która bez wątpienia wyrażona została we wszystkich stworzonych przez nią pracach. Znanych jest dzisiaj zaledwie kilka, które można by wpisać w kontekst sztuki o tematyce religijnej. Jednym z ciekawszych i zarazem typowych dla Roszkowskiej przedstawień jest obraz *Święty Franciszek* z roku 1930 (Muzeum Narodowe w Warszawie) [il. 20]. Praca powstała po podróży malarzki do Italii, gdzie odwiedziła ona Asyż. Scena o charakterze symultanicznym śmiało pozwala na powiązanie jej z malarstwem średniowiecznym czy nowożytnym.

W obrębie tej kompozycji postać świętego występuje bowiem aż dwukrotnie, jedna za drugą. Artystka dokonała w niej oryginalnego i frapującego zabiegu. Umieszczoną perspektywicznie dalej figurę namalowała w konwencji *en grisaille*. Zastosowany tutaj monochromatyzm akcentuje i przede wszystkim

<sup>60</sup> Fotografia obrazu w zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 1-K-2194.

<sup>61</sup> „L'Indépendance Belge” 1936, recenzja z indywidualnej wystawy artysty w Palais Beaux Arts w Brukseli, cyt. za: *Wystawa Prac Włodzimierza Bartoszewicza*, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, VII–VIII 1958, Poznań 1958, s. 10.

<sup>62</sup> Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-2198, na fotografii archiwalnej obraz widoczny jest jeszcze przed umieszczeniem w ołtarzu, zapewne w pracowni artysty lub w niezidentyfikowanej przestrzeni ekspozycyjnej.



20. Teresa Roszkowska, *Święty Franciszek*, 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW

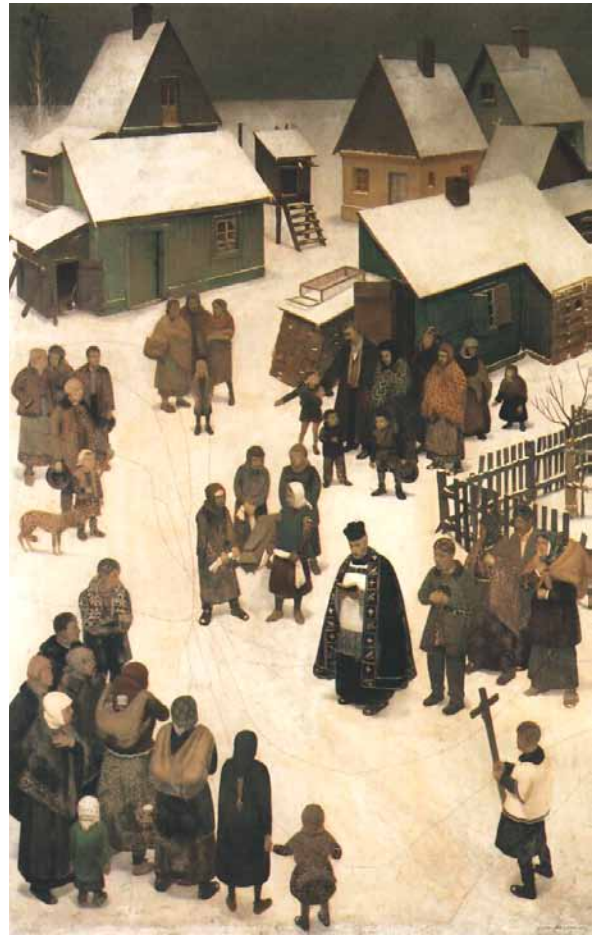
20. Teresa Roszkowska, *St Francis*, 1930, National Museum in Warsaw, phot. Photographic Studio at the NMW

rozgranicza wydarzenia rozgrywające się w różnych momentach. Dalszą scenę opisać należałoby cytatem dotyczącym *Kazania do ptaków z Kwiatków świętego Franciszka* umieszczonym zresztą w obrębie kompozycji: „A święty Franciszek wraz z nimi cieszył się i radował. Dziwił się wielce takiemu ptaków mnóstwu i innego stworzenia<sup>63</sup> [...]”. Nicco inaczej interpretowała tę scenę Joanna Stacewicz-Podlipska, która w dwukrotnie ukazanej postaci świętego widziała raczej jego dualizm – sferę duchową i cielesną, rozgraniczone za pomocą barwy<sup>64</sup>.

W bardzo podobnej stylistyce utrzymane jest o rok późniejsze *Wygnanie z Raju* (kolekcja prywatna). W analogiczny sposób przestrzeń przedzielona została przez symboliczną rzekę, która w tym przypadku określa ściśle granice Edenu. Roszkowska znowu

<sup>63</sup> „Kwiatki św. Franciszka”, fragment utworu umieszczony w obrębie kompozycji [il. 20].

<sup>64</sup> J. Stacewicz-Podlipska, *Ja byłem wolny ptak... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Warszawa 2012, s. 170.



21. Czesław Wdowiszewski, *Pogrzeb*, 1937, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Okręgowego w Toruniu

21. Czesław Wdowiszewski, *Funeral*, 1937, District Museum in Toruń, phot. Photographic Studio at the District Museum in Toruń

ambiguous centre of the picture. In addition to genre paintings, the artist created portraits in his characteristic style, which is clearly influenced by the art of the Old Masters. It can be assumed that this was the case with *The Head of the Virgin Mary*<sup>65</sup>, which was exhibited at the General National Exhibition in Poznań in 1929, or the *Madonna* and the sketch for the painting *The Virgin Mary, Queen of the Polish Crown*, which were exhibited at the second exhibition of the Brotherhood<sup>66</sup>. His achievements in printmaking, where he created almost surreal scenes, are quite different, a good example of which is the lithograph of *St George* from 1923 (District Museum in Toruń).

The nature of Stefan Płużański's *Procession*<sup>67</sup> is similar to that of Wdowiszewski's *Funeral*. The paint-

<sup>65</sup> *Katalog dzieł sztuki 1929*, as in footnote 52, cat. no. 1099, p. 88; lost painting.

<sup>66</sup> *Przewodnik po wystawie 1929*, as in footnote 47, cat. nos. 75 and 76, p. 5; lost paintings.

<sup>67</sup> *Bractwo św. Łukasza. Przewodnik nr 130*, as in footnote 25, cat. no. 170, p. 14; the photo of the painting in the collection of the

ings were probably painted at a similar time. The architecture, represented in a synthetic way, with townhouses piled on top of each other, is reminiscent of the aesthetics of naive art. The procession of the faithful with portable altars, crosses and banners that surrounds this quasi-town seems to be an endless crowd of figures with similar, albeit individualised, features. A priest walking under a canopy with a monstrance makes it possible to identify the scene as a Corpus Christi procession.

Among the other artists from the circle of the Warsaw School who dealt with religious themes in their work, we should mention Aleksander Rak, who, like Bartoszewicz, created numerous works commissioned by the Church in the inter-war period. An interesting example in the archives is the scene of the Annunciation, known at the time as *Ave Maria*<sup>68</sup> [fig. 22]. This representation is an indication of the revival of stained-glass art and thus of the development of monumental painting in the circle of the Municipal School of Decorative Arts and Painting in Warsaw, with which the artist was associated. The stained-glass window, a reproduction of which was on the cover of the catalogue for the 1934 exhibition of religious and ecclesiastical art in Częstochowa, is not the only example of the use of this medium in his work. Although it is difficult today to clearly define the purpose of the *Ave Maria* composition, the sacred character of another stained glass window, *Gethsemane*, designed in 1928 for the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Wilga, can undoubtedly be identified. That window was included by Róża Biernacka in a larger group of stained glass works in Rak's oeuvre<sup>69</sup>.

Returning to Pruszkowski's supposed hidden self-portrait mentioned earlier, it is worth noting the work of Władysław Koch. Koch also incorporated an element of sacred art into his *Self-Portrait*<sup>70</sup> from 1937, which is indisputable in this instance. The painting was exhibited at the Painting Salon of the Institute of Art Propaganda in the same year, and shows the artist seated in an armchair against a background of paintings hanging on the wall. One of these pieces, shown practically in its entirety, appears to have a significant semantic function and symbolically contributes to the formation of Koch's self-portrait. On his right side, the artist positioned an image of the Holy

zastosowała koncepcję kompozycji symultanicznej. Ukazani w objęciach Adam i Ewa stoją pod biblijnym drzewem poznania dobra i zła. Pośród konarów wije się podstępny wąż, a z nieboskłonu Stwórcy zerka srogim spojrzeniem na pierwszych grzeszników, rzucając na nich jasny snop światła. Poniżej widzimy tylko samą Ewę pogrążoną w rozpacz, odseparowaną, choć już nie jak w *Świętym Franciszku*, ukazaną w monochromatycznych barwach. Oba dzieła bliskie są koncepcyjnie, o ile w ogóle można w ten sposób mówić, sztuce nieprofesjonalnej, naiwnej. Kształty postaci zdają się wyolbrzymione, sylwetki zwierząt przestyliżowane, a cała przestrzeń mocno zniekształcona. Roszkowska tworzy bajkowy świat, w którym przestają obowiązywać prawa perspektywy i logicznej konstrukcji. Horyzont ulega podwyższeniu, a kolejne płany nakładają się na siebie pasowo. Jej przestrzeń to zbiór prymitywizujących elementów pojmowanych w najprostszy sposób, choć jest to oczywiście zabieg świadomy i w pełni zamierzony.

W kontekście rodzajowego malarstwa Roszkowskiej warto wymienić jeszcze dwóch, nieomówionych dotąd Łukaszowców i ich obrazy, do których to religia wkroczyła poprzez ukazaną z pietyzmem obrzędowość. Pierwszym z nich jest Czesław Wdowiszewski – autor pracy *Pogrzeb* [il. 21] z 1937 roku (Muzeum Okręgowe w Toruniu). Artysta ukazał tutaj ceremonię rozgrywającą się w nieco odrealnionej przestrzeni niewielkiej wioski. Pejzaż ten tworzy kilka charakterystycznych elementów – wysoko uniesiona linia horyzontu, pudełkowe domki sprawiające wrażenie atrap i całe mrowie ludzi oddanych z drobiazgowością, niczym u Pietera Bruegela Starszego. Składają się one na kompozycję przesyconą atmosferą tajemniczości i zadumy, którą wywołuje niewielka trumienka stanowiąca niejednoznaczne centrum przedstawienia. Oprócz obrazów rodzajowych artysta tworzył wizerunki ludzi utrzymane w charakterystycznym dla siebie stylu, z zauważalnymi wpływami sztuki dawnych mistrzów. Należy przypuszczać, że właśnie w takiej konwencji utrzymane były *Głowa Matki Boskiej*<sup>65</sup> wystawiona podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w 1929 roku czy *Madonna* i szkic do obrazu *Matka Boska Królowa Korony Polskiej* eksponowane na drugiej wystawie Bractwa<sup>66</sup>. Zgoła odmienny jest jego dorobek na polu grafiki, w której to twórca kreował sceny wręcz surrealistyczne, czego dobrym przykładem jest litografia przedstawiająca *Świętego Jerzego* z 1923 roku (Muzeum Okręgowe w Toruniu).

Analogiczny do *Pogrzebu* Wdowiszewskiego jest

National Digital Archive, ref. no. 1-K-4658; lost painting.

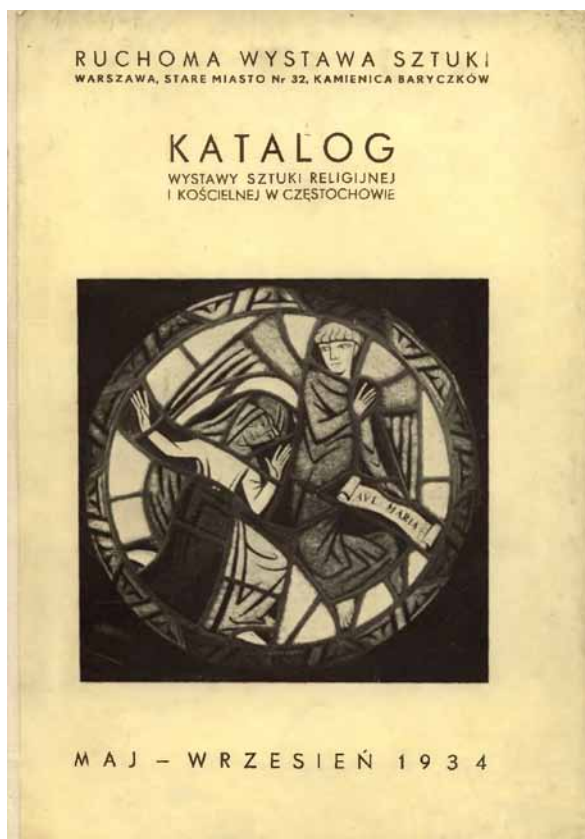
<sup>68</sup> *Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej* 1934, as in footnote 11, cat. no. 24, n. p. (9), stained glass

<sup>69</sup> R. Biernacka, *Rak Aleksander*, in: *Polski Słownik Biograficzny [Dictionary of Polish Biography]*, vol. XXX, Wrocław–Warszawa–Kraków [et al.] 1987, pp. 495–497.

<sup>70</sup> *Salon Malarstwa 1937 [The Painting Salon 1937]*, exhibition catalogue, Institute of Art Propaganda in Warsaw, 5 Feb–14 March 1937, Warszawa 1937, cat. no. 67, p. 67; lost painting.

<sup>65</sup> *Katalog dzieł sztuki* 1929, jak przyp. 52, nr kat. 1099, s. 88; obraz zaginiony.

<sup>66</sup> *Przewodnik po wystawie* 1929, jak przyp. 47, nr kat. 75 i 76, s. 5; obrazy zaginione.



22. Aleksander Rak, *Ave Maria (Zwiastowanie)*, przed/lub 1934, witraż zaginiony, fot. za: *Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie*, katalog wystawy, Stowarzyszenie „Ruchoma Wystawa Sztuki”, V–IX 1934, Warszawa 1934, okładka

22. Aleksander Rak, *Ave Maria (Annunciation)*, before or in 1934, lost stained glass, phot. after: *Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie [Catalogue of the Exhibition of Religious and Church Art in Częstochowa]*, exhibition catalogue, Association „Ruchoma Wystawa Sztuki”, May–Sep 1934, Warszawa 1934, cover art

charakter *Procesji*<sup>67</sup> Stefana Płużańskiego. Obrazy powstały zapewne w podobnym czasie. Ukazana w syntetyczny sposób architektura z kamieniczkami piętrzącymi się jedna nad drugą przywodzi na myśl estetykę sztuki naiwnej. Oplatający to quasi miasteczko korowód wiernych z feretronami, krzyżami i sztandarami zdaje się stanowić niekończący się tłum postaci o podobnych, aczkolwiek zindywidualizowanych fizjonomiach. Kroczący pod baldachimem kapłan z monstrancją pozwala natomiast na identyfikację sceny i tytułowej procesji Bożego Ciała.

Jeśli idzie o innych artystów z kręgu Szkoły Warszawskiej, podejmujących w swojej twórczości tematykę religijną, to wskazać należy jeszcze na Aleksandra Raka, który podobnie jak Bartoszewicz

<sup>67</sup> *Bractwo św. Łukasza. Przewodnik nr 130*, jak przyp. 25, nr kat. 170, s. 14; fotografia obrazu w zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 1-K-4658; obraz zaginiony.



23. Jan Betley, *Święta Weronika ociera twarz Jezusowi* (szkic do stacji Drogi Krzyżowej dla kościoła pw. św. Dominika w Płocku), przed 1948, zbiory rodziny artysty, fot. M. i S. Betley

23. Jan Betley, *St Veronica Wipes the Face of Jesus* (sketch to a Station of the Cross at St Dominic's Church in Płock), before 1948, the artist's family collection, phot. M. and S. Betley

Trinity in the form of the Throne of Mercy. It is difficult to tell whether this is merely a coincidence, the result of work in the painter's studio, or whether we are dealing here with a deeper allegorical content already discussed in the case of Pruszkowski's painting.

Sacred motifs became increasingly rare in the art created by the newest generation of Pruszkowski's pupils. This can be attributed to the distinct stylistics of their work, which were already closer to the achievements of Colourism or even avant-garde movements, resulting in the exploration of different themes. Nevertheless, various examples of such motifs can still be found in the works of members from the two groups that were formed last.

It is worth mentioning that Bronisław Linke, a member of the Freepainters' Lodge, painted a series of surrealist, caricatured works with a macabre atmosphere, including titles such as *The Crucifixion* and *Christ and the Pig* (both in the collection of the National Museum in Warsaw). Some information in this regard can also be found in the catalogue of the Association's exhibition in 1935, which mentions unknown, lost works with much less standard themes, including paintings by Bronisław Gniazdowski (*The Flight into Egypt* and *Adam and*



*Eve after their Expulsion from Paradise*)<sup>71</sup> and Kazimierz Zielenkiewicz with titles such as *Cana of Galilee* and *The Supper of Lazarus*<sup>72</sup>. Also worth mentioning in this context is *The Head of Judas*<sup>73</sup> by Mieczysław Szymański, which was exhibited during the Third Touring Exhibition, also in 1935. Although the work is unknown today, the style of the painting can be deduced from the painting *Day* (National Museum in Warsaw) from a similar period. The above-mentioned museum composition is a highly deformed and stylised scene of the Annunciation, which uses a textural technique and has the characteristics of a genre scene rather than a sacred one.

As far as strictly religious art is concerned, the cycle of fourteen Stations of the Cross by Jan Betley, a member of the Fourth Group, definitely stands out. This painter made it immediately after the Second World War for St Dominic's Church in the so-called "Górki" neighbourhood in Płock. The commission was connected with a change in the decoration of the church, which was handed over to the Catholics in 1945. The 1948 series was preceded by preparatory oil sketches, which are preserved in the artist's family collection. Individual compositions, such as the scene in which *St Veronica Wipes the Face of Jesus* [fig. 23], show the expressiveness of the representation, enhanced by dynamic brushstrokes, which was reduced in the final version.

In the context of the above considerations, the series of seven monumental compositions painted by members of the Brotherhood of Saint Luke especially for the 1939 World's Fair in New York is also not insignificant. The subject matter of the elaborate, polyphonic and, in an ideological sense, propagandistic scenes of the Brotherhood tells of the glorious past of the nation and, as the introduction to the catalogue states, illustrates "seven moments in Polish history of pan-European significance".<sup>74</sup> Among these paintings, which were exhibited in the Hall of

w okresie międzywojennym wykonywał liczne realizacje na zlecenie Kościoła. W archiwaliach pojawia się interesujący i warty wzmiankowania przykład, a mianowicie scena Zwiastowania, znana w epoce pod tytułem *Ave Maria*<sup>68</sup> [il. 22].

Przedstawienie to jest wyrazem odrodzenia sztuki witrażowniczej, a tym samym rozwoju malarstwa monumentalnego w kręgu Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie, z którą to twórca był związany. Witraż, którego reprodukcja znalazła się na okładce katalogu Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie z 1934 roku, to nie jedyne exemplum zastosowania tego medium w jego twórczości. O ile trudno dziś jednoznacznie określić przeznaczenie kompozycji *Ave Maria*, to bez wątpienia można wskazać na sakralny charakter innego witraża – *Ogrójec*, zaprojektowanego w 1928 roku dla kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Wildze, wpisywanego przez Różę Biernacką w szerszą grupę prac witrażowych w oeuvre Raka<sup>69</sup>.

Powracając jeszcze do wzmiankowanego powyżej, domniemanego kryptoautoportretu Pruszkowskiego można wymienić tu pracę Władysława Kocha, który w analogiczny sposób wplótł element sztuki sakralnej do swojego, w tym przypadku bezsprzecznego *Autoportretu*<sup>70</sup> z 1937 roku. Kompozycja wystawiona na Salonie Malarskim Instytutu Propagandy Sztuki tego samego roku to wizerunek artysty siedzącego w fotelu na tle wiszących na ścianie obrazów. Jedno z tych dzieł ukazane praktycznie w całości zdaje się pełnić tutaj ważną, semantyczną rolę i w sposób metaforyczny dopowiadać strukturę samego autoportretu Kocha. Otóż po swojej prawej stronie artysta umieścił przedstawienie Trójcy Świętej w typie Tronu Łaski. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy jest to tylko przypadek i takie właśnie dzieło znajdowało się w salonie malarza, czy też mamy tutaj do czynienia z głębszą treścią alegoryczną omówioną już przy okazji „Prusza”.

Wątki sakralne występowały coraz rzadziej w dorobku najmłodszych generacji wychowanków Pruszkowskiego. Głównym powodem była odmienna stylistyka ich prac, bliższa już dokonaniom koloryzmu czy nawet prądom awangardowym, a co za tym idzie podejmowanie innych tematów. Mimo to wśród dzieł członków dwóch powstałych najpóźniej ugrupowań także można odnaleźć różnorodne przykłady.

Na uwagę zasługuje cały szereg surrealistycznych, karykaturalnych i przesyconych oniryczną atmosfere-

<sup>71</sup> Wystawa Zofji Stryjeńskiej, kolekcji obrazów p.n. Czarny Śląsk Rafała Malczewskiego, Aleksandra Jędrzejewskiego, Efraima i Menaszego Seidenbeutelów, Grupy Artystów Plastyków Loża Malarska [The Exhibition of Zofia Stryjeńska, a Collection of Paintings Titled 'The Black Silesia' by Rafał Malczewski, Aleksander Jędrzejewski, Efraim and Menasz Seidenbeutel, The Visual Artists' Group 'Painters' Lodge'], exhibition catalogue, Institute of Art Propaganda in Warsaw, 23 May–12 June 1935, Warszawa 1935, cat. no. 190 and 191, p. 21; lost paintings.

<sup>72</sup> Ibidem, cat.no. 243 and 244, p. 24, lost paintings.

<sup>73</sup> Trzecia Objazdowa Wystawa [The Third Touring Exhibition], exhibition catalogue, Association „Ruchoma Wystawa Sztuki”, 1935, Warszawa 1935, cat. no. 46, n. p. (20).

<sup>74</sup> Wystawa: Bractwo św. Łukasza, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski [Exhibition: Brotherhood of St Luke, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski], exhibition catalogue, Institute of Art Propaganda in Warsaw, 7 Dec 1938–1 Jan 1939, Warszawa 1938, p. 5.

<sup>68</sup> Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej 1934, jak przyp. 11, nr kat. 24, s. nlb. (9), witraż zaginiony.

<sup>69</sup> R. Biernacka, Rak Aleksander, w: Polski Słownik Biograficzny, t. XXX, Wrocław–Warszawa–Kraków [et al.] 1987, s. 495–497.

<sup>70</sup> Salon Malarski 1937, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, 5 II–14 III 1937, Warszawa 1937, nr kat. 67, s. 67; obraz zaginiony.

raż prac Bronisława Linkego, członka Łoży Wolnomalarskiej, pośród których pojawiają się takie tytuły jak *Ukrzyżowanie czy Chrystus i świnia* (obie prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Pewnej wiedzy w tym zakresie dostarcza także katalog wystawy tego stowarzyszenia z 1935 roku, w którym notowane są nieznane, zaginione prace o znacznie mniej standardowych tematach, a wśród nich obrazy Bronisława Gniazdowskiego (*Ucieczka do Egiptu* oraz *Adam i Ewa po wypędzeniu z Raju*)<sup>71</sup>, a także Kazimierza Zielenkiewicza o tytułach *Kana Galilejska* i *Wieczera u Łazarza*<sup>72</sup>. Warto wymienić w tym kontekście także *Głowę Judasza*<sup>73</sup> autorstwa Mieczysława Szymańskiego, eksponowaną podczas III Objazdowej Wystawy także w 1935 roku. Choć praca nie jest dzisiaj znana, to na podstawie obrazu *Dzień* (Muzeum Narodowe w Warszawie) z analogicznego okresu można przypuszczać w jakiej stylistyce była utrzymana. Wzmiankowana kompozycja muzealna to scena Zwiastowania poddana silnej deformacji i stylizacji, operująca fakturalną techniką i nosząca większe znamiona sceny rodzajowej, niż sakralnej.

Pod względem sztuki o charakterze stricte kościelnym zdecydowanie wyróżnia się cykl czternastu stacji Drogi Krzyżowej członka Grupy Czwartej, Jana Betleja. Malarz ten wykonał go zaraz po drugiej wojnie światowej dla kościoła św. Dominika na tak zwanych „Górkach” w Płocku. Zlecenie to wiązało się ze zmianą wystroju świątyni przekazanej katolikom w 1945 roku. Powstanie cyklu z 1948 roku poprzedziły olejne studia przygotowawcze, które zachowały się w zbiorach rodziny artysty. Na podstawie poszczególnych kompozycji, chociażby sceny, gdzie *Święta Weronika ociera twarz Jezusowi* [il. 23], dobrze widać ekspresję przedstawienia spotęgowaną dynamicznymi pociągnięciami pędzla, która została ograniczona w wersji finalnej.

W kontekście powyższych rozważań nie bez znaczenia pozostaje również cykl siedmiu monumentalnych kompozycji namalowanych przez członków Bractwa św. Łukasza specjalnie na Wystawę Światową odbywającą się w 1939 roku w Nowym Jorku. Tematyka rozbudowanych, wielofiguralnych i w sensie ideowym propagandowych scen Łukaszców opowiada o chwalebnej przeszłości narodu i – jak pisano we wstępie do katalogu – ilustruje „siedem momentów historii Polski o znaczeniu ogólnie eu-

Honour of the Polish Pavilion, two can be singled out as directly depicting events of the history of the Christian religion in the Polish territory. These are *Bolesław Chrobry Welcoming Otto III on his Pilgrimage to the Tomb of St Adalbert in Gniezno. The Year 1000* and *The Baptism of Lithuania. Year 1386*<sup>75</sup> [fig. 24]. Although we are not dealing here with strictly sacred themes, the use of episodes related to religion further emphasises its importance in the activity of the Brotherhood.

In conclusion, the question arises as to whether the Pruszkowiaks can be classified as sacred art painters. The answer should undoubtedly be in the affirmative, despite their activity in this field still being marginalized in scholarly discussions. Religious themes and motifs frequently feature in their work and occupy an important place in the background of their entire oeuvre. The oeuvre of Antoni Michalak, for instance, is predominantly religious painting. Notably, the participation of Tadeusz Pruszkowski's students in the debate on sacred art during the interwar period should be emphasized. In their oeuvre, strictly ecclesiastical and religious works of a decorative nature should be distinguished. Additionally, the religious motifs in their works display a fully individual and innovative character. The art of Pruszkowski's alumni is suspended between tradition and modernity due to its classicising character and simultaneous sensitivity to current trends in European painting or their own innovations. Additionally, the updates within it merge the sphere of the sacred with the earthly profane, producing a mystical world. It is noteworthy that the religious context manifests itself not only in religious paintings or cult images. Religion also appears in the compositions of the Pruszkowiaks in the form of genre scenes, through rituals, and even disguised as history. The range of motifs used is extensive and includes several that garnered particular interest and repeatedly appear in the oeuvres of various artists. Undoubtedly, the Crucifixion scenes borrowed from the Bible and depictions of St Francis of Assisi arising from the analysis of the lives of saints are prominent themes.

## Abstract

In the stylistically diverse Polish painting of the interwar period, classicism was a significant trend. Professor Tadeusz Pruszkowski held a central position in the Warsaw art milieu, with the emerging group of young artists gravitating towards him known as the Pruszkowiaks. They produced art inspired by

<sup>71</sup> *Wystawa Zofji Stryjeńskiej, kolekcji obrazów p.n. Czarny Śląsk Rafała Malczewskiego, Aleksandra Jędrzejewskiego, Efraima i Menaszego Seidenbeutelów, Grupy Artystów Plastyków Łoża Malarska*, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, 23 V–12 VI 1935, Warszawa 1935, nr kat. 190 i 191, s. 21; obrazy zaginione.

<sup>72</sup> *Ibidem*, nr kat. 243 i 244, s. 24, obrazy zaginione.

<sup>73</sup> *Trzecia Objazdowa Wystawa*, katalog wystawy, Stowarzyszenie „Ruchoma Wystawa Sztuki”, 1935, Warszawa 1935, nr kat. 46, s. nlb. (20).

<sup>75</sup> *Ibidem*, cat. nos. 1 and 2, p. 7; the paintings remained in the United States at Le Moyne College in Syracuse following the end of the Second World War. In 2022, they were repatriated and subsequently included in the collection of the Polish History Museum.



24. Bractwo św. Łukasza, *Chrzest Litwy. Rok 1386* (z cyklu siedmiu obrazów na Wystawę Światową w Nowym Jorku w 1939 roku), 1938, Muzeum Historii Polski w Warszawie, Depozyt Skarbu Państwa – Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

24. Brotherhood of St Luke, *The Baptism of Lithuania. Year 1386* (from the cycle of seven paintings for the 1939 World's Fair in New York), 1938, Polish History Museum in Warsaw, Deposit of State Treasury – Minister of Culture and National Heritage, phot. National Digital Archive

old masters, with religious themes being particularly prominent. Among Pruszkowski's alumni, both strictly ecclesiastical cult paintings and decorative works using sacred motifs can be found today. This division positions the artists' activity within the broader debate on religious art that occurred between the two World Wars. Their works are also an essential aspect of cultural and national identity, promoted by state mechanisms during the Second Republic. The paintings produced by Tadeusz Pruszkowski's students blend tradition and modernity. The young artists frequently modified centuries-old patterns and invented new iconography, resulting in striking combinations of the past and present. Despite being relatively unexplored, the artistic activity of the Pruszkowiaks is the focus of this article, which features the key artists brought together in various associations founded by Tadeusz Pruszkowski, as well as their works. The piece attempts a comprehensive description of the largest number of religiously themed works known today and the relationship between tradition and modernity in them. It also highlights the significant position held by the compositions of the Pruszkowiaks in Polish religious art, which, until now, has been either marginalised or under-analysed.

ropejskim<sup>74</sup>. Pośród tych obrazów eksponowanych w Sali Honorowej pawilonu polskiego wyróżnić można dwa, w których ukazano bezpośrednio wydarzenia dotyczące historii religii chrześcijańskiej na ziemiach polskich. Są to: *Bolesław Chrobry witający Ottona III pielgrzymującego do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie. Rok 1000* oraz *Chrzest Litwy. Rok 1386*<sup>75</sup> [il. 24]. Pomimo że nie mamy tutaj do czynienia z tematyką stricte sakralną, to wykorzystanie epizodów dotyczących religii dodatkowo podkreśla jej rangę w działalności Łukaszców.

W podsumowaniu nasuwa się zatem pytanie, czy Pruszkowiaków można włączyć do grona malarzy tworzących sztukę o tematyce sakralnej? Zdecydowanie należałoby udzielić tutaj twierdzącej odpowiedzi, choć jak się wydaje ich działalność na tym polu jest nadal marginalizowana w toku rozważań. Tematyka i motywy związane z religią pojawiają się w ich twórczości

<sup>74</sup> Wystawa: *Bractwo św. Łukasza*, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zaleski, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, 7 XII 1938–1 I 1939, Warszawa 1938, s. 5.

<sup>75</sup> Ibidem, nr kat. 1 i 2, s. 7. Obrazy po zakończeniu drugiej wojny światowej pozostawały na terenie Stanów Zjednoczonych w Le Moyne College w Syracuse. W 2022 roku powróciły do kraju i trafiły do zbiorów Muzeum Historii Polski.

często i w przypadku wielu zajmują ważne miejsce na tle całego dorobku. Szczególnym przykładem jest tutaj oeuvre Antoniego Michalaka, w którym malarstwo religijne dominuje. Zdecydowanie należy podkreślić udział uczniów Tadeusza Pruszkowskiego w szerokiej debacie o sztuce sakralnej toczącej się w dwudziestoleciu międzywojennym i wyróżnić w ich oeuvre zarówno dzieła stricte kościelne, jak i te religijne, o charakterze dekoracyjnym. Trzeba podkreślić także, że motywy sakralne przyjmują w ich pracach w pełni indywidualny i nowoczesny rys. Ich klasycyzujący charakter i jednoczesna wrażliwość na aktualne prądy w malarstwie europejskim, czy własne innowacje pozwalają określić sztukę wychowanków „Prusza” jako zawieszoną pomiędzy tradycją i nowoczesnością. Pojawiające się w niej uaktualnienia sprawiają ponadto, iż sfera sacrum przenika się z ziemskim profanum, tworząc świat przepiękny mistycyzmem. Co ważne, kontekst religijny zarysowuje się nie tylko pod postacią obrazów o takiej tematyce czy wizerunków kultowych. Religia wkracza do kompozycji Pruszkowiaków także w formie scen rodzajowych, za sprawą obrzędowości, a nawet pod płaszczem historii. Repertuar wykorzystywanych motywów był bardzo szeroki, a pod względem ich selekcji można nawet wyróżnić te, które budziły szczególne zainteresowanie i pojawiały się często w oeuvre różnych twórców. Takimi tematami są niewątpliwie sceny Ukrzyżowania zaczerpnięte bezpośrednio z Biblii, a także wizerunki św. Franciszka z Asyżu będące wynikiem analizy żywotów świętych.

## Streszczenie

W zróżnicowanym pod względem stylistycznym polskim malarstwie dwudziestolecia międzywojennego ważne miejsce zajmuje nurt o charakterze klasycyzującym. W środowisku warszawskim kluczową rolę odegrał profesor Tadeusz Pruszkowski, wokół którego zgromadziła się rzesza młodych artystów zwanych Pruszkowiakami. Pod wpływem tego wybitnego pedagoga tworzyli oni, inspirując się sztuką dawnych mistrzów. W tym kontekście w ich pracach ważne miejsce zajmowała tematyka religijna. Pośród dzieł wychowanków Pruszkowskiego odnaleźć możemy dzisiaj zarówno obrazy stricte kościelne, kultowe, jak również dzieła dekoracyjne, tylko wykorzystujące motywy sakralne. Poprzez ten podział działalność owych twórców wpisuje się w szeroką debatę dotyczącą sztuki religijnej, toczącej się w międzywojniu. Ich dzieła stanowią również ważny element kulturowej i narodowej tożsamości, propagowanej przez mechanizmy państwowe w czasach Drugiej Rzeczypospolitej. Malarstwo wychowanków „Prusza” zawieszono było pomiędzy tradycją i nowoczesnością. Młodzi malarze często modyfikowali

**Keywords:** Brotherhood of St Luke (Bractwo św. Łukasza), Warsaw School, Tadeusz Pruszkowski, Pruszkowiaks, religious painting

Michał Szarek, M.A.  
Auction House DESA Unicum in Warsaw  
ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa  
e-mail: michaldamianszarek@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7354-2447

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

- Bal I., Różalska J., *Szulz Mieczysław*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy [The Dictionary of Polish Artists and Foreign Artists Working in Poland (Dead before 1966): Painters, Sculptors, Printmakers]*, ed. U. Makowska, vol. X, Warszawa 2016, pp. 300–302.
- Bartoszewicz W., *Buda na Powiślu [A Shed in Powiśle]*, Warszawa 1983.
- Biernacka R., *Rak Aleksander*, in: *Polski Słownik Biograficzny [Dictionary of Polish Biography]*, vol. XXX, Wrocław–Warszawa–Kraków [et al.] 1987, pp. 495–497.
- Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych [Bolesław Cybis 1895–1957. Painting, Drawing, Sculpture. Works of the 1920s and 1930s]*, exhibition catalogue, National Museum in Warsaw, 20 Sep–3 Nov 2002, ed. A. Prugar-Mysłik, Warszawa 2002.
- Bractwo św. Łukasza. Przewodnik nr 130 [Brotherhood of St Luke. Guidebook no. 130]*, Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw, 26 Feb–24 March 1938, Warszawa 1938.
- Chmielewska A., *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej [In the Service of State, Society and Nation. “State-building” Visual Artists in the Second Polish Republic]*, Warszawa 2006.
- Grzybkowska T., *Świat obrazów Jana Wydry [The World of Paintings of Jan Wydra]*, in: *Jan Wydra 1902–1937*, exhibition catalogue, Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny, 9 May–26 June 2004, eds. W. Odorowski, A. Szacho-Głuchowicz, Kazimierz Dolny 2004, pp. 37–41.
- Husarski W., *Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie) [Brotherhood of St Luke: Exhibition in Zachęta]*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, no. 7, pp. 136–137.
- Jankowska-Oryńczyna J., *O żywą sztukę kościelną [For Living Church Art]*, „Kobieta Współczesna” 1930, no. 7, pp. 3–4.
- Katalog działu sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu [Art Section Catalogue. General National*

- Exhibition in Poznań*], exhibition catalogue, 16 V–30 IX 1929, ed. M. Treter, Poznań 1929.
- Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie [*Catalogue of the Exhibition of Religious and Church Art in Częstochowa*], exhibition catalogue, Association „Ruchoma Wystawa Sztuki”, May–September 1934, Warszawa 1934.
- Kleczyński J., *Nowe wystawy „Zachęty”. „Bractwo ś-go Łukasza”* [*New Exhibitions at “Zachęta”. “Brotherhood of Saint Luke”*], „Kurjer Warszawski” 1928, no. 36, pp. 17–18.
- Kopera F., *Polskie malarstwo religijne* [*Polish Religious Painting*], in: *O polskiej sztuce religijnej* [*On Polish Religious Art*], ed. Jerzy Langman, Katowice 1932, pp. 17–32.
- Kossowska I., *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie* [*Artistic Reconquista. Art in Poland and Europe Between the Wars*], Toruń 2017.
- Kossowska I., *Idea dzieła sztuki sakralnej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku* [*The Idea of Sacred Artwork in the 1920s and 1930s*], „Roczniki Humanistyczne” 2000–2001, vols. XLVIII–XLIX, no. 4, pp. 251–275.
- Kubaszewska H., *Kubicki Jeremi*, in: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy* [*The Dictionary of Polish Artists and Foreign Artists Working in Poland (Dead before 1966): Painters, Sculptors, Printmakers*], eds. J. Maurin–Białostocka, J. Derwojed, vol. IV, Wrocław–Warszawa–Kraków [et al.] 1986, pp. 321–323.
- Kuncewiczowa M., *Dwa księżycy* [*Two Moons*], Warszawa 1986.
- Lameński L., *Z mroków nocy ku światłu życia. Antoni Michalak i jego malarstwo* [*From the Darkness of the Night to the Light of Life. Antoni Michalak and His Paintings*], in: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka* [*The Mystical World of Antoni Michalak*], exhibition catalogue, Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny, 22 May–9 August 2005, ed. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, pp. 44–57.
- Lankau J., *Listy z Warszawy. Na progu nowej sztuki polskiej* [*Letters from Warsaw. On the Threshold of New Polish Art*], „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1928, no. 50, pp. 3–4.
- Lauterbach A., *Św. Franciszek z Assyżu i jego wpływ na sztukę* [*St Francis of Assisi and His Influence on Art*], „Sztuki Piękne” 1926–1927, vol. 3, no. 2, pp. 71–74.
- Luba I., *Dialog nowoczesności z tradycją* [*Dialogue Between Modernity and Tradition*], Warszawa 2004.
- Luba I., *Szkoła Warszawska 1929–1939. Przyczynek do badań nad ugrupowaniami artystycznymi w Polsce międzywojennej* [*The Warsaw School 1929–1939: A Contribution to the Study of Artistic Groups in Interwar Poland*], „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, vol. 10, pp. 115–133.

znane od stuleci schematy i tworzyli własną ikonografię, łącząc w zaskakujący sposób przeszłość z teraźniejszością. Działalność plastyczna Pruszkowiaków wciąż stanowi obszar stosunkowo nieprzebadany. W niniejszym artykule zostały przytoczone sylwetki najważniejszych artystów skupionych w różnych stowarzyszeniach powstałych z inicjatywy Tadeusza Pruszkowskiego i ich dzieła. Tekst stanowi próbę syntetycznego opisu jak największej liczby znanych dzisiaj realizacji o tematyce religijnej i zarysowującej się w nich relacji tradycja – nowoczesność. Artykuł i zebrany w nim materiał eksponuje także to, jak ważne miejsce zajmują kompozycje Pruszkowiaków na polu polskiej sztuki religijnej, co jak się wydaje było dotąd marginalizowane lub przynajmniej nie analizowane w tak szerokim zakresie.

**Słowa kluczowe:** Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Tadeusz Pruszkowski, Pruszkowiacy, Łukaszowcy, malarstwo religijne

mgr Michał Szarek

Dom Aukcyjny DESA Unicum w Warszawie  
ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa  
e-mail: michaldamianszarek@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7354-2447

## Bibliografia

- Bal I., Różalska J., *Schulz Mieczysław*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. U. Makowska, t. X, Warszawa 2016, s. 300–302.
- Bartoszewicz W., *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983.
- Biernacka R., *Rak Aleksander*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXX, Wrocław–Warszawa–Kraków [et al.] 1987, s. 495–497.
- Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 IX–3 XI 2002, red. A. Prugar-Mysłik, Warszawa 2002.
- Bractwo św. Łukasza. Przewodnik nr 130*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 26 II–24 III 1938, Warszawa 1938.
- Chmielewska A., *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.
- Grzybkowska T., *Świat obrazów Jana Wydry*, w: *Jan Wydra 1902–1937*, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 9 V–26 VI 2004, oprac. W. Odorowski, A. Szacho-Głuchowicz, Kazimierz Dolny 2004, s. 37–41.
- Husarski W., *Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 7, s. 136–137.

- Jankowska-Oryńczyna J., *O żywą sztukę kościelną*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 7, s. 3–4.
- Katalog działu sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu*, katalog wystawy, 16 V– 30 IX 1929, red. M. Treter, Poznań 1929.
- Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej w Częstochowie*, katalog wystawy, Stowarzyszenie „Ruchoma Wystawa Sztuki”, V–IX 1934, Warszawa 1934.
- Kleczyński J., *Nowe wystawy „Zachęty”. „Bractwo ś-go Łukasza”*, „Kurjer Warszawski” 1928, nr 36, s. 17–18.
- Kopera F., *Polskie malarstwo religijne*, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. Jerzy Langman, Katowice 1932, s. 17–32.
- Kossowska I., *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017.
- Kossowska I., *Idea dzieła sztuki sakralnej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 2000–2001, t. XLVIII–XLIX, z. 4, s. 251–275.
- Kubaszewska H., *Kubicki Jeremi*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin–Białostocka, J. Derwojed, t. IV, Wrocław–Warszawa–Kraków [et al.] 1986, s. 321–323.
- Kuncewiczowa M., *Dwa księżycy*, Warszawa 1986.
- Lameński L., *Z mroków nocy ku światłu życia. Antoni Michalak i jego malarstwo*, w: *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 22 V–9 VIII 2005, oprac. W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2005, s. 44–57.
- Lankau J., *Listy z Warszawy. Na progu nowej sztuki polskiej*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1928, nr 50, s. 3–4.
- Lauterbach A., *Św. Franciszek z Assyżu i jego wpływ na sztukę*, „Sztuki Piękne” 1926–1927, R. 3, nr 2, s. 71–74.
- Luba I., *Dialog nowoczesności z tradycją*, Warszawa 2004.
- Luba I., *Szkoła Warszawska 1929–1939. Przyczynek do badań nad ugrupowaniami artystycznymi w Polsce międzywojennej*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, t. 10, s. 115–133.
- Luba I., *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, R. LXII, nr 3–4, s. 545–574.
- Odorowski W., *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005.
- Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 4 II–1 III 1928, Warszawa 1928.
- „Pion” 1938, nr 19.
- „Pion” 1938, nr 46.
- „Plastyka” 1935, R. 1, nr 7.
- Polish Paintings. A Loan Exhibition*, katalog wystawy, The Detroit Institute of Arts, 1 VI–1 VII 1945, Detroit 1945.
- Polska Sztuka Kościelna XVIII, XIX i XX w. Przewodnik 75*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 11 VI–8 IX 1932, Warszawa 1932.
- Luba I., *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940* [Towards the Icon – Mysticism or Stylisation? “Byzantinism” in Polish Painting between 1910 and 1940], „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, vol. LXII, nos. 3–4, pp. 545–574.
- Odorowski W., *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej* [The Artists’ Colony in Kazimierz Dolny 19th – 21st Century. A Guide to the Permanent Exhibition in the Celej House], Muzeum Nadwiślańskie in Kazimierz Dolny, Kazimierz Dolny 2005.
- Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza* [First Exhibition of the Brotherhood of St Luke], exhibition catalogue, Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, 4 Feb – 1 March 1928, Warszawa 1928.
- „Pion” 1938, no. 19.
- „Pion” 1938, no. 46.
- „Plastyka” 1935, vol. 1, no. 7.
- Polish Paintings. A Loan Exhibition*, exhibition catalogue, The Detroit Institute of Arts, 1 June–1 July 1945, Detroit 1945.
- Polska Sztuka Kościelna XVIII, XIX i XX w. Przewodnik 75* [Polish Ecclesiastical Art of the 18th, 19th and 20th Centuries. Guidebook 75], Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, 11 June–8 September 1932, Warszawa 1932.
- Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie nr 48. Wystawa zbiorowa prac grupy „Bractwo św. Łukasza”*, Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, 26 October–19 November 1929, Warszawa 1929.
- Salon Malarski 1937* [The Painting Salon 1937], exhibition catalogue, Institute of Art Propaganda in Warsaw, 5 Feb–14 March 1937, Warszawa 1937.
- Samotyhowa N., *Bractwo św. Łukasza w Zachęcie* [The Brotherhood of St Luke in Zachęta], „Kobieta Współczesna” 1928, no. 11, pp. 14–15.
- Skrodzki W., *Polska sztuka religijna 1900–1945* [Polish Religious Art 1900–1945], Warszawa 1989.
- Sosnowska J., *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku* [Art in the Eyes of the Polish Right Until 1939], „Roczniki Humanistyczne” 1998, vol. XLVI, no. 4, pp. 173–201.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1928 rok* [Report of the Committee of the Society for the Encouragement of the Fine Arts for 1928], Warszawa 1929.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1930 rok* [Report of the Committee of the Society for the Encouragement of the Fine Arts for 1930], Warszawa 1931.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1932 rok* [Report of the Committee of the Society for the Encouragement of the Fine Arts for 1932], Warszawa 1933.

- Stacewicz-Podlipska J., *Ja byłam wolny ptak... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej [I Was a Free Bird... On Life and Works of Teresa Roszkowska]*, Warszawa 2012.
- Sterling M., *Źródła twórczości Fra Angelico [Sources of Fra Angelico's Work]*, „Sztuki Piękne” 1927–1928, vol. IV, nos. 2–3, pp. 58–67, 100–106.
- Świat wczoraj, dzisiaj, jutro. Z wystawy Bractwa św. Łukasza w Zachęcie Sztuk Pięknych w Warszawie [The World of Yesterday, Today, Tomorrow. From the Exhibition of the Brotherhood of St Luke at the Zachęta Fine Arts Gallery in Warsaw]*, „Tęcza” 1928, no. 8, pp. 17–18.
- Treter M., *Tadeusz Pruszkowski (a raczej: o tęsknocie za nowym malarstwem) [Tadeusz Pruszkowski (Or Rather: On Longing for New Painting)]*, „Świat” 1927, no. 49, pp. 11–13.
- Trzecia Objazdowa Wystawa [The Third Touring Exhibition]*, exhibition catalogue, Association „Ruchoma Wystawa Sztuki”, 1935, Warszawa 1935.
- Turowicz A., *Kazimierz Dolny w twórczości Jana Gotarda [Kazimierz Dolny in the Works of Jan Gotard]*, „Brulion Kazimierski” 2001, no. 1, pp. 6–15.
- Wystawa: Bractwo św. Łukasza, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski [Exhibition: Brotherhood of St Luke, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski]*, exhibition catalogue, Institute of Art Propaganda in Warsaw, 7 Dec 1938–1 Jan 1939, Warszawa 1938.
- Wystawa Prac Włodzimierza Bartoszewicza [The Exhibition of Works by Włodzimierz Bartoszewicz]*, exhibition catalogue, Central Bureau of Artistic Exhibitions in Poznań, July – August 1958, Poznań 1958.
- Wystawa Zofii Stryjeńskiej, kolekcji obrazów p.n. Czarny Śląsk Rafała Malczewskiego, Aleksandra Jędrzejewskiego, Efraima i Menaszego Seidenbeutelów, Grupy Artystów Plastyków Łoża Malarska [The Exhibition of Zofia Stryjeńska, a Collection of Paintings Titled 'The Black Silesia' by Rafał Malczewski, Aleksander Jędrzejewski, Efraim and Menasze Seidenbeutel, The Visual Artists' Group 'Painters' Lodge']*, exhibition catalogue, Institute of Art Propaganda in Warsaw, 23 May–12 June 1935, Warszawa 1935.
- Zamoyski J., *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza [St Luke's Painters. Painters and Painting of the Brotherhood of St Luke]*, Warszawa 1989.
- Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie nr 48. Wystawa zbiorowa prac grupy „Bractwo św. Łukasza”*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 26 X–19 XI 1929, Warszawa 1929.
- Salon Malarski 1937*, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, 5 II–14 III 1937, Warszawa 1937.
- Samotyhowa N., *Bractwo św. Łukasza w Zachęcie*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 11, s. 14–15.
- Skrodzki W., *Polska sztuka religijna 1900–1945*, Warszawa 1989.
- Sosnowska J., *Sztuka w oczach polskiej prawnicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. XLVI, z. 4, s. 173–201.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1928 rok*, Warszawa 1929.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1930 rok*, Warszawa 1931.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1932 rok*, Warszawa 1933.
- Stacewicz-Podlipska J., *Ja byłam wolny ptak... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Warszawa 2012.
- Sterling M., *Źródła twórczości Fra Angelico*, „Sztuki Piękne” 1927–1928, R. IV, nr 2–3, s. 58–67, 100–106.
- Świat wczoraj, dzisiaj, jutro. Z wystawy Bractwa św. Łukasza w Zachęcie Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Tęcza” 1928, nr 8, s. 17–18.
- Treter M., *Tadeusz Pruszkowski (a raczej: o tęsknocie za nowym malarstwem)*, „Świat” 1927, nr 49, s. 11–13.
- Trzecia Objazdowa Wystawa*, katalog wystawy, Stowarzyszenie „Ruchoma Wystawa Sztuki”, 1935, Warszawa 1935.
- Turowicz A., *Kazimierz Dolny w twórczości Jana Gotarda*, „Brulion Kazimierski” 2001, nr 1, s. 6–15.
- Wystawa: Bractwo św. Łukasza, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski*, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, 7 XII 1938–1 I 1939, Warszawa 1938.
- Wystawa Prac Włodzimierza Bartoszewicza*, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, VII–VIII 1958, Poznań 1958.
- Wystawa Zofii Stryjeńskiej, kolekcji obrazów p.n. Czarny Śląsk Rafała Malczewskiego, Aleksandra Jędrzejewskiego, Efraima i Menaszego Seidenbeutelów, Grupy Artystów Plastyków Łoża Malarska*, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, 23 V–12 VI 1935, Warszawa 1935.
- Zamoyski J., *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989.

## Kolekcje medalików<sup>1</sup> i krzyżyków Władysława Bartynowskiego – oryginały i bartynotypy

## Władysław Bartynowski's collections of religious medallions<sup>1</sup> and crosses – originals and bartynotypes

DOI:10.15584/setde.2023.16.4

Artykuł poświęcony jest kolekcji medalików i jednocześnie pewnej zapomnianej technice ich reprodukcji, ale żeby ukazać wartość tych małych w sensie rozmiarów i mało znanych zabytków sztuki sakralnej, trzeba zaprezentować postać kolekcjonera i autora tej techniki – Władysława Bartynowskiego. Był on jednym z „tych, którzy umiłowali Kraków”<sup>2</sup> i na przełomie wieków XIX i XX zdecydowali o jego kluczowym znaczeniu w rozwoju kultury polskiej.

Rola Krakowa z przełomu wieków w dziejach kultury polskiej jest niepodważalna i szeroko znana. Był ostoją polskiej tożsamości spajającą naród dzielony przemocą granicami zaborów. Ogromne zasługi na drodze do tego celu położyły wybitne jednostki – osoby, które zachowanie narodowych wartości traktowały jako patriotyczne posłannictwo. Wśród nich ważną rolę odegrali kolekcjonerzy skarbów kultury i sztuki narodowej, a trzeba pamiętać, że ich aktywność przypadała na sam początek powstawania idei muzealnictwa polegającego na gromadzeniu zbiorów i udostępnianiu ich szerokiej publiczności. W Polsce warunki dla rozwoju tej ogólnoeuropejskiej idei nie były jednak sprzyjające w tym sensie, że mecenasem muzealnictwa nie mogło być państwo, które wówczas przecież nie istniało. Tym większe są zatem zasługi tych prywatnych osób, które z własnej woli, za własne fundusze realizowały tego rodzaju cele. Szczególne dokonania w tej mierze miały wielkie rody arystokratyczne, które decydowały się przeznaczać swoje niemałe fundusze na gromadzenie zbiorów starożytności (tak wówczas określano zabytki kultury i sztuki

The paper is devoted to a collection of religious medallions as well as to a certain forgotten technology of reproducing them, but in order to show the value of these monuments of sacred art – small in terms of size and little-known – it is necessary to present the figure of an art collector and author of this technique: Władysław Bartynowski. He was one of “those who loved Kraków”<sup>2</sup> as well as one of those who, at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, decided about its key importance in the development of Polish culture.

The role of Kraków at the turn of those centuries in the history of Polish culture is indisputable and widely known. It was a mainstay of Polish identity, uniting the nation divided by force with the borders of partitions. Great achievements on the way to this goal were made by outstanding individuals: people who treated the preservation of national values as their patriotic mission. Among them, collectors of the treasures of culture and national art played an important role, and it must be remembered that their activity coincided with the very beginning of the idea of museology, which consisted in creating collections and making them available to the general public. In Poland, however, the conditions for the development of that pan-European idea were not favourable in the sense that the state could not be the patron of museology and it did not exist at that time. Therefore, the merits of those individuals who, of their own free will, pursued such goals using their own funds, are all the greater. Great aristocratic families made spe-

<sup>1</sup> Polskie słowo *medalik* jednoznacznie wskazuje na mały przedmiot kultu religijnego; wg *Słownika języka polskiego PWN* jest to „płaski krążek z metalu z wizerunkiem Chrystusa, Matki Boskiej lub świętych, noszony na szyi”. Słowo to nie ma jednoznacznego odpowiednika np. w języku angielskim, w którym stosuje się określenia bardziej ogólne. Powszechnie medaliki określa się słowem *medal* lub *medallion*; istnieje też o wiele rzadsze określenie *medalette* (przyp. tłum.).

<sup>2</sup> A. Gruca, *Władysław Bartynowski (1832–1912)*, w: *Ludzie którzy umiłowali Kraków*, red. W. Bieńkowski, Kraków 1997. Książka ta poświęcona jest założycielom Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa – jednym z nich był Władysław Bartynowski.

<sup>1</sup> While the Polish word *medalik* clearly indicates “a flat metal disc with the image of Christ, the Virgin Mary or saints, worn around the neck” (in: *Słownik języka polskiego PWN*), it has no single equivalent in English, which uses more general terms, not indicating either the size or the devotional purpose. Two common names for such small objects of religious worship are *medal* and *medallion*; a more rare term is *medalette*. Following the principle of greater frequency and the need for precision, the present article applies the descriptive term *religious medallion* (translator's note).

<sup>2</sup> A. Gruca, *Władysław Bartynowski (1832–1912)*, in: *Ludzie którzy umiłowali Kraków*, ed. W. Bieńkowski, Kraków 1997. The book is dedicated to the founders of the Society of Lovers of Kraków's History and Monuments, one of whom was Władysław Bartynowski.





1. Wystawa starożytności i zabytków sztuki w Pałacu Lubomirskich; [https://www.wilanow-palac.pl/wystawa\\_starozytosci\\_z\\_roku\\_1856\\_w\\_palacu\\_hrabiostwa\\_potockich.html](https://www.wilanow-palac.pl/wystawa_starozytosci_z_roku_1856_w_palacu_hrabiostwa_potockich.html) (dostęp 20.10.22)

1. Exhibition of antiquities and art monuments in the Lubomirski Palace; [https://www.wilanow-palac.pl/wystawa\\_starozytosci\\_z\\_roku\\_1856\\_w\\_palacu\\_hrabiostwa\\_potockich.html](https://www.wilanow-palac.pl/wystawa_starozytosci_z_roku_1856_w_palacu_hrabiostwa_potockich.html) (accessed 20.10.22)

cial achievements in this respect, as they decided to allocate their considerable funds for the collection of antiquities (as the monuments of culture and art were then referred to) in order to preserve them from destruction and then make them available to the public.

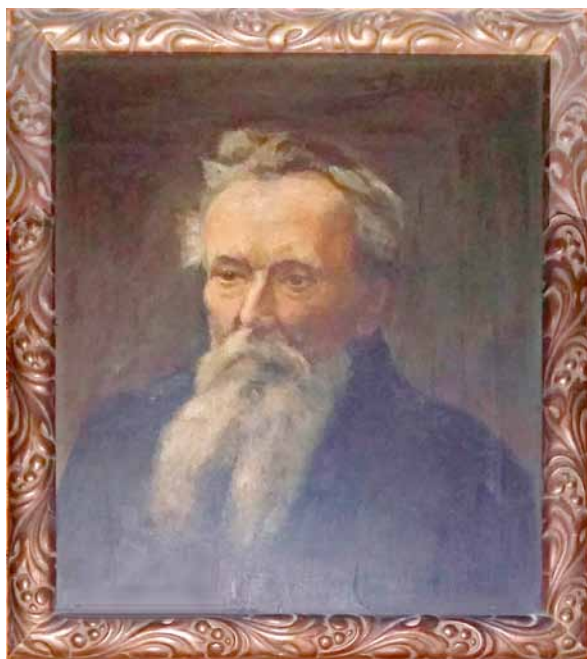
A breakthrough event in the development of the idea of museology in Kraków was *The Exhibition of Antiquities and Art Monuments* in 1858–1859, when the Lubomirski Palace at Św. Jana 15 (St. John's Street) [fig. 1] made available to the general public the private collections owned by aristocratic families, including the Czartoryski, Sapieha, Lubomirski and Działyński families. The popularity of that exhibition testified to the wide social demand for this form of commemorating the heritage of the past.

The Czartoryski and Czapski families made the largest contribution to the Kraków museology at that time. Their collections are still the core of the collections of the Kraków branch of the National Museum. The size and splendor of the collection was based not only on the interest and knowledge of the subject, but also on the large funds that these families were

ki), aby zachować je przed zniszczeniem, a następnie udostępniać publicznie.

Przełomowym wydarzeniem w rozwoju idei muzealnictwa w Krakowie była *Wystawa starożytności i zabytków sztuki* w latach 1858–1859, kiedy to w Pałacu Lubomirskich przy ul. św. Jana 15 [il. 1] udostępniono szerokiej publiczności prywatne kolekcje arystokratycznych rodów, między innymi Czartoryskich, Sapiehów, Lubomirskich i Działyńskich. Popularność tej wystawy udowodniła szerokie zapotrzebowanie społeczne na taką formę upamiętniania dorobku przeszłości.

Największe zasługi dla krakowskiego muzealnictwa położyli wówczas Czartoryscy i Czapscy. Ich kolekcje stanowią do dziś trzon zbiorów krakowskiego oddziału Muzeum Narodowego. Podstawą wielkości i wspaniałości zbiorów było nie tylko zainteresowanie i znanstwo przedmiotu, ale także wielkie fundusze, które familie te mogły przeznaczyć na kolekcjonerskie cele. Nie należy jednak zapominać o roli, jaką odegrali ówcześni kolekcjonerzy o nie tak rozległych możliwościach finansowych, ale o ogromnej pasji i wielkim znanstwie przedmiotu. Do nich należał pewien kra-



2. Władysław Bartynowski (1832–1918), portret wykonany przez córkę Bronisławę Uhmę; archiwum rodziny

2. Władysław Bartynowski (1832–1918), portrait by his daughter Bronisława Uhma; family archive

kowski numizmatyk, archeolog, bibliofil, konserwator książek i redaktor – człowiek, dla którego kolekcjonowanie było potrzebą serca i rozumu.

Władysław Bartynowski<sup>3</sup> [il. 2] pochodził z krakowskiej rodziny inteligenckiej po ojcu i szlacheckiej po matce. Ojciec Maksymilian, także kolekcjoner, zaszczylił mu pasję zbieracza starożytności i przekazał bogatą bibliotekę.

Prawdziwym początkiem drogi Władysława była jednak praca w jednej z najstarszych i najznamienitszych księgarni krakowskich należącej wówczas do Józefa Friedleina, późniejszego prezydenta Krakowa. Bartynowski objął dział antykwaryczny. Jego praca daleka była od roli prostego sprzedawcy – stał się z czasem ekspertem rynku antykwarycznego, który tworzył swego rodzaju sieć łączącą sprzedających i kupujących. Jako człowiek słabego zdrowia, od dziecka kulawy, nie uczestniczył w powstaniu styczniowym, do którego poszli masowo jego rówieśnicy, ale w inny sposób starał się wypełniać patriotyczną misję. Nie tylko sam zbierał zabytki polskie, ale przede wszystkim jako antykwariusz starał się gromadzić, uzupełniać, kompletować zbiory swoich zamożnych klientów. Sieć powiązań łączyła go z jednej strony z kolekcjonerami, kustoszami, bibliotekarzami, a z

<sup>3</sup> Wiadomości o nim i jego kolekcjach przedstawione w tym artykule pochodzą głównie z archiwum rodzinnego. Wszystkie ryciny medalików i bartynotypów bez podania źródeł są fotografiami lub skanami z tego archiwum.

able to allocate for collecting purposes. However, one should not forget about the role played by the then collectors whose financial possibilities were not so large but who had great passion and vast knowledge of the subject. One of them was a Kraków numismatist, archaeologist, bibliophile, book conservator and editor – a man for whom collecting was a need of heart and mind.

Władysław Bartynowski<sup>3</sup> [fig. 2] came from a Kraków intelligentsia family on his father's side and from the nobility on his mother's. His father Maksymilian, also a collector, instilled in him the passion for collecting antiquities and gave him his rich library.

However, the real beginning of Władysław's journey was his work in one of the oldest and most distinguished bookstores in Kraków, which at that time belonged to Józef Friedlein, later the mayor of Kraków. Bartynowski took over the antiquarian department. His work was far from the role of a simple seller: with time he became an expert on the antiquarian market, which formed a kind of network connecting sellers and buyers. As a man of poor health, lame since childhood, he did not participate in the January Uprising, which his peers joined *en masse*, but tried to fulfil his patriotic mission in a different way. Not only did he collect Polish antiques himself, but above all, as an antiquarian, he did his best to collect, supplement and complete the collections of his wealthy clients. The antiquarian network connected him with collectors, curators, librarians on the one hand and, on the other hand, with bookshops, antique shops, archives and museums operating in the former Polish territories and abroad. On behalf of his clients, he participated in auctions, negotiated prices, bought and sold, enriching his own collection at the same time. His ambition was to place in good hands all valuable Polish heritage items that he dealt with, and to complete the collections belonging to wealthy Polish collectors and owners of large libraries.

The scope of that trade is best evidenced by the list of goods offered by Friedlein's bookshop in its catalogues. These included: books, engravings, hand drawings, lithographs, manuscripts, autographs of famous people, maps, coins, medals, manuscripts, the title and other pages from old books. The items were Polish and thematically related to Poland, either original or facsimiled. It is Władysław Bartynowski who prepared those catalogues<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> The information about him and his collections presented in this article comes mainly from the family archive. Unless specified otherwise, all engravings of religious medallions and bartynotypes are photographs or scans from that archive.

<sup>4</sup> Although his name does not appear on the title pages of those catalogues, much information about his work on them can be found in his letters to Józef Ignacy Kraszewski.



3 i 4. Ryciny Jeremiasza Falcka: Św. Marek i Piwonia, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/jeremiasz-falck#lg=10&slide=29>, 5.04.2016. Prezentacja roślin na kartach nowożytnego florilegium przyrodniczego. (uj.edu.pl), (dostęp 22.10.2022)

3 and 4. Engravings by Jeremias Falck: St Matthew and Peonies, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-places-pami%C4%99ci/jeremiasz-falck#lg=10&slide=29>, 5.04.2016. Presentation of plants on the pages of the modern natural florilegium. (uj.edu.pl), (accessed 22.10.2022)

The first object of his collecting passion were engravings, which before the invention of photography were not only works of art, but also the basic carriers of visual information. His love of engravings connected him with Józef Ignacy Kraszewski, who also collected them and was a painter and a graphic artist himself. Their favorite engraver was Jeremias Falck, a 17<sup>th</sup>-century engraver famous throughout Europe, born in Gdańsk and considering himself a Pole. He was famous above all for portraits of the greats of the contemporary world, but Bartynowski mainly collected lesser-known but no less beautiful engravings of flowers<sup>5</sup> [fig. 3 and 4].

While completing his clients' libraries as well as his own, Bartynowski came across damaged or incomplete items. He was most interested in old Polish prints from the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. He tried to put them in order and thus learned the craft of printing and book-binding. In 1867, in a letter to Kraszewski, he wrote about his stay in Dresden: "Secondly, I wished to become acquainted with the methods of autographic

drugiej z księgarniami, antykwariatami, archiwami, muzeami działającymi na dawnych ziemiach polskich i za granicą. W imieniu swoich klientów brał udział w aukcjach, negocjował ceny, kupował i sprzedawał, przy okazji wzbogacając swoje zbiory. Jego ambicją było umieszczenie w dobrych rękach wszystkich wartościowych zabytków polskich, z którymi miał do czynienia, i skompletowanie zbiorów należących do zamożnych polskich kolekcjonerów i właścicieli wielkich bibliotek.

O zakresie przedmiotowym tego handlu najlepiej świadczy spis towarów, jakie oferowała w swych katalogach księgarnia Friedleina. Były to: książki, ryciny, rysunki ręczne, litografie, manuskrypty, autografy znanych osób, mapy, monety, medale, rękopisy, tytuły i karty z dzieł dawnych. Były to dzieła polskie i polskich spraw dotyczące, oryginalne lub faksymilowane. Katalogi te opracowywał właśnie Władysław Bartynowski<sup>4</sup>.

Pierwszym przedmiotem jego kolekcjonerskiej pasji były ryciny, które przed wynalezieniem fotografii były nie tylko dziełami sztuki, lecz także podstawowy-

<sup>5</sup> Letter from W. Bartynowski to J.I.Kraszewski of 31<sup>st</sup> December 1869; <https://polona.pl/item/correspondja-jozefa-ignacego-kraszewskiego-seria-iii-listy-z-lat-1863-1887-t-26-b,MTEyNTAzNDAY/630/#info:metadata> (accessed 27.06.2021).

<sup>4</sup> Jego nazwisko nie pojawia się wprawdzie na kartach tytułowych tych katalogów, lecz liczne informacje o pracy nad nimi znajdują się w jego listach do Józefa Ignacego Kraszewskiego.

mi nośnikami informacji wizualnej. Miłość do rycin łączyła go z Józefem Ignacym Kraszewskim, który także je kolekcjonował i sam był malarzem i grafikiem. Ich ulubionym rytownikiem był Jeremiasz Falck – sławny w całej Europie XVII-wieczny rytownik, urodzony w Gdańsku i uważający się za Polaka. Słynął przede wszystkim z portretów wielkich ówczesnego świata, ale Bartynowski zbierał głównie mniej znane, ale nie mniej piękne ryciny kwiatów<sup>5</sup> [il. 3 i 4].

Gromadząc biblioteki swoich klientów i swoją, Bartynowski trafiał na egzemplarze uszkodzone lub niekompletne. Najbardziej zależało mu na starodrukach polskich pochodzących z XVI i XVII wieku. Próbował doprowadzać je do porządku i w związku z tym nauczył się rzemiosła drukarskiego i introligatorstwa. W roku 1867 w liście do Kraszewskiego pisał o swym pobycie w Dreźnie: „Po wtóre życzyłem sobie zaznajomić ze sposobami faximilowania autograficznego w celu kompletowania rzadkich książek, których mam parę zdekompletowanych. Mam już o tem małe wyobrażenie, lecz największa trudność w dostaniu starego papieru”<sup>6</sup>.

Był to okres szybkiego rozwoju technik drukarskich. Obok od wieków znanych technik druku wypukłego i wklęsłego, powstała wówczas technika druku płaskiego – litografia w najróżniejszych jej odmianach. Rozwój ten splótł się z początkami dagerotypii, a potem fotografii, co zasadniczo zmieniło możliwości publikowania w dużych nakładach zarówno druków, jak i obrazów.

Jednym z pionierów rozwoju fotografii, a także numizmatyki w Polsce był działający w Warszawie Karol Beyer. Jego dziełem był między innymi katalog fotograficzny wspomnianej już wystawy starożytności w Krakowie<sup>7</sup>. Młodszy od niego Władysław uważał się za jego ucznia. Beyer pierwszy pełnił funkcję eksperta-doradcy wspierającego bogatych kolekcjonerów. Po jego śmierci Bartynowski stał się niejako jego następcą. Najważniejszym klientem Beyera, którego ten przekazał Bartynowskiemu, był hrabia Emeryk Hutten-Czapski. Zetknięcie hrabiego z Bartynowskim zaowocowało wieloletnią współpracą i ważnymi konsekwencjami dla polskiego muzealnictwa<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> List W. Bartynowskiego do J.I. Kraszewskiego z 31.12.1869; Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Rkp. 6486 IV, <https://polona.pl/item/korespondencja-jozefa-ignacego-kraszewskiego-seria-iii-listy-z-lat-1863-1887-t-26-b,MTEyNTAzNDAY/630/#info:metadata> (dostęp 27.06.2021).

<sup>6</sup> List W. Bartynowskiego do J.I. Kraszewskiego z 15.11.1867; <https://polona.pl/item/korespondencja-jozefa-ignacego-kraszewskiego-seria-iii-listy-z-lat-1863-1887-t-26-b,MTEyNTAzNDAY/630/#info:metadata> (dostęp 27.06.2021).

<sup>7</sup> K. Beyer, *Album fotograficzny wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzonej przez c.k. Towarzystwo Naukowe*, Kraków 1858–1859.

<sup>8</sup> M. Kocójowa, *Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej*, Kraków 1978.

facsimile in order to complete rare books, as I have some incomplete ones. I have already gained some idea of it, but the greatest difficulty is getting old paper”<sup>6</sup>.

It was a period of rapid development of printing techniques. In addition to the relief and intaglio printing techniques, known for centuries, the technique created at that time was flat printing, i.e. lithography in its various varieties. That development coincided with the beginnings of daguerreotype and then photography, which fundamentally changed the possibilities of publishing both prints and images in large editions.

Among the pioneers in the development of photography as well as numismatics in Poland was Karol Beyer, who worked in Warsaw. One of his works was the photographic catalogue of the above-mentioned exhibition of antiquities in Kraków.<sup>7</sup> Being younger than him, Władysław considered himself his student. Beyer was the first to act as an expert adviser to wealthy collectors. After his death, Bartynowski became his successor. Beyer’s most important client, whom he passed on to Bartynowski, was Count Emeryk Hutten-Czapski. The count’s contact with Bartynowski resulted in a long-term cooperation and consequences important for Polish museology<sup>8</sup>.

Władysław Bartynowski began by printing copies of collected engravings and making minor repairs of old books, and ended up creating facsimiles of old prints in their entirety<sup>9</sup> [fig. 5], which he called likenesses. He organised a workshop in his home, which he called a book-curation institution, and described himself as a book doctor. For 40 years of work, he gradually increased his competence and taught this craft to his students. At the end of his life he published three large portfolios of engravings with copies from his collection<sup>10</sup>. He tried very hard to make his copies of books as little different from the original as possible. As he sometimes managed to find and borrow authentic 16<sup>th</sup> – or 17<sup>th</sup>-century blocks, as well as track down supplies of old paper somewhere, and his printing skill itself was perfect, today it is difficult to say what is an authentic old print and what is a 19<sup>th</sup>-century copy. In a letter to E. Barwiński,<sup>11</sup> writing

<sup>6</sup> Letter from W. Bartynowski to J.I. Kraszewski of 15<sup>th</sup> November 1867; <https://polona.pl/item/correspondence-jozefa-ignacego-kraszewskiego-seria-iii-listy-z-lat-1863-1887-t-26-b,MTEyNTAzNDAY/630/#info:metadata> (accessed 27.06. 2021).

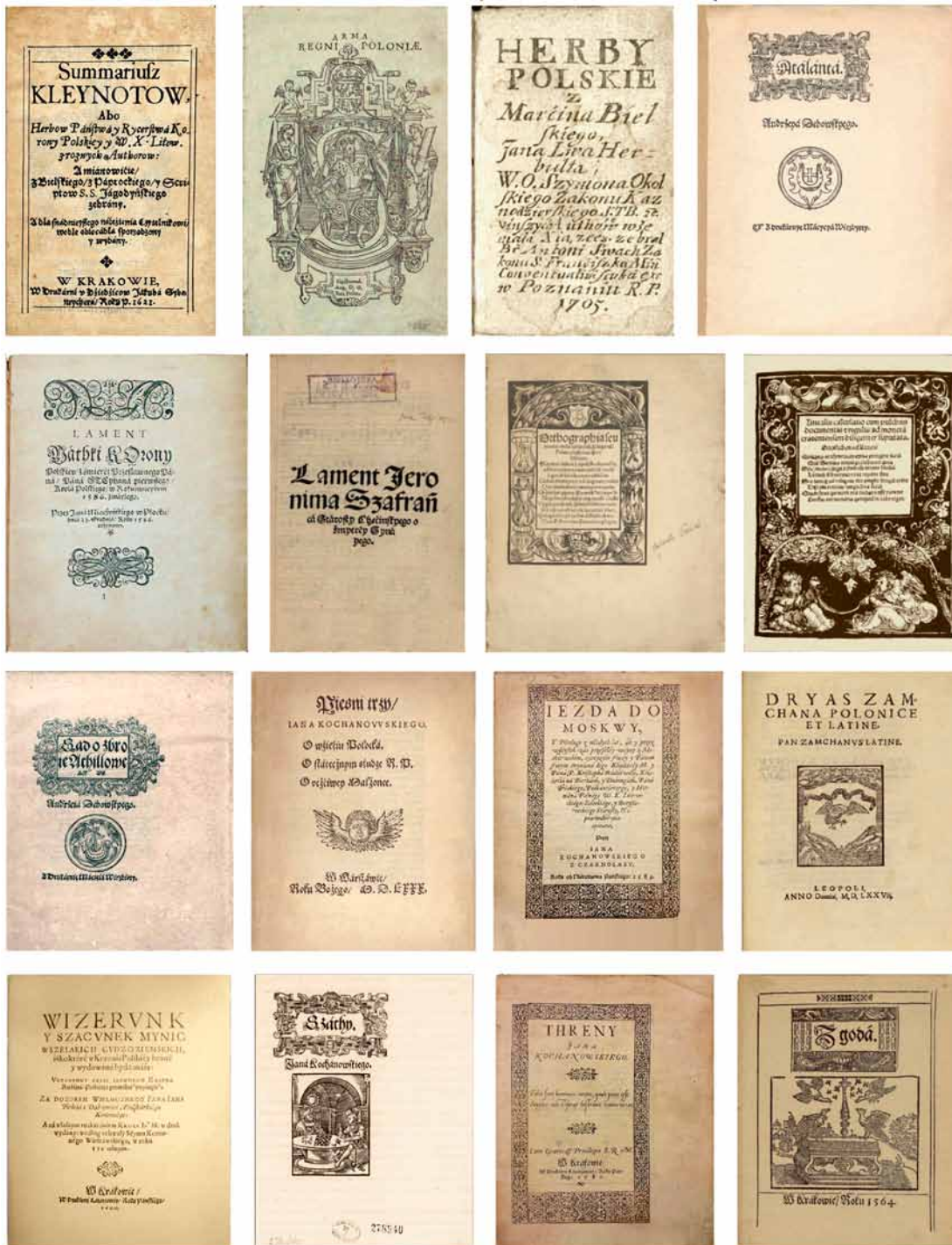
<sup>7</sup> K. Beyer, *Album fotograficzny wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzonej przez c.k. Towarzystwo Naukowe*, Kraków 1858–1859.

<sup>8</sup> M. Kocójowa, *Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej*, Kraków 1978.

<sup>9</sup> M. Kocójowa, *Znaczenie kulturalno-społeczne XIX-wiecznych faksymiliów starych druków Władysława Bartynowskiego*, “Roczniki Biblioteczne” 1985, vol. 1–2, pp. 384–415.

<sup>10</sup> W. Bartynowski, *Materyały do ikonografii królów, zbroi i wojska polskiego*, Kraków 1908, family archive.

<sup>11</sup> Letter from W. Bartynowski to E. Barwiński of 6<sup>th</sup> September



5. Przykładowe strony tytułowe faksymile starodruków wydanych przez W. Bartynowskiego; oprac. K. Pawłowska na podstawie archiwum rodzinnego i portalu polona.pl

5. Sample title pages of facsimiles of old prints published by W. Bartynowski; ed. K. Pawłowska based on the family archive and the polona.pl portal

about the demand for this type of goods and about the items being out of stock, he expresses the opinion that “It would be worth collecting them today, storing them somewhere, because over time, in a few decades, these will be rarities”. These words turned out to be prophetic. Two great wars devoured many

1903, Biblioteka Ossolineum, manuscript 12534.

Władysław Bartynowski zaczął od drukowania kopii kolekcjonowanych rycin i drobnych napraw starych książek, a skończył na tworzeniu faksymiliów starodruków w całości<sup>9</sup> [il. 5], które nazywał zresz-

<sup>9</sup> M. Kocójowa, *Znaczenie kulturalno-społeczne XIX-wiecznych faksymiliów starych druków Władysława Bartynowskiego*, „Roczniki Biblioteczne” 1985, z. 1–2, s. 384–415.

tą podobiznami. Zorganizował w swoim domu pracownię, którą nazywał zakładem książko-kuracyjnym, a siebie określał jako lekarza książek. Przez 40 lat pracy stopniowo powiększał swe kompetencje i uczył tego rzemiosła swoich uczniów. Pod koniec życia wydał trzy wielkie teki rycin z kopiami ze swoich zbiorów<sup>10</sup>.

Starał się bardzo, aby jego kopie książek jak najmniej różniły się od oryginału. Niekiedy udawało mu się odnaleźć i wypożyczyć autentyczne XVI – czy XVII-wieczne klocki, jak również wysledzić gdzieś zapasy starego papieru, a sama robota drukarska była perfekcyjna, przeto dziś trudno orzec co jest autentycznym starodrukiem, a co XIX-wieczną kopią. W liście do E. Barwińskiego<sup>11</sup>, pisząc o popycie na tego rodzaju towary i o wyczerpaniu nakładów, wyraża opinię, że „Wartoby to dziś zebrać, trzymać osobno, bo z czasem za lat kilkadziesiąt będą to białe kruki”. Słowa te miały coś z proroctwa. Dwie wielkie wojny pochłonęły niejedyn unikat, a jedynym śladem po tych dziełach są właśnie faksymilowane podobizny. Być może istnieją gdzieś schowane przed światem w prywatnych kolekcjach, ale nie ma ich w obiegu społecznym. Jak twierdzi znawca przedmiotu Janusz Sowiński<sup>12</sup>, z braku oryginału w renomowanych bibliotekach odnaleźć można czasem reprinty Bartynowskiego.

Jednocześnie Bartynowskiemu bardzo zależało, aby jego kopie nie zostały wzięte za fałszyfikaty, więc zamieszczał w nich notki wyjaśniające, jak powstały i czym są owe podobizny. O roli kopiowanych starodruków przekonywał między innymi hrabiego Czapskiego, zwracając uwagę na możliwość szerokiego udostępnienia bez ryzyka zniszczenia szacownych oryginałów<sup>13</sup>.

Była to działalność na dużą skalę. W publikacji pt. *Katalog tytułów i kart z dzieł dawnych polskich oryginalnych i faksymilowanych które w celu kompletowania książek rzadkich a uszkodzonych nabywać można*<sup>14</sup> wydanej przez Bartynowskiego w roku 1895 nakładem Towarzystwa Numizmatycznego<sup>15</sup> znajdujemy 617 pozycji, w tym 106 to oryginały, a 511 to faksymile. Są tam pojedyncze strony, zwykle tytułowe, pojedyncze ryciny, kilkustronicowe zestawy i całe książki. Ile

unique items, and the only traces of those works are their facsimiles. Perhaps they have survived somewhere, hidden from the world in private collections, but they are not in circulation in society. According to an expert on the subject, Janusz Sowiński,<sup>12</sup> due to the lack of originals, Bartynowski's reprints can sometimes be found in reputable libraries.

At the same time, Bartynowski was very anxious that his copies should not be treated as forgeries, and therefore he included in them notes explaining how they had been created and what those likenesses were. He tried to convince Count Czapski, among others, about the role of the copies of old prints, pointing to the possibility of making them widely available without the risk of destroying venerable originals<sup>13</sup>.

His activity was large-scale. In the publication entitled *Katalog tytułowi kart z dzieł dawnych polskich oryginalnych i faksymilowanych które w celu kompletowania książek rzadkich a uszkodzonych nabywać można* [Catalogue of title and other pages from old Polish original and facsimile works which can be purchased in order to collect rare and damaged books]<sup>14</sup> published by Bartynowski in 1895 as a publication of the Numismatic Society<sup>15</sup>, there are 617 items, including 106 originals and 511 facsimiles. It contains single pages, usually title ones, single engravings, sets of several pages, and entire books. It is difficult to say how many whole, complete books were included because no such information was provided. There is, however, a note that the technique of making the likenesses is primarily autograph and photolithography.

In 1884, on the 300<sup>th</sup> anniversary of Jan Kochanowski's death, Bartynowski published over 20 facsimile prints of his works.

Bartynowski's third and probably greatest love, after engravings and old prints, was numismatics. In this field, he also collaborated with Czapski and was one of those who persuaded the count to move his collections from Stańków near Minsk to Kraków. After the count's unexpected death, he helped his wife, Elżbieta Czapskanée Meyendorff, to complete her late husband's work and to establish a museum. So much did he identify with Count Emeryk's collection that he supplemented the gaps in the count's set of engrav-

<sup>10</sup> W. Bartynowski, *Materyały do ikonografii królów, zbroi i wojska polskiego*, Kraków 1908, archiwum rodziny.

<sup>11</sup> List W. Bartynowskiego do E. Barwińskiego z 6.09.1903, Biblioteka Ossolineum, rkps 12534.

<sup>12</sup> J. Sowiński, *Między oryginałem, kopią a fałszyfikatem. Polskie edycje faksymilowane*, Warszawa 2009, tenże, *Kraków i Lwów – kolebki edytorstwa faksymilowanego w Polsce*, w: *Kraków – Lwów, książki – czasopisma – biblioteki*, t. VII, Kraków 2005.

<sup>13</sup> Listy W. Bartynowskiego do E. Czapskiego z 19.03.1879, Biblioteka Ossolineum, rkps 12528 i 17.01.1882, rkps 12529.

<sup>14</sup> W. Bartynowski, *Katalog tytułów i kart z dzieł dawnych polskich oryginalnych i faksymilowanych które w celu kompletowania książek rzadkich a uszkodzonych nabywać można*, Kraków 1895.

<sup>15</sup> Bartynowski był współzałożycielem Towarzystwa Numizmatycznego w Krakowie i wieloletnim redaktorem „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych”.

<sup>12</sup> J. Sowiński, *Między oryginałem, kopią a fałszyfikatem. Polskie edycje faksymilowane*, Warszawa 2009, idem, *Kraków i Lwów – kolebki edytorstwa faksymilowanego w Polsce*, in: *Kraków – Lwów, książki – czasopisma – biblioteki*, vol. VII, Kraków 2005.

<sup>13</sup> Letters of W. Bartynowski to E. Czapski: of 19<sup>th</sup> March 1879, Biblioteka Ossolineum, manuscript 12528, and of 17<sup>th</sup> January 1882, manuscript 12529.

<sup>14</sup> W. Bartynowski, *Katalog tytułów i kart z dzieł dawnych polskich oryginalnych i faksymilowanych które w celu kompletowania książek rzadkich a uszkodzonych nabywać można*, Kraków 1895.

<sup>15</sup> Bartynowski was a co-founder of the Numismatic Society in Kraków and the long-time editor of “Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”.

ings from his private resources, donating them to the museum, where his other collections eventually ended up as well<sup>16</sup>.

Bartynowski's other important client was Count Andrzej Potocki, a large-scale collector of numismatics, but with an attitude to collecting that was completely different from that of Czapski. Having given up his career in the tsarist administration, Count Emeryk took care of his own collections. He examined, collected, catalogued them himself – he was a great expert on the subject. Potocki, on the other hand, one of the richest Poles, took active care of his huge fortune as well as climbed the career ladder in the Austrian administration. Probably on the advice of Czapski, he entrusted his numismatic collections to Władysław Bartynowski for the purpose of their organising, cataloguing and, if necessary, completing.

Another area of Bartynowski's activity was participation in the establishment and work of Kraków's Numismatic Society (1888) and editing the society's journal entitled "Numismatic and Archaeological News" (1889–1900). The family archive has preserved a substantial portfolio of works sent to the editorial office by the then experts in numismatics, archeology and related fields. When studying those archives, it is easy to see how difficult it was to illustrate articles with images of coins, medals and other treasures discovered by archaeologists and found by collectors. There were no photographs at that time, so each of the authors tried to present their exhibits in a different way. The same problem was faced by Bartynowski when he had to organise Andrzej Potocki's collection. Bartynowski designed special cabinets, appropriate boxes for coins, developed a pattern for describing objects and a cataloguing system. He wanted all coins to have their copies, which could also be published, collected, used for didactic purposes, etc. This inspired the creation of a method called *bartynotype* after the author's name. It can be said that it combined his printing skills, the passion of a numismatist and the needs of the editor of a scholarly journal.

### **Władysław Bartynowski's collection of religious medallions and crosses**

Bartynowski donated a significant part of his collection of prints and numismatics to the National Museum, and his merits in this respect are commemorated on a plaque dedicated to the donors, embedded in the wall of the Cloth Hall, which was the first seat of the museum. Some part of the collections has been dispersed. His last collection, which consists of

<sup>16</sup> P.M. Żukowski, *Władysław Bartynowski (1832–1918). Życie, twórczość i spuścizna archiwalna w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Zapiski Numizmatyczne”, vol. IX, 2014, pp. 195–218.

w tej liczbie było całych, kompletnych książek, trudno stwierdzić, bo nie ma takiej informacji. Jest natomiast notatka, że technika wykonania podobna to przede wszystkim autografia i fotolitografia.

W związku z trzechsetną rocznicą śmierci Jana Kochanowskiego w roku 1884 Bartynowski wydał ponad 20 faksymilowanych druków jego dzieł.

Trzecią z kolei, bodaj największą miłością Bartynowskiego po rycinach i starodrukach, były numizmaty. W tej dziedzinie też współpracował z Czapskim i był jednym z tych, którzy namówili hrabiego do przeniesienia swoich zbiorów ze Stańkowa pod Mińskiem do Krakowa. Po jego niespodziewanej śmierci pomagał małżonce Elżbiecie z Meyendorffów Czapskiej w dokończeniu dzieła zmarłego męża i założeniu muzeum. Tak bardzo identyfikował się ze zbiorami hrabiego Emeryka, że ze swoich prywatnych zasobów uzupełnił braki w kolekcji rycin, przekazując je do muzeum, gdzie ostatecznie trafiły również inne jego zbiory<sup>16</sup>.

Kolejnym ważnym klientem Bartynowskiego był hrabia Andrzej Potocki – kolekcjoner numizmatów na wielką skalę, ale o zupełnie odmiennym stosunku do zbiorów niż Czapski. Hrabia Emeryk porzuciwszy karierę w administracji carskiej, sam zajmował się swoimi kolekcjami. Sam je badał, kompletował, katalogował – był wielkim znawcą przedmiotu. Potocki zaś, jeden z najbogatszych Polaków, zajmował się czynnie swoim ogromnym majątkiem, a także piął się po stopniach kariery w administracji austriackiej. Zapewne za radą Czapskiego powierzył swoje zbiory numizmatyczne Władysławowi Bartynowskiemu celem uporządkowania, skatalogowania i w razie potrzeby uzupełniania.

Jeszcze inną dziedziną aktywności Bartynowskiego był udział w powołaniu i pracach krakowskiego Towarzystwa Numizmatycznego (1888) oraz redagowanie czasopisma tegoż stowarzyszenia pt. „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” (1889–1900). W archiwum rodzinnym zachowała się pokaźna teka prac nadsyłanych do redakcji przez ówczesnych znawców numizmatyki, archeologii i pokrewnych dziedzin. Studiując te archiwalia, łatwo zauważyć, jak trudnym zadaniem było ilustrowanie artykułów wizerunkami monet, medali i innych skarbów odkrywanych przez archeologów i odnajdywanych przez kolekcjonerów. Nie było wówczas fotografii, więc każdy z autorów w inny sposób próbował przedstawić swoje eksponaty. Ten sam problem stanął przed Bartynowskim, gdy przyszło mu porządkować zbiory Andrzeja Potockiego. Zaprojektował specjalne szafy, odpowiednie pudełeczka na monety, opracował wzór opisu obiektów i system katalogowania. Chciał, aby wszystkie monety miały swe kopie, które będzie można także publiko-

<sup>16</sup> P.M. Żukowski, *Władysław Bartynowski (1832–1918). Życie, twórczość i spuścizna archiwalna w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Zapiski Numizmatyczne”, t. IX, 2014, s. 195–218.

wać, kolekcjonować, używać do celów dydaktycznych itp. To było inspiracją do powstania metody zwanej od nazwiska autora bartynotypią. Można powiedzieć, że powstała ona na skrzyżowaniu jego umiejętności drukarskich, pasji numizmatyka i potrzeb redaktora naukowego czasopisma.

## Kolekcja medalików i krzyżyków Władysława Bartynowskiego

Znaczną część swojej kolekcji rycin i numizmatów Bartynowski podarował Muzeum Narodowemu, a jego zasługi w tej mierze upamiętnione są na tablicy poświęconej darczyńcom wmurowanej w ścianę Sukiennic, które były pierwszą siedzibą muzeum. Część zbiorów uległa rozproszaniu. Ostatnia z jego kolekcji, na którą składają się ulotki, oznaki, emblematy, plakaty i inne ulotne druki związane z I wojną światową, znajduje się w Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku. Jedyna kolekcja, która przetrwała w archiwum rodziny, to 182 XIX-wieczne medaliki religijne i krzyżyki [il. 6].

Numizmatycy, jak wiadomo, interesują się przede wszystkim monetami i medalami, a medaliki interesują ich znacznie mniej. Toteż dziedzina ta, zwana przez niektórych medalistyką religijną<sup>17</sup>, nieczęsto jest przedmiotem badań i studiów. Dodatkowym powodem tego słabego zainteresowania jest zapewne to, że medaliki jako przedmiot odpustowego handlu często reprezentują niski poziom artystyczny. Rzecz jasna, nie dotyczy to wszystkich egzemplarzy. Niektóre są maleńkimi dziełami sztuki i rzemiosła, ale nawet te mniej piękne są przejawem obyczajowości religijnej o wielkiej, niedającej się lekceważyć popularności.

Dla Władysława Bartynowskiego kolekcjonowanie było pasją, której nie potrafił się oprzeć. Kolekcjonował niemal wszystko i starał się swoje zainteresowania przekazać potomkom i uczniom. Prawdopodobnie kolekcjonowanie medalików było dla niego nurtem drugorzędnym – polem współpracy z młodszym pokoleniem. W jego listach ten temat pojawia się marginalnie i nikt, kto o nim pisał, o tej kolekcji nie wspominał. Została odnaleziona ok. 30 lat temu, a skatalogowana i opisana po raz pierwszy w roku 2022<sup>18</sup>.

Oprócz oryginalnych medalików w archiwum rodzinnym znajduje się album bartynotypów przedstawiający inną kolekcję medalików. Podobne albumy ma w swych zbiorach Biblioteka Narodowa w Warszawie<sup>19</sup>. O nich też dotychczas nikt nie pisał.

<sup>17</sup> S.M.L. Jędrzejczak NM, *Medaliki Matki Boskiej Częstochowskiej (ze zbioru ks. S. Librowskiego)*, Lublin 1978.

<sup>18</sup> Książka K. Pawłowskiej pt. *Kolekcja medalików i krzyżyków Władysława Bartynowskiego* została wydana w 2023 roku w Krakowie przez wydawnictwo Księgarnia Akademicka.

<sup>19</sup> <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=33832364&>



6. Kolekcja medalików XIX-wiecznych Władysława Bartynowskiego, fot. K. Pawłowska

6. Władysław Bartynowski's collection of 19<sup>th</sup>-century religious medallions, photo by K. Pawłowska

leaflets, signs, emblems, posters and other ephemeral prints related to World War I, is in the Józef Piłsudski Museum in Sulejówek. The only collection that has survived in the family archive are 182 19<sup>th</sup>-century religious medallions and crosses [fig. 6].

Numismatists, as we know, are primarily interested in coins and medals whereas religious medallions are much less interesting to them. Therefore, this field, sometimes called religious medalistics<sup>17</sup>, is not often the subject of research and study. An additional reason for such small interest is probably the fact that, as an object of the indulgence trade, religious medallions often represent a low artistic level. Of course, this does not apply to all items. Some are tiny works of art and craftsmanship, but even the less beautiful ones are a manifestation of religious customs of great popularity, which cannot be underestimated.

For Władysław Bartynowski, collecting was a passion that he could not resist. He collected almost everything and tried to pass his interests on to his descendants and students. Collecting religious medallions must have been a secondary trend for him – a field of cooperation with the younger generation. In his letters, this topic appears marginally and no one who has written about it has ever mentioned this collection.

<sup>17</sup> S.M.L. Jędrzejczak NM, *Medaliki Matki Boskiej Częstochowskiej (ze zbioru ks. S. Librowskiego)*, Lublin 1978.





7. Cudowny Medalik  
7. Miraculous Medal



8. Medalik z La Salette  
8. Medallion of La Salette



9. Medalik z Lourdes  
9. Medallion of Lourdes



10. Medalik z Fatimy  
10. Medallion of Fatima

It was found about 30 years ago, and catalogued and described for the first time in 2022<sup>18</sup>.

Apart from the original religious medallions, the family archive contains an album of bartynotypes presenting another collection of medallions. The National Library in Warsaw has similar albums.<sup>19</sup> No one has written about them yet, either.

Wearing a religious medallion is a very old custom, probably dating back to early Christianity, and certainly to the Middle Ages. However, the 19<sup>th</sup> century was a special time for Catholics. In France, the Catholic Church was reconstructing itself after the defeats inflicted on it by the French Revolution. Great Marian apparitions followed: in Paris (1830) [fig. 7], La Salette (1846) [fig. 8], Lourdes (1858) [fig. 9] and Fatima (1917) [fig. 10].

<sup>18</sup> The book by K. Pawłowska titled *Collection of medals and crosses* by Władysław Bartynowski was published in 2023 in Cracow by the publishing house Księgarnia Akademicka.

<sup>19</sup> <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=33832364&uid=33708200> (accessed 3.08.2022).

<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=14&uid=23874926> (accessed on 3.08.2022).

<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=11&uid=23874928> (accessed on 2.08.2022).

Noszenie medalika to obyczaj bardzo stary, sięgający zapewne wczesnego chrześcijaństwa, a na pewno wieków średnich. Jednak wiek XIX to czas dla katolików szczególnie. We Francji Kościół katolicki odbudowuje się po klęskach zadanych mu przez Rewolucję Francuską. Następują kolejne wielkie objawienia maryjne: w Paryżu (1830) [il. 7], La Salette (1846) [il. 8], Lourdes (1858) [il. 9] i Fatimie (1917) [il. 10].

Z punktu widzenia historii medalistyki religijnej zdecydowanie największe znaczenia ma tzw. Cudowny Medalik szerzący kult Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny.

Objawienie miało miejsce w Paryżu w roku 1830 i zostało uznane przez Kościół w roku 1846. Podstawowym przesłaniem była zapowiedź zbliżających się nieszczęść oraz wzywanie do nawrócenia i modlitwy. Wśród wielu przestróg i pouczeń Matki Bożej znalazło się też życzenie, aby w związku z objawieniem wybito medalik według określonego wzoru.

<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=33708200> (dostęp 3.08.2022).

<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=14&uid=23874926> (dostęp 3.08.2022).

<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=11&uid=23874928> (dostęp 2.08.2022).

Dogmat o Niepokalanym Poczęciu został ustanowiony w roku 1854<sup>20</sup>. Cudowny Medalik jest prawdopodobnie najbardziej rozpowszechnionym medalikiem na świecie. Wybijany jest w milionach egzemplarzy od roku 1832 do dzisiaj. Żaden inny medalik nie ma tak jednoznacznego, powtarzanego z bardzo niewielkimi modyfikacjami wzoru. Ale to szczególne znaczenie wynika przede wszystkim stąd, że – jak podaje literatura religijna przeznaczona dla wiernych i służąca szerzeniu kultu Niepokalanej – wzór ten zaprojektowała jakoby sama Matka Boża i przekazała w widzeniu siostrze Katarzynie Labouré podczas objawienia w Paryżu.

O źródłach powstania Cudownego Medalika tak pisze Teofil Rewoliński, jeden z pierwszych polskich kolekcjonerów medalików:

*W r. 1830 jedna z Sióstr zakonnych Zgrom- adzenia, które się poświęca usłudze ubogich w Paryżu, ujrzała podczas modlitwy obraz przedstawiający Najśw. Pannę zachwycającej piękności, w takiej postawie jak jest wyobrażaną pod nazwą Niepokalanego Poczęcia, stojącą z opuszczonymi rękoma, z których wychodziły jakby wiązki promieni, w około obrazu czytała te wyrazy złotymi literami pisane: O Maryo bez grzechu poczęta módl się za nami, którzy się do Ciebie uciekamy. Po krótkiej chwili odwrócił się obraz, a na stronie odwrotnej widziała literę M, na wierzchu mały krzyżyk, a na dole Najświętsze Serce Jezusa i Maryi. Gdy wspomniana Siostra wszystko dobrze zauważyła, odezwał się do niej głos: Potrzeba kazać wybić według tego wzoru medal, a osoby, które tenże poświęcony nosić i odmawiać tę krótką modlitwę będą, doznają szczególniejszej opieki M. Boskiej [...] Pierwsze egzemplarze wybite zostały w Paryżu przez p. Vachette<sup>21</sup> według wzoru wyżej opisanego; rozeszły się one między Siostrami Miłosierdzia, które mając poprzednio o jego początkach wiadomości, z wielką mocną nosiły go ufnością i obdarzyły nim wielu ubogich i chorych, którzy, nosząc medal nie tylko pociechy w swych troskach i cierpieniach, ale i zupełnego wyzdrowienia wkrótce doznali.*

*Zaczęto więc ze wszystkich stron prosić o medal cudowny, medal, który uzdrawia. Sława jego rozeszła się po za granicą Francji i po całym świecie katolickim. I u nas wybijano podobne medale, które pod nazwą cudownych Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny, albo Matki Boskiej Paryskiej, lud wszelkich stanów nabywał i nosił z wiarą i ufnością, doznając prawdziwie zbawiennych jego skutków, co i dotąd się praktyk(uje)<sup>22</sup> (zachowano pisownię oryginału).*

<sup>20</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dogmat\\_o\\_Niepokalanym\\_Pocz%C4%99ciu\\_Naj%C5%9Bwi%C4%99tszej\\_Maryi\\_Panny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dogmat_o_Niepokalanym_Pocz%C4%99ciu_Naj%C5%9Bwi%C4%99tszej_Maryi_Panny) (dostęp 14.01.2022).

<sup>21</sup> Adrien-Jean-Maximilien Vachette, projektant Cudownego Medalika, <http://medaliki.king22.pl/page/3/> (dostęp 15.01.2022).

<sup>22</sup> T. Rewoliński, *Katalog medali religijnych odnoszących się do*

From the point of view of the history of religious medallions, it is definitely the so-called Miraculous Medal, spreading the worship of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary, that is of the greatest importance. The apparition took place in Paris in 1830 and was recognised by the Church in 1846. The basic message was an announcement of impending disasters and a call to conversion and prayer. Among the Virgin Mary's many warnings and instructions was a wish that, in connection with the apparition, a medallion should be minted according to a specific pattern. The dogma of the Immaculate Conception was established in 1854<sup>20</sup>. The Miraculous Medal is probably the most widespread medal in the world. It has been minted in millions of copies since 1832 to the present day. No other medallion has such an unambiguous pattern, repeated only with very slight modifications. However, this special meaning results primarily from the fact that, according to the religious literature intended for the faithful and serving to spread the worship of the Immaculata, this pattern was allegedly designed by the Mother of God herself and given in a vision to Sister Catherine Labouré during the apparition in Paris.

Rewoliński, one of the first Polish collectors of religious medallions, writes about the origins of the Miraculous Medal as follows:

*In 1830, one of the religious sisters of the Congregation which devotes itself to the service of the poor in Paris, saw while she was praying an image of the Blessed Virgin of admirable beauty, in such a posture as is depicted under the name of the Immaculate Conception, standing with her hands down, from which beams of light seemed to radiate. Around the image were visible these words written in golden letters: O Mary, conceived without sin, pray for us who have recourse to thee. After a short while, the image turned around, and on the reverse side she saw the letter M, on its top a small cross, and below the Sacred Hearts of Jesus and Mary. When the aforementioned Sister saw everything well, a voice spoke to her: It is necessary to order a medal to be minted according to this model, and people who will wear this one and recite this short prayer will be given special protection by Our Lady. [...] The first copies were minted in Paris by Mr. Vachette<sup>21</sup> according to the pattern described above; they spread among the Sisters of Mercy who, having had the great news of its origins, wore it with firm trust and gave it to many poor and sick*

<sup>20</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dogmat\\_o\\_Niepokalanym\\_Pocz%C4%99ciu\\_Naj%C5%9Bwi%C4%99tszej\\_Maryi\\_Panny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dogmat_o_Niepokalanym_Pocz%C4%99ciu_Naj%C5%9Bwi%C4%99tszej_Maryi_Panny) (accessed 14.01.2022).

<sup>21</sup> Adrien-Jean-Maximilien Vachette, designer of the Miraculous Medal, <http://medaliki.king22.pl/page/3/> (accessed 15.01.2022).



11. Wzór Cudownego Medalika, wykonany przez A.J.M. Vachette

11. Pattern of the Miraculous Medal, created by A.J.M. Vachette

*who, by wearing the medal, not only received consolation in their cares and sufferings, but soon experienced complete recovery.*

*Therefore people started asking for that miraculous medal, a medal that heals. Its fame spread beyond the borders of France and throughout the Catholic world. We have also minted similar medals which, under the name of the miraculous Immaculate Conception of the Blessed Virgin, or Our Lady of Paris, were acquired by people of all classes and worn with faith and trust, receiving truly salutary effects, which is still practiced<sup>22</sup>.*

This kind of interpretation of events is offered in the whole religious literature: it is the Mother of God herself who inspired the form of the medallion. This interpretation makes the Miraculous Medal a one-of-a-kind object: not only the prototype [fig. 11] for many subsequent depictions but indeed also a work of supernatural origin.

<sup>22</sup> T. Rewoliński, *Katalog medali religijnych odnoszących się do Kościoła katolickiego we wszystkich krajach dawnej Polski zbioru dr. md. T. Rewolińskiego*, Radom 1887; <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/74965/edition/81555/content> (accessed 27.06.2021)



12. Pierwotny – figura dłuta E. Bouchardona z kościoła Saint-Sulpice w Paryżu, [https://www.behance.net/gallery/54634777/Eglise-Saint-Sulpice-Paris-\(2017\)](https://www.behance.net/gallery/54634777/Eglise-Saint-Sulpice-Paris-(2017)), (dostęp 13.02.2022)

12. Prototype: the figure by E. Bouchardon from the Saint-Sulpice church in Paris, [https://www.behance.net/gallery/54634777/Eglise-Saint-Sulpice-Paris-\(2017\)](https://www.behance.net/gallery/54634777/Eglise-Saint-Sulpice-Paris-(2017)), (accessed 13.02.2022)

Tego rodzaju interpretacja wydarzeń podawana jest w całej literaturze religijnej – to sama Matka Boża jest inspiratorką formy medalika. Interpretacja ta czyni z Cudownego Medalika obiekt jedyny w swoim rodzaju – nie tylko pierwotny [il. 11] dla wielu następnych przedstawień, ale także dzieło wręcz nadprzyrodzonego pochodzenia.

Inną interpretację przedstawia Piotr Krasny<sup>23</sup>, wskazując figurę Matki Bożej z kościoła Saint-Sulpice w Paryżu [il. 12] jako źródło, z którego mogli zaczerpnąć inspirację albo Katarzyna Labouré, albo Adrien-Jean-Maximilien Vachette, który wykonał medalik. Rzeźba Edme Bouchardon *Matka Boska Niepokalana* pochodzi z roku ok. 1735, a więc jest znacznie wcześniejsza niż Cudowny Medalik. Istnienie tej figury każe bez wątpienia twierdzić, że postać przedstawi-

*Kościół katolicki we wszystkich krajach dawnej Polski zbioru dr. md. T. Rewolińskiego*, Radom 1887; <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/74965/edition/81555/content> (dostęp 27.06.2021).

<sup>23</sup> P. Krasny, *Le vrai portrait de Notre-Dame. O próbach odnowienia ikonografii maryjnej w XIX wieku*, „Sacrum et Decorum” 2, 2009, s. 16–30. S.E. Heldaas, *Visualizing the Virgin. The visual culture of Marian apparitions in nineteenth-century France*, praca doktorska na University of Bergen, 2012.

na na medaliku będąca najistotniejszą częścią wzoru ma wcześniejsze inspiracje.

Rewers medalika przedstawia dwa serca: Najświętsze Serce Jezusa otoczone koroną cierniową i Niepokalane Serce Marii przebite mieczem. Powyżej inicjał Marii – litera M, a nad nią krzyż. Dodatkowo na obwodzie umieszczono 12 gwiazd symbolizujących 12 pokoleń Izraela. Wzór ten był poddawany różnym modyfikacjom. Są jego wersje nie w owalu, lecz w mandorli, w kole, a także w formie odwróconego serca lub gwiazdy. W otoku mamy nie zawsze owe 12 gwiazd, ale także 10, 13, 14 lub nawet 17.

Wizerunek Marii stojącej z rozłożonymi rękami, czyli w tzw. geście oranta, jest stosowany nie tylko wraz z opisanym wyżej rewersem, lecz także innymi rewersami, na przykład z wizerunkiem Chrystusa, z postaciami świętych: Wincentego a Paulo, Ignacego Loyoli lub Cyryla i Metodego. Bywa też połączony z innymi wyobrażeniami Marii: Matką Bożą Wspomożycielką, Matką Bożą Różańcową, a także z portretami papieży. Matka Boża z Cudownego Medalika była wzorem dla rozlicznych obrazów i figur rozsianych po całym globie. Jest to jeden z najbardziej rozpowszechnionych maryjnych typów ikonograficznych na świecie.

W kolekcji Bartynowskiego jest 25 Cudownych Medalików według podstawowego wzoru i 15 medalików, na których użyto wizerunku Niepokalanej z innym niż typowy rewersem.

Interpretacja przypisująca wzorowi medalika nadprzyrodzone pochodzenie należy do szerszego nurtu poszukiwań prawdziwego wizerunku Matki Bożej. Na podstawie opisów przekazywanych słownie przez wizjonerów usiłowano ustalić, jak wyglądała żyjąca Matka Boża<sup>24</sup>. Usiłowania te podejmowali teologowie i artyści, próbując skorzystać z opisów Bernadetty Soubirous – wizjonerki z Lourdes, Angeliki i Maximina Giraud – dzieci z La Salette oraz Franciszka, Hiacynty i Łucji dos Santos z Fatimy. Ich opisy dotyczyły raczej strojów, pozy, elementów scenarii niż rysów twarzy. Zachwyty nad cudownie piękną twarzą nie wystarczyły. Z efektów usiłowań artystów wizjonerzy nigdy nie byli w pełni zadowoleni.

Jeśli idzie o liczbę eksponatów wykonanych według tego samego wzoru, w kolekcji Bartynowskiego drugie miejsce zajmują medaliki poświęcone jednocześnie dwu odmianom kultu. Wzór podstawowy to Matka Boża Różańcowa na awersie i Szkaplerzna na rewersie. [il. 13]. Takich medalików jest dziewięć.

Obie postacie są niemal identyczne, z tą różnicą, że Maria i Dzieciątko podają w jednym przypadku różańce, a w drugim szkaplerze. Różaniec i szkaplerz to formy zachęty do modlitwy mające znacznie starszy rodowód niż owe XIX-wieczne medaliki. Różaniec jako modlitwa znany był co najmniej od wieków śred-

A different interpretation is presented by Piotr Krasny,<sup>23</sup> who points to the figure of Our Lady from the church Saint-Sulpice in Paris [fig. 12] as a source from which either Catherine Labouré or Adrien-Jean-Maximilien Vachette, who made the medallion, may have drawn inspiration. Edme Bouchardon's sculpture *Our Lady Immaculate* dates from around 1735, so it is much earlier than the Miraculous Medal. The existence of this figure undoubtedly leads to the conclusion that the figure depicted on the medallion and constituting the most important part of the design has earlier inspirations.

The reverse of the medallion shows two hearts: the Sacred Heart of Jesus surrounded by a crown of thorns and the Immaculate Heart of Mary pierced by a sword. Above is Mary's initial: the letter M, and a cross above it. In addition, 12 stars symbolising the 12 tribes of Israel are distributed on the circumference. This pattern has undergone various modifications. Some versions of it are enclosed not in an oval but in a mandorla, in a circle as well as in an inverted heart or a star. The rim does not always contain 12 stars; there may be 10, 13, 14 or even 17 of them.

The image of Mary standing with her arms outstretched, i.e. in the so-called orant gesture, is used not only on the reverse described above but also on other reverses, e.g. with the image of Christ, with the figures of saints: Vincent de Paul, Ignatius of Loyola or Cyril and Methodius. It is also sometimes combined with other images of Mary: Our Lady Help of Christians, Our Lady of the Rosary, as well as with portraits of popes. Our Lady of the Miraculous Medal was a model for numerous paintings and figures scattered around the globe. It is one of the most widespread Marian iconographic types in the world. Bartynowski's collection includes 25 Miraculous Medals with the basic pattern and 15 medallions depicting the Immaculata with an untypical reverse.

The interpretation ascribing the supernatural origin to the pattern of the medallion is part of a wider search for the true image of the Mother of God. On the basis of verbal descriptions given by visionaries, attempts were made to determine what the Mother of God looked like in reality<sup>24</sup>. These attempts were made by theologians and artists, trying to use the descriptions of Bernadette Soubirous – the visionary of Lourdes, Angélique and Maximin Giraud – the children of La Salette and Francisco, Jacinta and Lucia dos Santos of Fatima. Their descriptions concerned costumes, poses, elements of scenery rather than fa-

<sup>23</sup> P. Krasny, *Le vrai portrait de Notre-Dame. O próbách odnowienia ikonografii maryjnej w XIX wieku*, "Sacrum et Decorum" 2, 2009, pp. 16–30. S.E. Heldaas, *Visualizing the Virgin. The visual culture of Marian apparitions in nineteenth-century France*, doctoral dissertation at the University of Bergen, 2012.

<sup>24</sup> Krasny 2009, as in fn. 21.

<sup>24</sup> Krasny 2009, jak przyp. 21.



13. Medalik z Matką Bożą Różańcową i Matką Bożą Szkaplerzną

13. Medallion of Our Lady of the Rosary and Our Lady of the Scapular



14. Matka Boża ze św. Dominikiem i św. Katarzyna Sienieńska

14. Our Lady with St Dominic and St. Catherine of Siena



15. Matka Boża siedząca i św. Dominik

15. Sitting Mother of God and St Dominic



16. Matka Boża ze św. Dominikiem i św. Katarzyną i kolumna biczowania

16. Our Lady with St Dominic and St Catherine and a whipping column

cial features. Admiration for the wonderfully beautiful face was not enough. The visionaries were never fully satisfied with the effects of artists' efforts.

As far as the number of items with the same pattern is concerned, the second place in Bartynowski's collection is occupied by medallions dedicated to two varieties of worship at the same time. The basic pattern is Our Lady of the Rosary on the obverse and Our Lady of the Scapular on the reverse. [fig. 13]. There are nine such medallions.

Both figures are almost identical, with the difference that Mary and the Child are handing out rosaries in one case and scapulars in the other. The rosary and the scapular are forms of encouragement to prayer that have a much older origin than those 19<sup>th</sup>-century medallions themselves. The rosary as a prayer has been known since at least the Middle Ages, but it has no particular relation to any particular apparition, image or place. Our Lady of the Scapular comes from the thirteenth-century revelation on Mount Carmel, experienced by St Simon Stock<sup>25</sup>. The design of the

nich, ale nie ma szczególnego związku z określonym objawieniem, wizerunkiem czy miejscem. Matka Boża Szkaplerzna wywodzi się natomiast z XIII-wiecznego objawienia na Górze Karmel, którego doświadczył św. Szymon Stock<sup>25</sup>.

Wzór medalika nie jest tak dalece skonwencjonalizowany, jak w przypadku Medalika Cudownego. Obok Matki Bożej stojącej bywa wersja z postacią siedzącą.

Kult szerzony jest przez klasztory, szczególnie dominikanów i karmelitów, toteż postać św. Dominika, któremu Maria wręcza różaniec, albo św. Dominik na rewersie to także zestawienia typowe. Niekiedy towarzyszy im św. Katarzyna Sienieńska jako adresatka daru albo motyw rewersu (9 medalików) [il. 14, 15, 16]. Kolejne dziewięć medalików to połączenie Matki Bożej Różańcowej z innymi wyobrażeniami – najczęściej Niepokalaną na rewersie.

Kolejne miejsca co do liczebności w kolekcji zajmują medaliki z: Matką Bożą z Lourdes (14 sztuk) [il. 17], Bolesną (11) [il. 18], Loretańską (8) [il. 19] i Nieustającej Pomocy (8) [il. 20]. We wszystkich przy-

<sup>25</sup> T. Praškiewicz, Wspomnienie Matki Bożej z Góry Karmel, [https://sekretariatfatimski.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=622:matka-boa-z-gory-karmel&catid=10&Itemid=351](https://sekretariatfatimski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=622:matka-boa-z-gory-karmel&catid=10&Itemid=351) (accessed 14.02.2022).

<sup>25</sup> T. Praškiewicz, Wspomnienie Matki Bożej z Góry Karmel, [https://sekretariatfatimski.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=622:matka-boa-z-gory-karmel&catid=10&Itemid=351](https://sekretariatfatimski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=622:matka-boa-z-gory-karmel&catid=10&Itemid=351) (dostęp 14.02.2022).



17. Medalik z Lourdes, Grota Objawienia i bazylika

17. Medallion of Lourdes: Grotto of the Revelation and Basilica



18. Medalik Matki Bożej Bolesnej z veraikonem na rewersie

18. Medallion of Our Lady of Sorrows with the Vera Icon on the reverse



19. Medalik z Loreto

19. Medallion of Loreto



20. Medalik Matki Bożej Nieustającej Pomocy ze św. Alfonssem Liguori na rewersie

20. Medallion of Our Lady of Perpetual Help with St Alfonso Liguori on the reverse

padkach wzory nie są tak ściśle ustalone, jak w przypadku Cudownego Medalika. Pamiątka z Lourdes to zwykle zestawienie groty objawienia lub postaci Marii z sylwetą katedry. W przypadku Matki Bożej Bolesnej zestaw motywów jest bardzo zróżnicowany, zapewne dlatego, że wezwanie to, stosowane też w odmianie Matki Siedmiobolesnej, odwołuje się do siedmiu boleści Marii. Każda z nich to inne wyobrażenie. Medaliki z Loreto są bardziej skonwencjonalizowane, trochę zadziwiające, o czym będzie tu jeszcze mowa. Medaliki z Matką Bożą Nieustającej Pomocy mają jednolity wzór zaczerpnięty z ikony – jednego z najpopularniejszych wyobrażeń Marii. Natomiast rewersy są różne, najczęściej znajduje się na nich portret św. Alfonsa Marii Liguori. To właśnie on i przez niego założony zakon redemptorystów głosili kult Matki Bożej pod tym wezwaniem.

Zdecydowanie największą grupę stanowią inne medaliki maryjne odnoszące do innych wezwań i tytułów Marii w najróżniejszych zestawieniach [il. 21, 22, 23]. Jest ich 29.

Są też wyobrażenia Chrystusa, świętych, wizerunki papieży w najróżniejszych zestawieniach. Osobną grupę stanowią krzyżyki. Jest tu wielka różnorodność wezwań, wzorów, intencji, kruszców, języków inskrypcji, a także zróżnicowanie poziomu artystycznego i technicznego. Ciekawym tematem są źródła ikonograficzne

medallion is not as highly conventionalised as in the case of the Miraculous Medal. Apart from the standing Mother of God, there is a version with the sitting figure.

The worship is spread by monasteries, especially Dominicans and Carmelites, so the figure of St Dominic, to whom Mary is handing a rosary, or St Dominic on the reverse are also typical combinations. Sometimes they are accompanied by St Catherine of Siena as the recipient of the gift or as the motif of the reverse (9 medallions) [fig. 14, 15, 16]. The next 9 medallions are a combination of Our Lady of the Rosary with other images, most often the Immaculate Virgin, on the reverse.

As for the number of items of each type, there follow medallions with: Our Lady of Lourdes (14 items) [fig. 17], Our Lady of Sorrows (11) [fig. 18], Our Lady of Loreto (8) [fig. 19] and Our Lady of Perpetual Help (8) [fig. 20]. In all these cases, the patterns are not as strictly fixed as in the case of the Miraculous Medal. A memento from Lourdes is usually a combination of the grotto of the apparition or the figure of Mary with the silhouette of the cathedral. In the case of Our Lady of Sorrows, the set of motifs is very diverse, probably because the invocation, also used in the version of Our Lady of Seven Sorrows, refers to the 7 sorrows of Mary. Each of them is a different image.



21. Medalik Matki Bożej Przedziwnej  
21. Medallion of Our Lady of Wonders



22. Medalik Matki Bożej Pocieszenia  
22. Medallion of Our Lady of Consolation

The Loreto medals are more conventionalised, a little surprising, which will be discussed later. Medallions of Our Lady of Perpetual Help have a uniform pattern taken from the icon – one of the most popular images of Mary. However, the reverses are different; most often there is a portrait of St Alfonso Maria Liguori. It was he and the Redemptorist order founded by him who preached the worship of the Mother of God under this invocation.

By far the largest group are other Marian medallions related to other invocations and titles of Mary in various combinations [fig. 21, 22, 23]. There are 29 of them.

There are also images of Christ, saints, images of popes in various combinations. Crosses are a separate group. There is a great variety of invocations, patterns, intentions, metals, languages of inscriptions, as well as a variety of artistic and technological levels. An interesting topic are the iconographic sources of medallions in the form of paintings and sculptures, as well as frequent images of sanctuaries, sometimes presented with masterful precision.

This article presents with more detail only 4 examples that are distinguished in various respects: the Loreto medallion, the Chinese medallion, the medallion of the Vicoforte sanctuary and the Old Believer cross.

The Loreto medallion has a very peculiar motif. The Mother of God with the Child is sitting on the roof of the so-called Loretohouse<sup>26</sup>. This depiction is related to the legend that in Italian Loreto there is a house transported from Nazareth, where Mary was born and where the Annunciation took place. If there is any grain of truth in that belief, then stones brought from Nazareth may have been built into this house, located inside the basilica in Loreto. The house in its current form dates from the 15<sup>th</sup> century, and its décor is renaissance in terms of style. The flat roof is not visible at all from below. Therefore, it cannot be similar to the house in Nazareth, but neither is it similar



23. Medalik Matki Bożej Kalwaryjskiej  
23. Medallion of Our Lady of Calvary

medalików w postaci obrazów i rzeźb, a także często spotykane wyobrażenia sanktuariów przedstawione niekiedy z mistrzowską precyzją.

Tu zaprezentowane będą bardziej szczegółowo tylko cztery wyróżniające się pod różnymi względami przykłady: medalik loretański, medalik chiński, medalik z sanktuarium w Vicoforte i krzyżek staroobrzędowców.

Medalik loretański ma bardzo osobliwy motyw. Matka Boża z Dzieciątkiem siedzi bowiem na dachu tak zwanego domku loretańskiego<sup>26</sup>. To przedstawienie wiąże się z legendą, że we włoskim Loreto znajduje się przeniesiony z Nazaretu dom, w którym urodziła się Maria i gdzie miało miejsce zwiastowanie. Jeśli jest w tym przekonaniu jakiś okruszek prawdy, to w ów domek znajdujący się we wnętrzu bazyliki w Loreto mogą być wbudowane kamienie przywiezione z Nazaretu. Domek ten w obecnej postaci pochodzi z XV wieku, a jego wystrój w sensie stylowym jest renesansowy. Płaskiego dachu z dołu w ogóle nie widać. Nie może być zatem podobny do domu w Nazarecie, ale nie jest też podobny do domku przedstawianego na medalikach. Ten ostatni ma bowiem dobrze widoczny stromy dach i na nim właśnie, nie zważając na niebezpieczeństwo, siedzi Maria z Dzieciątkiem. Należy dodać, że to nader osobliwe przedstawienie jest umieszczane chyba tylko na medalikach [il. 24]. Nie ma żadnego znanego obrazu ani rzeźby, która po-

<sup>26</sup> A. Dylewski, *Sanktuaria maryjne na świecie*, Kraków 2015.

<sup>26</sup> A. Dylewski, *Sanktuaria maryjne na świecie*, Kraków 2015.



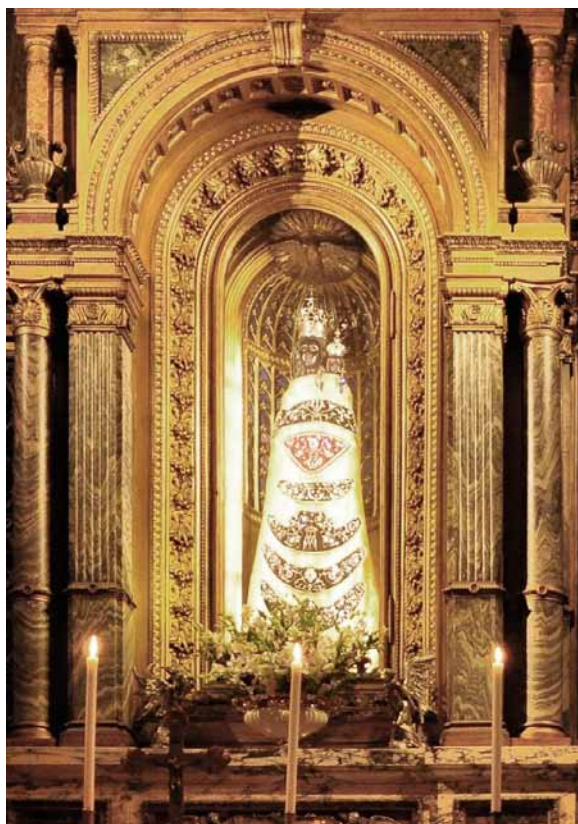
24. Domek Loretański: Na medaliku i w bazylice w Loreto [https://pl.wikipedia.org/wiki/Domek\\_loreta%C5%84ski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Domek_loreta%C5%84ski) (dostęp 22.10.2022)

24. Loreto House: on the medallion and in the basilica in Loreto, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Domek\\_loreta%C5%84ski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Domek_loreta%C5%84ski) (accessed 22.10.2022)



25. Matka Boża Loretańska, medalik i figura z sanktuarium w Loreto, kopia XIV-wiecznej figury, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Sanktuarium\\_Santa\\_Casa\\_w\\_Loreto#/media/Plik:Our\\_Lady\\_of\\_Loreto.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Sanktuarium_Santa_Casa_w_Loreto#/media/Plik:Our_Lady_of_Loreto.jpg) (dostęp 22.10.2022)

25. Our Lady of Loreto, the medallion and the figure from the sanctuary in Loreto, a copy of the 14<sup>th</sup>-century figure, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sanktuarium\\_Santa\\_Casa\\_w\\_Loreto#/media/File:Our\\_Lady\\_of\\_Loreto.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sanktuarium_Santa_Casa_w_Loreto#/media/File:Our_Lady_of_Loreto.jpg), (accessed 22.10.2022)



wtarzałaby ten zadziwiający motyw. Na awersie natomiast jest postać Matki Bożej z Dzieciątkiem wraz z architektoniczną obudową, wzorowana na rzeźbie znajdującej się w sanktuarium. [il. 25].

Na medalikach inskrypcje modlitwne sformułowane są w 10 różnych językach. Zdecydowanie najbardziej interesującym i najtrudniejszym egzemplarzem do rozszyfrowania był medalik chiński. Dzięki pomocy japońskich i chińskich konsultantów napisy zostały najpierw zidentyfikowane jako chińskie<sup>27</sup>, a następnie odczytane i przetłumaczone<sup>28</sup>. Na awersie

to the house depicted on the medallions. The latter has a clearly visible steep roof and it is on this roof that Mary and the Child are sitting, regardless of the danger. It should be added that this very peculiar depiction appears only on medallions [fig. 24]. There is no known painting or sculpture that repeats this astonishing motif. On the obverse, there is a figure of the Mother of God with the Child together with an architectural background, modelled on the sculpture located in the sanctuary [fig. 25].

Prayer inscriptions on the medallions are written in 10 different languages. Definitely the most interesting item and the one that was the most difficult to decipher was the Chinese medallion. With the help of Japanese and Chinese consultants, the inscriptions

<sup>27</sup> Japończycy posługują się kilkoma alfabetami, między innymi chińskim, dlatego chińskie litery nie przesądzały ostatecznie, czy medalik jest chiński czy japoński.

<sup>28</sup> Chiny: Rząd zezwolił katolickiej uczelni na prowadzenie





26. Medalik chiński.

Na tablicy informacyjnej współczesnego Uniwersytetu Świętego Józefa w Makau.

YouTube: Saint Joseph University in Makau <https://www.youtube.com/watch?v=N69mY5Dp1v8> (dostęp 16.01.2022)

聖母瑪利亞為我 (Wstaw się za mną)

聖若瑟中國大 (Uniwersytet Św. Józefa w Chinach)

26. Chinese medallion.

On the information board of the modern Saint Joseph's University in Macau.

YouTube: Saint Joseph University in Macau <https://www.youtube.com/watch?v=N69mY5Dp1v8> (accessed 16.01.2022)

聖母瑪利亞為我 (Intercede for me)

聖若瑟中國大 (University of Saint Joseph in China)

were first identified as Chinese,<sup>27</sup> then read and translated<sup>28</sup>. On the obverse, depicting the Mother of God with the Child, there is a prayer addressed to her. It is a request for offspring or for the well-being of a child. On the reverse, depicting St Joseph, there is a request for his intercession on the left, and on the right the inscription: University of St. Joseph in China [fig. 26]. However, the mystery has not been completely solved because – although the Catholic University of Saint Joseph in Macau, China, does exist – according to its modern website,<sup>29</sup> it was founded in 1967, much later than the time the medallion was created. Located in the former Portuguese colony of Macau, this university draws on the traditions of St Paul's College, founded by the Jesuits in 1594. When the cult of St. Joseph replaced the cult of St Paul and under what circumstances this mysterious medallion was created is not known. In the courtyard of today's, ultra-modern university building, there is a statue of St Joseph made according to a popular pattern well known to Europeans from shops with devotional items. What will also remain a mystery is the path of this tiny brass

przedstawiającym Matkę Bożą z Dzieciątkiem znajduje się skierowana do niej modlitwa. Jest to prośba o potomstwo lub o pomyślność dziecka. Na rewersie ze św. Józefem mamy po lewej prośbę o jego wstawiennictwo, a po prawej napis: Uniwersytet św. Józefa w Chinach [il. 26]. Tajemnica nie jest jednak do końca rozwiązana, gdyż katolicki Uniwersytet Świętego Józefa w chińskim Makau rzeczywiście istnieje, ale jak głosi jego współczesna strona internetowa<sup>29</sup>, został założony w roku 1967, czyli znacznie później niż czas powstania medalika. Uniwersytet ten, położony w byłej portugalskiej kolonii Makau, powołuje się na tradycje Kolegium Świętego Pawła założonego przez jezuitów w roku 1594. Kiedy kult św. Józefa zastąpił kult św. Pawła i w jakich okolicznościach powstał ów tajemniczy medalik, nie wiadomo. Na dziedzińcu współczesnego, ultranowoczesnego budynku uniwersytetu znajduje się figura św. Józefa wykonana według popularnego wzoru znanego dobrze Europejczykom ze sklepów z dewocjonaliami. Tajemnicą też pozostanie droga tego maleńkiego mosiężnego krążka z chińsko-portugalskiego Makau do rąk krakowskiego kolekcjonera. W sprawie chińskiego medalika potrzebne są dalsze studia, wykraczające poza ramy tego artykułu<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> The Japanese use several alphabets, including the Chinese one, therefore the Chinese letters did not ultimately determine whether the medallion was Chinese or Japanese.

<sup>28</sup> Chiny: Rząd zezwolił katolickiej uczelni na prowadzenie rekrutacji poza Makau, "Do Rzeczy" 23.09.2021 <https://dorzeczy.pl/religia/203320/chinski-rzad-zezwozil-katolicka-uczelni-na-rozszerzenie-rekrutacji.html> (accessed 16.02.2022).

<sup>29</sup> University of Saint Joseph | The most international university in Macao <https://www.usj.edu.mo/en/> (accessed 16.02.2022).

rekrutacji poza Makau, „Do Rzeczy” 23.09.2021 <https://dorzeczy.pl/religia/203320/chinski-rzad-zezwozil-katolickiej-uczelni-na-rozszerzenie-rekrutacji.html> (dostęp 16.02.2022).

<sup>29</sup> University of Saint Joseph | The most international university in Macao <https://www.usj.edu.mo/en/> (dostęp 16.02.2022).

<sup>30</sup> P. Petit, V. Frangville, *Catholic medals with Chinese characters*;



27. Sanktuarium w Vicoforte koło Mondovi, Włochy na medaliku i w rzeczywistości, [https://hmn.wiki/pl/Sanctuary\\_of\\_Vicoforte](https://hmn.wiki/pl/Sanctuary_of_Vicoforte) (dostęp 5.12.2021)

27. Sanctuary in Vicoforte near Mondovi, Italy, on the medallion and in reality [https://hmn.wiki/pl/Sanctuary\\_of\\_Vicoforte](https://hmn.wiki/pl/Sanctuary_of_Vicoforte) (accessed 5.12.2021)

28. Matka Boża z Vicoforte, medalik i fresk z bazyliki, XVI wiek, twórca niezany, <https://pl.dreamstime.com/sanktuarium-vicofortemaryja-dziewica-cudowna-antyczna-ikona-w-podziemnym-w-ochy-sierpie-image154163570> (dostęp 5.12.2021)

28. Our Lady of Vicoforte, the medallion and a fresco from the basilica, 16<sup>th</sup> century, artist unknown, <https://pl.dreamstime.com/sanktuarium-vicoforte-mary-virgin-miraculous-antique-icon-in-the-underground-in-sierpie-image154163570> (accessed 5.12.2021)

Medalik z sanktuarium Matki Bożej z Vicoforte jest tu przedstawiony jako przykład wizerunku kościoła na rewersie, oddanego z godną podziwu precyzją i wiernością oryginałowi [il. 27]. Awers natomiast wzorowany jest na fresku znajdującym się wewnątrz kościoła [il. 28]. Medalików z miniaturowymi i jednocześnie bardzo wiernymi wizerunkami kościołów jest w kolekcji Bartynowskiego 11.

Zapewne najbardziej interesujący i jednocześnie najpiękniejszy jest krzyżyk staroobrzędowców zwa-

*from missionary propaganda to Our Lady of China*, w: „Revue belge de numismatique et de sigillographie”, nr 168/ 2022, s. 220–293.

disc from Chinese-Portuguese Macau to the hands of a Kraków collector. The case of the Chinese medallion is in need of further research extending beyond the framework of the present study<sup>30</sup>.

The medallion from the sanctuary of Our Lady of Vicoforte is presented here as an example of the image of a church on the reverse, rendered with admirable precision and faithfulness to the original [fig. 27]. The obverse is modelled on the fresco inside the church

<sup>30</sup> P. Petit, V. Frangville, *Catholic medals with Chinese characters: from missionary propaganda to Our Lady of China*, in: “Revue belge de numismatique et de sigillographie”, no. 168/ 2022, pp. 220–293.



Ryc. 29. Krzyżyk staroobrzędowców

Fig. 29. Cross of the Old Believers

[fig. 28]. There are 11 medallions with miniature and at the same time very faithful images of churches in Bartynowski's collection.

Probably the most interesting and at the same time the most beautiful is the cross of the Old Ritualists, also known as the Old Believers [fig. 29]. It is a faction of Eastern Orthodoxy that opposed the reforms introduced by Patriarch Nikon in the mid-17<sup>th</sup> century. The Old Believers were treated by the authorities as a sect. For this reason, and also for fear of the imminent arrival of the Antichrist, they fled from places where they could expect persecution, formed closed communities and settled away from larger population centres, among others in Poland, in the vicinity of Augustów and Sejny.

The Old Believer cross is made of silver decorated with blue enamel. On its arms ending in trefoils we can see inscriptions written in Cyrillic. On the obverse, in the centre of the cross, there is a second, smaller cross with an additional horizontal arm at the top and a diagonal one at the bottom. At the intersection of the arms of this smaller cross, a kind of hoop or wreath is hung. The cross is badly damaged, the inscriptions are blurred, illegible, and the enamel is chipped. Therefore, a deeper interpretation of the meanings contained in this still beautiful object is not easy.<sup>31</sup>

### Religious medallions on bartynotypes

One of the aspects of the mission set by Władysław Bartynowski for himself was to popularise the knowledge of Polish history and national culture. That is why he took such great care to create copies of engravings, books and numismatic items. He believed that in this way, without compromising valuable originals, they could be made available to interested parties. Moreover, he willingly lent his exhibits to various exhibitions, and also gave schools

nych też starowiercami [il. 29]. Jest to odłam prawosławia, który sprzeciwił się reformom wprowadzonym przez patriarchę Nikona, w połowie XVII wieku. Starowiercy byli traktowani przez władze jako sekta, z tego powodu, a także z obawy przed rychłym nadejściem Antychrysta uciekali z miejsc, gdzie mogli spodziewać się prześladowań, tworzyli zamknięte społeczności i osiedlali się z dala od większych skupisk ludzkich, między innymi w Polsce, w okolicach Augustowa i Sejny.

Krzyżyk staroobrzędowców jest wykonany ze srebra zdobionego niebieską emalią. Na jego ramionach zakończonych trójliściami widzimy inskrypcje napisane cyrylicą. Na awersie w centrum krzyża znajduje się drugi, mniejszy krzyżyk z dodatkowym ramieniem poziomym na górze i ukośnym na dole. Na skrzyżowaniu ramion tego mniejszego krzyżyka zawieszony jest rodzaj obręczy czy też wieńca. Krzyżyk jest mocno zniszczony, napisy zatarte, nieczytelne, a emalia wykruszona. Przeto głębsza interpretacja znaczeń zawartych w tym wciąż pięknym przedmiocie nie jest łatwa<sup>31</sup>.

### Medaliki na bartynotypach

Jednym z aspektów misji, jaką wyznaczył sobie Władysław Bartynowski, była popularyzacja wiedzy o polskiej historii i kulturze narodowej. Stąd tak bardzo zależało mu na tworzeniu kopii rycin, książek i numizmatów. Uważał, że w ten sposób, nie narażając na szwank cennych oryginałów, można je udostępniać zainteresowanym. Chętnie zresztą wypożyczał swoje eksponaty na rozmaite wystawy, a także obdarzał szkoły oryginałami lub własnoręcznie wykonanymi kopiami, aby można było w szkole (np. Gimnazjum św. Anny w Krakowie, czy Gimnazjum w Nowym Sączu) uruchomić gabinet numizmatyczny.

Z problemem kopiowania numizmatów stykał się na co dzień, redagując „Wiadomości Numizmatyczno-

<sup>31</sup> Very similar, but not identical crosses are interpreted on the website file:///D:/OneDrive/Pulpit/Medaliki%20kolekcja/Medaliki/KRZY%C5%BBYKI%209%20pcs/Krzy%C5%BCyk%20staroobrzedowc%C3%B3w%20.pdf (accessed 4.01.2022).

<sup>31</sup> Niezwykłe podobne, lecz nie identyczne krzyżyki są zinterpretowane na stronie www file:///D:/OneDrive/Pulpit/Medaliki%20kolekcja/Medaliki/KRZY%C5%BBYKI%209%20sztuk/Krzy%C5%BCyk%20staroobrzedowc%C3%B3w%20.pdf (dostęp 4.01.2022).

Archeologiczne”<sup>32</sup>. Technika fotograficzna stawała dopiero pierwsze kroki i zajmowali się nią nieliczni, toteż autorzy artykułów próbowali rozmaitych technik przedstawiania opisywanych obiektów: rysowali ręcznie z większym lub mniejszym talentem, odbijali wprost na papierze, wykonywali wcierki grafitowe itp. Efekty były różne – na ogół niezadowolające. Stąd zapewne pomysł Bartynowskiego, aby opracować technikę doskonalszą, którą potem, od jego nazwiska, nazwano bartynotypią.

Bartynotypia to metoda pozwalająca na precyzyjne odwzorowanie oryginału monety czy medalu w postaci kopii, która jest jednocześnie kontrastową czarno-białą grafiką i reliefem wyciśniętym w papierze. Jakość tej metody można docenić przez porównanie jej z obecnymi skanami i fotografiami numizmatów. Dzięki wyostrenomu kontrastowi między wgłębionym czarnym tłem a wypukłym białym reliefem niektóre elementy, na przykład napisy, są lepiej czytelne niż na oryginale czy nawet powiększonej fotografii. Poza tym obraz bartynotypowany cechuje się swoistą delikatnością uwzględniającą zarówno precyzyjny kontrast, jak i wielotonowy światłocień. Spójrzmy z bliska na światłocieniowy profil Deotymy [il. 30], koronkową panoramę Gdańska [il. 31] albo twarz i strój papieża Klemensa XI czy wreszcie obraz malowany przez św. Łukasza [il. 32].

Bartynotypia sprawdzała się nie tylko w przypadku dużych monet i medali, ale także maleńkich medalików. Medalik z Matką Bożą Gidelską ma rozmiar 18 x 16 mm, co nie przeszkodziło w przedstawieniu na nim rozbudowanej sceny ukrzyżowania, ale także całego „opowiadania” wiążącego się z cudowną figurą z klasztoru Dominikanów w Gidlach<sup>33</sup> [il. 33].

Odręczny opis metody bartynotypowania pozostawiła wnuczka Władysława, Maria Bartynowska. Jest to opis dość dokładny i wiarygodny, choć sformułowany nieco naiwnie. Maria miała zaledwie 16 lat, gdy umierał jej dziadek, ale do późnej starości twierdziła, że pomagała mu w niektórych pracach.

*Dziadziowi nie wystarczyły odciski grafitowe monety, gdyż to była mrówcza, ale mało produkcyjna robota (nieczytelne), a tych odcisków potrzebował bardzo dużo i to w najkrótszym czasie. Były one potrzebne przy katalogowaniu zbioru przyjaciele dziadka Andrzeja Potockiego. Będąc u dentysty zauważył, że masę dentystyczną gotują, a wtedy różowa masa stawała się plastyczna – miękka jak ciasto. Zakupił trochę tej masy i zaczął robić z nią próby. Najpierw przekonał się, że*

<sup>32</sup> Materiały te znajdują się w archiwum rodziny.

<sup>33</sup> Legenda głosi, że emanującą niezwykłym światłem figurką Matki Bożej z Dzieciątkiem znalazł rolnik orzący pole. Odtąd czczona jest jako cudowna, a wino, w którym obmywana jest każdego roku, ma moc uzdrawiającą. Figurka Matki Bożej, <https://gidle.dominikanie.pl/sanktuarium/figurka-mb/> (dostęp 10.02.2022).

originals or copies made by himself, so that numismatic studios could be set up in schools (e.g. St. Anne’s Gymnasium in Kraków or the Gymnasium in Nowy Sącz).

As the editor of “Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, he dealt with the problem of copying numismatic items on a daily basis.<sup>32</sup>The technique of photography was just taking its first steps and only a few people were involved in it, so the authors of the journal’s articles tried various techniques of depicting the described objects: they drew by hand with greater or lesser talent, printed directly on paper, made graphite rubs, etc. The effects varied—they were generally unsatisfactory. Hence, probably, Bartynowski’s idea to develop a more perfect technique, which was later called *bartynotype* after his name.

The bartynotype technique is a method that allows for precise reproduction of the original coin or medal in the form of a copy, which is both a contrasting black and white graphic and a relief pressed in the paper. The quality of this method can be appreciated by comparing it with current scans and photographs of numismatics. Thanks to the sharpened contrast between the recessed black background and the convex white relief, some elements, such as inscriptions, are better legible than in the original or even an enlarged photograph. Moreover, a bartynotyped image is characterised by uniqueness, taking into account both the precise contrast and the multi-tone chiaroscuro. Let us take a closer look at the chiaroscuro profile of Deotyma [fig. 30], a lacy panorama of Gdańsk [fig. 31] the face and clothes of Pope Clement XI, and, lastly, an image painted by St. Luke [fig. 32].

The bartynotype technique worked well not only for large coins and medals but also for tiny religious medallions. The medallion of Our Lady of Gidle has a size of 18 x 16 mm, which was not an obstacle in depicting an elaborate Crucifixion scene as well as the whole “story” related to the miraculous figure from the Dominican monastery in Gidle<sup>33</sup> [fig. 33].

A handwritten description of the bartynotyping method was left by Władysław’s granddaughter, Maria Bartynowska. This is a fairly accurate and credible description, although formulated rather naively. Maria was only 16 when her grandfather died, but even in her old age she claimed to have helped him in some of his jobs.

<sup>32</sup> These materials are in the family archive.

<sup>33</sup> Legend has it that the statue of the Mother of God with the Child, with unusual light emanating from it, was found by a farmer plowing a field. Since then, it has been revered as miraculous, and the wine in which it is washed every year has healing powers. Figurka Matki Bożej, <https://gidle.dominikanie.pl/sanktuarium/figurka-mb/> (accessed 10.02.2022).



30. Bartynotyp medalu ku czci Deotymy, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=14&uid=23874926> (dostęp 2.08.2022).

30. Bartynotype of the medallion in honor of Deotyma, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=14&uid=23874926> (accessed 2.08.2022)



31. Bartynotyp medalu z profilem króla Zygmunta III i z panoramą Gdańska <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=11&uid=23874928> (dostęp 2.08.2022).

31. Bartynotype of the medallion with the profile of King Sigismund III and the panorama of Gdańsk, HYPERLINK "<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=11&uid=23874928>" <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=11&uid=23874928> (accessed 2.08.2022).



32. Bartynotyp medalu z papieżem Klemensem XI i św. Łukaszem malującym Matkę Bożą

32. Bartynotypes of the medallion with Pope Clement XI and St Luke painting the Mother of God



33. Bartynotyp medalika Matki Bożej Gidelskiej

33. Bartynotype of the medallion of Our Lady of Gidle

Grandpa was not satisfied with graphite imprints of coins because it was a meticulous but not very productive job [handwriting illegible], and he needed a lot of these imprints in the shortest possible time. They were needed when cataloguing the collection of my grandfather's friend, Andrzej Potocki. While at the dentist's, he noticed that the dental mass was boiled, and then the pink mass became plastic – soft as dough. He bought some of this mass and began to experiment with it. First he made sure that coins and the shapes and drawing on them were impressed well in the hot, plastic pink mass<sup>34</sup>. So he wondered whether it would be possible to impress at once a whole set of coins arranged in vertical and horizontal rows. The attempt was successful. The plastic mass, soft as dough, was placed hot on black rubber. Grandpa put a certain number of coins on it so that a large group of coins could be imprinted in the mass. Spr[ead] [handwriting illegible] in this

<sup>34</sup> The auction catalogue of the Numismatic Cabinet of D. Marciniak states that it was a shellac-wax-talc mass, <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=3009&lot=747> (accessed 8.02.2022).

na gorącej, plastycznej różowej masie<sup>34</sup> dobrze odbijają się monety i kształt, i rysunek na nim. Pomyślał więc, czy by nie można odbić naraz całego kartonu monet ułożonych w szeregi i rzędy. Próba się udała. Miękka jak ciasto masa plastyczna, gorąca została ułożona na gumie czarnej. Na nią ułożył Dziadek pewną ilość monet tak, aby masa mogła odbić dużą grupę ułożonych monet. Roz (nieczytelne) w taki sposób masa wraz z położonymi na nią monetami, przyłożona drugą gumą i w prasie ściśnięta. Gdy wyjęta zastygła tablica plastyczna z monetami zauważył, że masa przestała być plastyczna, stwardniała na kamień. Kiedy zdjęli monety z masy na masie pozostawał odcisk monet – wklęsłości i wypukłości. Wtedy dziadek wpadł na myśl posmarować farbą drukarską owe odciski monet na stwardniałej masie. Najpierw wielkości owego arkusza masy przy (nieczytelne) szklana płytkę. Dał na nią masę drukarską rozsmarował ją walcem i tym walcem posmarował odcisk monet na masie.

<sup>34</sup> Katalog aukcyjny Gabinetu Numizmatycznego D. Marciniak podaje, że była to masa szelakowo-woskowo-talkowa, <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=3009&lot=747> (dostęp 8.02.2022).

*Przygotowany zwilżony papier przyłożył do odcisku monet posmarowanego farbą drukarską<sup>35</sup>.*

Zarówno Maria Bartynowska, jak i Marian Gumowski, który opublikował bardzo podobny opis metody, od ponad 30 lat nie żyją. Zatem żadnej bardziej szczegółowej informacji na temat bartynotypowania już nie przekażą. Ten stan rzeczy prowokuje wielu numizmatyków do prób odtworzenia tej techniki, ale nikt jeszcze nie opublikował wiarygodnego opisu metody. Wciąż jest to zagadka, co zapewne sprawia, że bartynotypy z pracowni Bartynowskiego wciąż cieszą się dużym powodzeniem na polskim rynku antykwarycznym.

W opracowaniu techniki bartynotypii zapewne pomagał Władysławowi jego syn – chemik Stanisław Bartynowski<sup>36</sup>.

W opisach ofert domów aukcyjnych, a także w tekstach niektórych opracowań naukowych dość często używane jest określenie „bartynotypia” nie tylko w opisanym powyżej znaczeniu. Tak nazywane bywają też metalowe kopie galwaniczne, kopie korkowe lakowane, a także faksymilia rycin i druków na papierze. W tych przypadkach jedynym powodem tego nazwania jest fakt, że wykonał je rzeczywiście Bartynowski. Powołując się na tradycję rodzinną oraz zasadę mówiącą, że końcówka „-typia” oznacza przynależność bartynotypii do technik drukarskich, należy stwierdzić, że to błąd. Bartynowski eksperymentował zarówno w zakresie reprodukcji obrazu, jak i tworzenia przestrzennych kopii numizmatów, niemniej bartynotypia to wyłącznie metoda wgłębnego reprodukcji monet i medali na papierze, a nie metoda kopiowania czegokolwiek z innego czy na innym materiale.

Metoda bartynotypowania została zastosowana przede wszystkim do katalogowania wielkiego zbioru numizmatycznego hr. Andrzeja Potockiego. Sugestywny opis pracowni w domu Władysława, do której przywożono partiami zbiory z Pałacu pod Baranami i Pałacu pod Jagnięciem, aby je tam katalogować, daje uczeń Bartynowskiego, potem wybitny numizmatyk Marian Gumowski<sup>37</sup>. Kolekcja Potockich wraz z katalogami w następstwie wojen i innych burz dziejowych uległa rozproszeniu po wielu muzeach, archiwach i zbiorach prywatnych. Zbiór bartynotypów znajduje się między innymi

*way, the mass with the coins placed on it, [was] covered with another rubber sheet and compressed in the press. When the plastic board with the coins had been taken out, he noticed that the mass was no longer plastic, it had hardened into stone. When they removed the coins from the mass, the imprint of the coins remained on the mass – concavities and convexities. Then grandfather had the idea to smear the impressions of coins on the hardened mass with printing ink. First, [he prepared? – handwriting illegible] a glass plate the size of the plastic sheet. He put printing mass on it, spread it with a roller, and with this roller he smeared the imprint of coins on the mass. He placed a prepared moistened paper sheet on the imprint of coins smeared with printing ink<sup>35</sup>.*

Both Maria Bartynowska and Marian Gumowski, who published a very similar description of the method, have been dead for over 30 years. Therefore, they will not provide any more detailed information about bartynotyping. This state of affairs provokes many numismatists to try to recreate this technique, but no one has yet published a reliable description of the method. It remains a mystery, which is probably why the bartynotypes from Bartynowski's studio are still very popular on the Polish antiquarian market.

Władysław was probably helped in developing the bartynotype technique by his son, Stanisław Bartynowski<sup>36</sup>.

In the descriptions of auction house offers as well as some scholarly papers, the term *bartynotype* is used quite often, and not only in the sense described above. It is also applied to galvanic metal copies, lacquered cork copies as well as facsimiles of engravings and prints on paper. In these cases, the only reason for using this term is that the copies were actually made by Bartynowski. Considering the family tradition and the principle that the ending “-type” means that bartynotype belongs to printing techniques, it should be stated that this is a mistake. Bartynowski experimented both with reproducing images and creating spatial copies of numismates, but bartynotype is only a method of the relief reproduction of coins and medals on paper, not a method of copying anything from or on any other material.

The bartynotyping method was used primarily to catalogue the great numismatic collection of Count Andrzej Potocki. An impressive description of the studio in Władysław's house, to which collections from the palaces: *Pałac pod Baranami* and

<sup>35</sup> M. Bartynowska, *Opis wykonywania bartynotypów*, rękopis w archiwum rodziny. Bardzo podobny opis daje w swych wspomnieniach M.M. Gumowski, *Wspomnienia numizmatyka*, Kraków 1965.

<sup>36</sup> K. Pawłowska, *Zofia i Stanisław Bartynowscy – moi dziadkowie i historia założenia Muzeum Przemysłowego w Rzeszowie*, <http://ras.rzeszowska.org.pl/zbiory-online/krystyna-pawlowska-zofia-i-stanislaw-bartynowscy-moi-dziadkowie-i-historia-zalozenia-muzeum-przemyslowego-w-rzeszowie,wpis673/> (dostęp 21.10.2022).

<sup>37</sup> Gumowski 1965, jak przyp. 34.

<sup>35</sup> M. Bartynowska, *Opis wykonywania bartynotypów*, manuscript in the family archive. A very similar description is given in his memoirs by M.M. Gumowski in: *Wspomnienia numizmatyka*, Kraków 1965.

<sup>36</sup> K. Pawłowska, *Zofia i Stanisław Bartynowscy – moi dziadkowie i historia założenia Muzeum Przemysłowego w Rzeszowie*, <http://ras.rzeszowska.org.pl/zbiory-online/krystyna-pawlowska-zofia-i-stanislaw-bartynowscy-moi-dziadkowie-i-historia-zalozenia-muzeum-przemyslowego-w-rzeszowie,wpis673/> (accessed 21.10.2022).

*Pałac pod Jagnięciem* were brought in batches to be catalogued, is given by Bartynowski's student, then an outstanding numismatist, Marian Gumowski<sup>37</sup>. As a result of wars and other storms of history, the Potocki collection along with its catalogues has been dispersed among numerous museums, archives and private collections. A collection of bartynotypes is located, among others, in the Numismatic Cabinet of the National Museum in Warsaw, and single bartynotypes are sometimes traded at collectors' auctions.

Hundreds of beautiful bartynotypes can also be seen in the collection of the National Library in Warsaw<sup>38</sup>. They are gathered in three portfolios, one of which contains religious medallions while the other two have secular medals. A similar album with medallions has been preserved in the family archive<sup>39</sup>. It is much larger than the collection of originals described previously because there are 493 bartynotypes. While the former collection covers European (and other) medals, including Polish ones, the portfolio of bartynotypes contains only the medallions that were Polish, as it was understood at that time, which means that there are also many Orthodox and Uniate medallions with inscriptions in Cyrillic [fig. 34].

This does not mean, however, that the Polish language was always used correctly on religious medallions. In one of the first Polish articles on medals, its author, Rudolf Mękicki, laments the quality of Polish religious medallions and explains it as follows:

*The birth of the majority of religious medallions in our territories takes place in such a way that a dealer in religious articles, a parish priest or another investor sends a medal pressing company the design of a given medallion, or at least an inscription to be placed on it. The engraver usually makes many mistakes when making stamps because he does not know the Polish language. Medallions are usually minted with the use of such stamps, which, despite errors in the inscription and drawing, are sometimes accepted by the investors. For they are of the opinion that common people, for whom they are intended, will find no fault in them anyway. In this way, we can explain such a linguistic oddity as, for example, Pamiątka matki Boski Czenstochowska.<sup>40</sup>*

<sup>37</sup> Gumowski 1965, as in fn. 34.

<sup>38</sup> <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=33832364&uid=33708200> (accessed 3.08.2022); <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=14&uid=23874926> (accessed 3.08.2022); <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=11&uid=23874928> (accessed 2.08.2022).

<sup>39</sup> W. Bartynowski, *Album medalii polskich*, Kraków between 1875–1914, family archive.

<sup>40</sup> R. Mękicki, *O medalach i medalikach religijnych*, "Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne" 1910, No. 5, 6 and 7. Translator's note: the spelling errors could be reconstructed in English e.g. as: memento of Our lady of Czenstochowa (the correct spelling would be: memento of Our Lady of Częstochowa).



34. БОЖА МАТИ ПОЧАЕВСКАЯ  
(Matka Boża Pocajowska)

СВ ОТЕЦЬ НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦЬ  
(Św. Ojciec Mikołaj Cudotwórca)

34. БОЖА МАТИ ПОЧАЕВСКАЯ  
(Our Lady of Pochayiv)

СВ ОТЕЦЬ НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦЬ  
(St Father Nicholas the Wonderworker)

w Gabinetce Numizmatycznym Muzeum Narodowego w Warszawie, a pojedyncze bartynotypy bywają przedmiotem handlu na aukcjach kolekcjonerskich.

Setki pięknych bartynotypów można także oglądać w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie<sup>38</sup>. Są one zgromadzone w trzech tekach, z których jedna zawiera medaliki religijne, a pozostałe medale świeckie. Podobny album z medalikami zachował się w archiwum rodziny<sup>39</sup>. Jest znacznie większy niż kolekcja oryginałów opisana poprzednio, bo bartynotypów jest 493. O ile tamta kolekcja obejmuje medalistykę europejską (a nawet szerzej), w tym polską, o tyle teka bartynotypów dotyczy wyłącznie medalików polskich, w tym sensie, jak rozumiano to w tamtych czasach. To znaczy jest tu wiele medalików prawosławnych i unickich z sentencjami wypisanymi cyrylicą [il. 34].

Nie znaczy to jednak, że polski język stosowany był na medalikach zawsze poprawnie. W jednym z pierwszych artykułów polskich na temat medalistyki jego autor Rudolf Mękicki ubolewa nad jakością medalików polskich i tłumaczy ją w ten sposób:

*Narodziny przeważnej części medalików odbywają się u nas w ten sposób, że handlarz dewocyjnych, proboszcz lub inny nakładca przesyła firmie tłoczącej medale projekt danego medalika, a przynajmniej napis*

<sup>38</sup> <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=33832364&uid=33708200> (dostęp 3.08.2022);

<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=14&uid=23874926> (dostęp 3.08.2022);

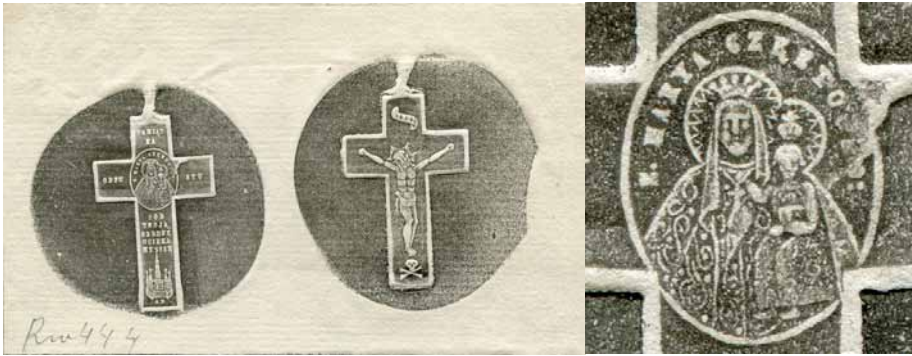
<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=11&uid=23874928> (dostęp 2.08.2022).

<sup>39</sup> W. Bartynowski, *Album medalii polskich*, Kraków między 1875–1914, archiwum rodziny.



Ryc. 35. Koronatka Matki Bożej Leżajskiej z błędami

Fig. 35. Coronation medallion of Our Lady of Leżajsk, with spelling errors



36. Bartynotyp krzyżyka z rewersem poświęconym Matce Bożej Częstochowskiej – całość i fragment

36. Bartynotype of the cross with the reverse dedicated to Our Lady of Częstochowa – whole cross and fragment

*mający być na nim umieszczony. Rytownik przy wykonaniu stempli robi zwykle wiele błędów, gdyż nie zna języka polskiego. Takimi stemplami wybijają zwykle medaliki, które mimo błędów w napisie i rysunku bywają przez nakładców przyjmowane. Ci bowiem są tego zdania, że lud, dla którego są one przeznaczone, i tak się błędów w nich nie dopatry. W ten sposób możemy sobie wytłumaczyć taki dziwoląg językowy jak np. Pamiątka matki Boski Czenstochowska<sup>40</sup>.*

Doskonałym przykładem tego zjawiska jest napis na rewersie, który głosi, że jest to „pamiontka zod pustu” [il. 35].

Nie wiadomo, czyje kolekcje przedstawiają owe katalogi. Czy to były własne zbiory Bartynowskiego, czy może katalogi te wykonano w jego pracowni na zamówienie właściciela lub właścicieli. Niewykluczone też, że oryginały pochodziły z różnych kolekcji, a albumy były pomyślane jako rodzaj publikacji, którą można kupić do biblioteki.

Album bartynotypów zachowany w domowym archiwum jest niejako jeszcze dobitniej maryjny niż omawiana poprzednio kolekcja oryginałów. Wszystkie, z wyjątkiem trzech bartynotypów, przedstawiają Marię, symbole lub inskrypcje maryjne najczęściej obustronnie, wyjątkowo tylko na awersie. Nawet wszystkie krzyżyki zawarte w tym zbiorze mają jako temat dru-

A perfect example of this phenomenon is the inscription on the reverse, which states that it is “pami-ontka zod pustu”<sup>41</sup> [fig. 35].

It is not known whose collections these catalogues represent, i.e. whether these were Bartynowski’s own possessions or whether the catalogues were made in his workshop at the request of the owner or owners. It is also possible that the originals came from various collections, and the albums were intended as a kind of publication that could be purchased for a library.

The album of bartynotypes preserved in the home archive is in a way even more distinctly Marian than the previously discussed collection of originals. All but three bartynotypes depict Mary, Marian symbols or inscriptions, most often on both sides, and rarely only on the obverse. Even all the crosses included in this collection have an image of Mary as a secondary theme [fig. 36]. There are many so-called coronation medallions, i.e. medallions minted on the occasion of the coronation of miraculous images or figures [fig. 37, 38, 39].

As in the case of facsimilated old prints, also thanks to bartynotypes [fig. 40] the circle of those who study or collect artifacts whose originals must be protected or are inaccessible could be significantly enlarged. In this way, Władysław Bartynowski achieved

<sup>40</sup> R. Mękicki, *O medalach i medalikach religijnych*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1910, nr 5, 6 i 7.

<sup>41</sup> Translator’s note: the spelling errors could be reconstructed in English e.g. as: memento of an indulgence (the correct spelling would be: memento of an indulgence).





37. Koronotka Matki Bożej Sokalskiej

37. Coronation medallion of Our Lady of Sokal



38. Koronotka Matki Miłosierdzia z Podkamenia

38. Coronation medallion of the Mother of Mercy from Podkamień



39. Koronotka Matki Bożej Krakowskiej

39. Coronation medallion of Our Lady of Kraków

his goals. He wanted not only to have antique objects of the art of making coins, medals, medallions and prints but also to copy them so that their qualities would be widely accessible. He was, therefore, not the type of collector who jealously guards his collections, glad to own something that others do not have. He wanted to share his fascination and knowledge with his compatriots in order to strengthen the cultural specificity binding the national community of the country divided by the partitions.

## Conclusions

Religious medallions and crosses represent a very diverse artistic level. Their close ties with religious painting and sculpture, sometimes of high quality, make us look for features of works of art in them. Their technological origin that they share with coins and medals leads to their treatment as works of medallic art. The small size of religious medallions directs thought to the specificity of the art of creating miniatures. Therefore, there are a number of reasons to look at religious medallions and crosses as specific works of art and craftsmanship.

On the other hand, the method of duplicating and disseminating religious medallions, sometimes in huge numbers and for many centuries, unfortu-

gorzędny obraz Marii [il. 36]. Jest tu mnóstwo tzw. koronatek, czyli medalików wybitych w związku z koronacją cudownych obrazów lub figur [il. 37, 38, 39].

Podobnie jak w przypadku faksymilowanych starodruków, także dzięki bartynotypom [il. 40] krąg poznających czy kolekcjonujących zabytki, których oryginały muszą być chronione lub są niedostępne, mógł być znacznie powiększony. W ten sposób Władysław Bartynowski osiągał swoje cele. Pragnął nie tylko mieć zabytki sztuki menniczej, medalierskiej i drukarskiej, ale także je kopiować, aby ich walory były powszechnie dostępne. Nie był zatem typem kolekcjonera, który zazdrośnie strzeże swych zbiorów, ciesząc się, że posiada coś, czego inni nie mają. Swoją fascynacją i swoją wiedzą pragnął dzielić się z rodakami, aby wzmacniać kulturowe treści spajające wspólnotę narodową podzielonego zaborami kraju.

## Zakończenie

Medaliki i krzyżyki reprezentują bardzo zróżnicowany poziom artystyczny. Ich ścisłe związki z malarstwem i rzeźbą religijną, niekiedy wysokich lotów, każą doszukiwać się w nich cech dzieł sztuki. Wspólny rodowód techniczny z monetami i medalami skłania do traktowania ich jako dzieł sztuki medalierskiej. Niewielki rozmiar medalików kieruje myśl ku specyfice sztuki tworzenia miniatur. Istnieje zatem szereg powodów, aby patrzeć na medaliki i krzyżyki jako na specyficzne dzieła sztuki czy też rzemiosła artystycznego.

Z drugiej strony sposób powielania i rozpowszechniania medalików, niekiedy w ogromnych ilościach i to przez wiele wieków, sprowadza niestety owe miniaturowe obiekty mające służyć kultowi religijnemu do poziomu odpustowego, jarmarcznego kiczu. Wokół sanktuariów odbywa się ożywiony handel dewocjonaliami, napędzany obietnicami łask, jakie mają

spływać na nabywców tego rodzaju towarów. Handel ten niekiedy przybiera formy nie tylko skrajnie kitszowate, lecz wręcz ośmieszające religijne przesłanie owych przedmiotów.

Niezależnie jednak, czy w danym przypadku jest to sztuka wysokich lotów czy niskich, medaliki jako zjawisko kulturowe mające swoją bogatą historię nadal są tematem godnym zainteresowania.

### Dla zainteresowanych:

Wobec nader szczupłego zasobu opracowań naukowych na temat medalików religijnych warto odnotować ukazanie się monumentalnego trzutomowego dzieła na ten temat R. Martiniego. Tytuł pierwszego tomu (*Medaglia devozionale cattolica moderna e contemporanea in Italia ed Europa (1846–1978)*), (*Medaliki religijne modernistyczne i współczesne we Włoszech i Europie (1846–1978)*) określa zakres geograficzny badań – Włochy i Europę. W rzeczywistości medaliki włoskie stanowią przeważającą większość analizowanych zbiorów, a Europa rozumiana jest prawie wyłącznie jako Europa Zachodnia. Nie zmieniają tej zasady rzadkie wyjątki, jak na przykład medalik upamiętniający koronację obrazu Matki Bożej w Kalwarii Zebrzydowskiej. Takie rozumienie Europy tradycyjnie funkcjonuje w zachodnioeuropejskich publikacjach o sztuce. Dzieło to, oprócz ogromnej porcji wiedzy, wnosi wiele do metodologii badań nad medalikami.

Znacznie więcej o kolekcji medalików Bartynowskiego i albumie bartynotypów można przeczytać w książce pt. *Kolekcja medalików i krzyżyków Władysława Bartynowskiego, 2023*<sup>41</sup>, którą ośmiela się zarekomendować autorka. Jest tam między innymi katalog, analiza treści, formy, motywów i ich źródeł oraz badanie spektrometrem kruszców<sup>42</sup>.

### Streszczenie

Artykuł poświęcony jest rzadko podejmowanemu tematowi medalików religijnych. Jego przedmiotem jest kolekcja medalików i krzyżyków Władysława Bartynowskiego oraz bartynotypia czyli metoda sporządzania kopii numizmatów, przede wszystkim monet, lecz także medali i medalików.

Władysław Bartynowski zapisał się w historii XIX-wiecznego Krakowa jako znany kolekcjoner i wybitny znawca kilku dziedzin. Był numizmatykiem, zbieraczem rycin, bibliofilem, twórcą faksymile starodruków, konserwatorem książek i numizmatów oraz redaktorem „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych”.

<sup>41</sup> K. Pawłowska, *Kolekcja medalików i krzyżyków Władysława Bartynowskiego*, Kraków 2023.

<sup>42</sup> Ibidem.

nately reduces these miniature objects intended for religious worship to the level of church fair kitsch. Around sanctuaries, there typically takes place a lively trade in devotional items, fuelled by the promises of graces that are supposed to flow to buyers of such goods. This trade sometimes takes forms that are not only extremely kitschy but even ridicule the religious message of these items.

However, regardless of whether this is high or low art in a given case, religious medallions as a cultural phenomenon with a rich history are still a topic worthy of interest.

### For those interested:

In view of the very limited number of scientific studies on religious medallions, it is worth noting the publication of R. Martini's monumental 3-volume study of the subject. The title of the first volume *Medaglia devozionale cattolica moderna e contemporanea in Italia ed Europa (1846–1978)* [Modernist and contemporary religious medallions in Italy and Europe] defines the geographical scope of the research as Italy and Europe. In fact, Italian medallions constitute the overwhelming majority of the analysed collections, and Europe is understood almost exclusively as Western Europe. This principle is not undermined by rare exceptions, such as the medallion commemorating the coronation of the image of Our Lady in Kalwaria Zebrzydowska. Such an understanding of Europe has traditionally functioned in Western European publications on art. In addition to a vast scope of knowledge, this study contributes significantly to the methodology of research into religious medallions.

Much more about Bartynowski's collection of religious medallions and his album of bartynotypes can be read in the book entitled *Władysław Bartynowski's collection of religious medallions and crosses*,<sup>42</sup> which the author would like to recommend. The book offers, *inter alia*, a catalogue, an analysis of content, form, motifs and their sources, as well as a spectrometer examination of the metals used.<sup>43</sup>

### Summary

The article is devoted to the subject of religious medallions, a topic which is rarely discussed. Its subject is Władysław Bartynowski's collection of religious

<sup>42</sup> R. Mękicki, *O medalach i medalikach religijnych*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1910, No. 5, 6 and 7. Translator's note: the spelling errors could be reconstructed in English e.g. as: *memento of Our lady of Czenstochowa* (the correct spelling would be: *memento of Our Lady of Częstochowa*).

<sup>43</sup> Translator's note: the spelling errors could be reconstructed in English e.g. as: *memento of an indulgence* (the correct spelling would be: *memento of an indulgence*).

medallions and crosses and the bartynotype: his method of making copies of numismatic items, primarily coins, but also medals and religious medallions.

Władysław Bartynowski is an important figure in the history of 19<sup>th</sup>-century Kraków as a well-known collector and an outstanding expert in several fields. He was a numismatist, collector of prints, bibliophile, creator of facsimiles of old prints, conservator of books and numismatics, and editor of the journal *Wiadomości Numismatyczno-Archaeologiczne*.

He donated his collections primarily to the National Museum in Kraków. The only collection that has survived in the family archive is a collection of 182 religious medallions and crosses, mainly from the 19<sup>th</sup> century, from various European countries as well as from China. In the same home archive, another similar memento has been preserved: an album of 493 bartynotypes of another collection of medallions, in this case Polish ones.

**Key words:** religious medallion, bartynotype, collection, numismatics, museum

**Prof. dr hab. inż. arch. Krystyna Pawłowska**  
Cracow University of Technology  
Professor Emeritus of the Faculty of Architecture  
e-mail: pawlowska.krystyna@gmail.com

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliography

- Bartynowska M., *Opis wykonywania bartynotypów*, manuscript in the family archive.
- Bartynowski W., *Album medali polskich*, Kraków between 1875 and 1914, family archive.
- Bartynowski W., *Katalog tytułów i kart z dzieł dawnych polskich oryginalnych i faksymilowanych które w celu kompletowania książek rzadkich a uszkodzonych nabywać można*, Kraków 1895.
- Bartynowski W. [probably], *Katalog zabytków sztuki drukarskiej w Polsce w XVI i XVII w. Fotodruki dzieł rzadkich*, Kraków 1877.
- Bartynowski W., *Materyały do ikonografii królów, zbroi i wojska polskiego*, Kraków 1908, family archive.
- Bednarek A., *Historia jednego albumu. Pomniki Krakowa, Sztuka i Starożytność = Monumenta Antiquae Artis Cracoviensis Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza*, „Folia Historiae Atrium”, Seria Nowa, vol. 16, 2018, [https://pau.krakow.pl/FHA/FHA\\_16\\_2018\\_s\\_81\\_104.pdf](https://pau.krakow.pl/FHA/FHA_16_2018_s_81_104.pdf) (accessed 11.12.2022).
- „Czas” (no. 536 of 17 December 1918).
- Gernsheim H. and A., *The History of Photography 1685–1914. From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, London 1969.

Swoje zbiory przekazał przede wszystkim Muzeum Narodowemu w Krakowie. Jedyną kolekcją, która zachowała się w archiwum rodziny to kolekcja 182 medalików religijnych i krzyżyków, pochodzących z głównie z XIX wieku, z różnych krajów Europy a także z Chin. W tym samym domowym archiwum zachowała się inna podobna pamiątka – album 493 bartynotypów innej kolekcji medalików – w tym przypadku polskich.

**Słowa kluczowe:** medalik, bartynotyp, kolekcja, numizmatyka, muzeum

**prof. dr hab. arch. Krystyna Pawłowska**  
Politechnika Krakowska  
emerytowana profesor Wydziału Architektury  
e-mail: pawlowska.krystyna@gmail.com

## Bibliografia

- Bartynowska M., *Opis wykonywania bartynotypów*, rękopis w archiwum rodziny.
- Bartynowski W., *Album medali polskich*, Kraków między 1875–1914, archiwum rodziny.
- Bartynowski W., *Katalog tytułów i kart z dzieł dawnych polskich oryginalnych i faksymilowanych które w celu kompletowania książek rzadkich a uszkodzonych nabywać można*, Kraków 1895.
- Bartynowski W. [prawdopodobnie], *Katalog zabytków sztuki drukarskiej w Polsce w XVI i XVII w. Fotodruki dzieł rzadkich*, Kraków 1877.
- Bartynowski W., *Materyały do ikonografii królów, zbroi i wojska polskiego*, Kraków 1908, archiwum rodziny.
- Bednarek A., *Historia jednego albumu. Pomniki Krakowa, Sztuka i Starożytność = Monumenta Antiquae Artis Cracoviensis Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza*, „Folia Historiae Atrium”, Seria Nowa, t. 16, 2018, [https://pau.krakow.pl/FHA/FHA\\_16\\_2018\\_s\\_81\\_104.pdf](https://pau.krakow.pl/FHA/FHA_16_2018_s_81_104.pdf) (dostęp 11.12.2022).
- „Czas” (nr 536 z 17 grudnia 1918).
- Gernsheim H. i A., *The History of Photography 1685–1914. From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, London 1969.
- Gumowski M., *Wspomnienia numizmatyka*, Kraków 1965.
- Heldaas S.E., *Visualizing the Virgin. The visual culture of Marian apparitions in nineteenth-century France*, praca doktorska na University of Bergen, 2012. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=14&uid=23874926> (dostęp 02.08.2022)
- <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=33832364&uid=33708200> (dostęp 03.08.2022)
- <https://gidle.dominikanie.pl/sanktuarium/figurka-mb/> (dostęp 10.02.2022).

- <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=3009&lot=747> (dostęp 8.02.2022).
- Jurkiewicz A., *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, cz. 2, Kraków 1975.
- Kochanowski J., *Threny*, Kraków 1580.
- Kocójowa M., *Znaczenie kulturalno-społeczne XIX-wiecznych faksymiliów starych druków Władysława Bartynowskiego*, „Roczniki Biblioteczne”, R. 29: 1985, z. 1–2.
- Krejča A., *Techniki sztuk graficznych*, Warszawa 1984.
- List W. Bartynowskiego do E. Barwińskiego z 6 IX 1903, Biblioteka Ossolineum, rkps 12534.
- List W. Bartynowskiego do E. Czapskiego z 26 IX 1880, Biblioteka Ossolineum rkps 12528.
- List W. Bartynowskiego do E. Czapskiego z 6 IX 1881, Biblioteka Ossolineum rkps 12529.
- List W. Bartynowskiego do J. I. Kraszewskiego z 15 XI 1867, <https://polona.pl/item/korespondencja-jozefa-ignacego-kraszewskiego-seria-iii-listy-z-lat-1863-1887-t-26-b,MTEyNTAzNDAY/630/#info:metadata> (dostęp: 27.0.2021).
- Listy W. Bartynowskiego do J.I. Kraszewskiego, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Rkp. 6486 IV, <https://polona.pl/item/korespondencja-jozefa-ignacego-kraszewskiego-seria-iii-listy-z-lat-1863-1887-t-26-b,MTEyNTAzNDAY/630/#info:metadata> (dostęp 27.10.2021)
- List W. Bartynowskiego do M. Greima z 12 II 1893, Biblioteka Ossolineum rkps 5943.
- List W. Bartynowskiego do syna Stanisława z 3 VII 1882, Biblioteka Ossolineum rkps 12529.
- Martini R., *Medaglia devozionale cattolica moderna e contemporanea in Italia ed Europa (1846–1978)*, t. 1, 1978.
- Nowak A., *Z Lamusa poligrafii – cynkografia*, <https://naszemiasto.pl/z-lamusa-poligrafii-cynkografia/ar/c13-4418088> (dostęp 5.11.2022).
- Pawłowska K., *Kolekcja medalików i krzyżyków Władysława Bartynowskiego*, Kraków 2023.
- Pawłowska K., *Opinie mieszkańców Warszawy na temat odbudowy Starówki*, „Biuletyn Informacyjny ICOMOS”, 2021, nr 1–3 (52–54).
- Polkowski I., *Skarbiec katedralny na Wawelu w 32 tablicach autograficznych przedstawiony*, Kraków 1882.
- Sowiński J., *Kraków i Lwów – kolebki edytorstwa faksymilowanego w Polsce*, w: *Kraków – Lwów. Książki – czasopiśma – biblioteki*, t. VII, Kraków 2005.
- Sowiński J., *Między oryginałem, kopią a falsyfikatem. Polskie edycje faksymilowane*, Kraków 2009.
- Spis ludności miasta Krakowa z 1900 r.*
- Uhma B., *Kroniki wojenne*, zapis z dn. 14 I 1919; rękopis w archiwum domowym A. Kordeckiej-Magiery.
- „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication/20264?tab=1> (dostęp 11.01.2022).
- Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki, Mały słownik encyklopedyczny*, red. B. Kleszczyński, K. Racinowski, Wrocław 1982.
- Gumowski M., *Wspomnienia numizmatyka*, Kraków 1965.
- Heldaas S.E., *Visualizing the Virgin. The visual culture of Marian apparitions in nineteenth-century France*, doctoral dissertation at the University of Bergen, 2012. <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=14&uid=23874926> (accessed 02.08.2022)
- <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?cid=33832364&uid=33708200> (accessed 03.08.2022)
- <https://gidle.dominikanie.pl/sanktuarium/figurka-mb/> (accessed 10.02.2022).
- <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=3009&lot=747> (accessed 8.02.2022).
- Jurkiewicz A., *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Part 2, Kraków 1975.
- Kochanowski J., *Threny*, Kraków 1580.
- Kocójowa M., *Znaczenie kulturalno-społeczne XIX-wiecznych faksymiliów starych druków Władysława Bartynowskiego*, „Roczniki Biblioteczne”, Annual 29: 1985, fasc. 1–2.
- Krejča A., *Techniki sztuk graficznych*, Warszawa 1984.
- Letter from W. Bartynowski to E. Barwiński of 6<sup>th</sup> September 1903, Biblioteka Ossolineum, manuscript 12534.
- Letter from W. Bartynowski to E. Czapski of 26<sup>th</sup> September 1880, Biblioteka Ossolineum, manuscript 12528.
- Letter from W. Bartynowski to E. Czapski of 6<sup>th</sup> September 1881, Biblioteka Ossolineum, manuscript 12529.
- Letter from W. Bartynowski to J.I. Kraszewski of 15<sup>th</sup> November 1867, <https://polona.pl/item/korespondencja-jozefa-ignacego-kraszewskiego-seria-iii-listy-z-lat-1863-1887-t-26-b,MTEyNTAzNDAY/630/#info:metadata> (accessed 27.0.2021).
- Letters from W. Bartynowski to J.I. Kraszewski, Biblioteka Jagiellońska, no. BJ Rkp. 6486 IV, <https://polona.pl/item/korespondencja-jozefa-ignacego-kraszewskiego-seria-iii-listy-z-lat-1863-1887-t-26-b,MTEyNTAzNDAY/630/#info:metadata> (accessed 27.10.2021)
- Letter from W. Bartynowski to M. Greim of 12 February 1893, Biblioteka Ossolineum, manuscript 5943.
- Letter from W. Bartynowski to his son Stanisław of 3<sup>rd</sup> July 1882, Biblioteka Ossolineum, manuscript 12529.
- Martini R., *Medaglia devozionale cattolica moderna e contemporanea in Italia ed Europa (1846–1978)*, vol. 1, 1978.
- Nowak A., *Z Lamusa poligrafii – cynkografia*, <https://naszemiasto.pl/z-lamusa-poligrafii-cynkografia/ar/c13-4418088> (accessed 5.11.2022).
- Pawłowska K., *Kolekcja medalików i krzyżyków Władysława Bartynowskiego*, Kraków 2023.
- Pawłowska K., *Opinie mieszkańców Warszawy na temat odbudowy Starówki*, „Biuletyn Informacyjny ICOMOS”, 2021, no. 1–3 (52–54).
- Polkowski I., *Skarbiec katedralny na Wawelu w 32 tablicach autograficznych przedstawiony*, Kraków 1882.
- Sowiński J., *Kraków i Lwów – kolebki edytorstwa faksymilowanego w Polsce*, in: *Kraków – Lwów. Książki – czasopiśma – biblioteki*, vol. VII, Kraków 2005.

Sowiński J., *Między oryginałem, kopią a falsyfikatem. Polskie edycje faksymilowane*, Kraków 2009.

*Spis ludności miasta Krakowa z 1900 r.*

Uhma B., *Kroniki wojenne*, a record of 14<sup>th</sup> January 1919; manuscript in the home archive of A. Kordecka-Magjera.

“Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication/20264?tab=1> (accessed 11.01.2022).

*Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki, Mały słownik encyklopedyczny*, eds. B. Kleszczyński, K. Racinowski, Wrocław 1982.

Żukowski P.M., *Władysław Bartynowski (1832–1918). Życie, twórczość i spuścizna archiwalna w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, “Zapiski Numizmatyczne”, vol. 9, 2014, pp. 195–218.

Żukowski P.M., *Władysław Bartynowski (1832–1918). Życie, twórczość i spuścizna archiwalna w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Zapiski Numizmatyczne”, t. 9, 2014, s. 195–218.

Dorota Grubba-Thiede

Zakład Historii i Teorii Sztuki  
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## Chrystologiczne instalacje Magdaleny Schmidt-Góry. Analiza wybranych przykładów

DOI:10.15584/setde.2023.16.5

Od ponad trzech dekad Magdalena Schmidt-Góra tworzy efemeryczne instalacje we wnętrzach sakralnych. Należą one do szczególnego obszaru współczesnej sztuki sakralnej, w oryginalny i odczuwalny sposób podkreślającego sens indywidualnych oraz zbiorowych praktyk duchowych, szczególnie w okresie Wielkiego Tygodnia. Zajmują one istotne miejsce w działalności artystki, pośród uznanych rzeźb, dzieł graficznych, eksperymentalnych rysunków lingwistycznych, fotoobiektów, scenografii, prac kostiumologicznych, medali i płaskorzeźb<sup>1</sup>.

Realizacje z naturalnych mediów, takich jak: krzewy cierniowe, piasek, papier, świece, wosk, a także tkanin, konstrukcji drewnianych, form z gęsto ułożonych róż lub papy bitumicznej [il. 1, 2, 3], wykonywane są w aurze chwilowości a zarazem autentyczności, jakby towarzyszył im wewnętrzny ruch czy proces.

Zjawiskiem szczególnie bliskim artystce jest tak zwana „rzeźba witalna”, o której Alfons Grieder pisał w artykule „Existentialistische Sculptur?”, określając w ten sposób ekspresyjne (wizualnie dynamiczne) formy tworzone po 1945 roku<sup>2</sup>. Należy przypuszczać, że zainteresowanie nią wiąże się z przynależ-

<sup>1</sup> W nawiązaniu do referatu *W ciszy i blasku lamentacji. Sztuka Janiny Stefanowicz-Schmidt oraz Magdaleny Schmidt-Góry we wnętrzach sakralnych Trójmiasta*, wygłoszonego w 2014 roku w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego w ramach sympozjum pt. „Sztuka Współczesna we wnętrzach sakralnych”, którego kuratorami byli: H. Bilewicz, J. Bielak, J. Friedrich, IHS UG 2014. Por.: H. Bilewicz, *Malowidła ścienne Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu*, „Sacrum et Decorum”8, 2015, red. G. Ryba, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 139–150. Autorka dziękuje Pani Magdalenie Schmidt-Górze i Pani Janinie Stefanowicz-Schmidt za spotkania, rozmowy i wszystkie materiały, które przyczyniły się do powstania niniejszego tekstu. M. Schmidt-Góra obroniła dyplom w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w pracowni Franciszka Duszeńki. Jest kuratorką wystaw i problemowych konferencji. Pokazy indywidualne prezentowała m.in. w: Gdańsku, Sopocie, Krakowie, Lublinie, Tczewie; Tallinie, Pärnu, Kuressaare, Haapsalu, Lihula – w Estonii.

<sup>2</sup> A. Grieder, *Existentialistische Sculptur? Betrachtung zu Richiers und Giacomettis Werk, Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, s. 147.

Dorota Grubba-Thiede

Department of History and Theory of Art,  
Academy of Fine Arts in Gdańsk  
Polish Institute of World Art Studies

## Magdalena Schmidt-Góra's Christological installations. Analysis of selected examples

For over thirty years, Magdalena Schmidt-Góra has been producing temporary installations in sacred spaces. These works belong to a distinct category of contemporary sacred art and in an original and tangible way underline the importance of individual and collective spiritual practices, especially during Holy Week. They hold a significant position within the artist's oeuvre, standing alongside her renowned sculptures, graphic works, experimental linguistic drawings, photo-objects, scenography, costumes, medals and bas-reliefs<sup>1</sup>.

Realisations using natural media, such as thorn bushes, sand, paper, candles, wax, as well as fabrics, wooden constructions, forms made of densely arranged roses or tar paper [fig. 1, 2, 3], are created in an aura of the moment and yet authentic, as if accompanied by an inner movement or process.

A phenomenon particularly relevant to the artist is the so-called “vital sculpture”, as defined by Alfons Grieder in his article “Existentialistische Sculptur?”. This concept refers to the visually dynamic forms that emerged after 1945<sup>2</sup>. It can be reasonably inferred

<sup>1</sup> With reference to the paper *W ciszy i blasku lamentacji. Sztuka Janiny Stefanowicz-Schmidt oraz Magdaleny Schmidt-Góry we wnętrzach sakralnych Trójmiasta* [In the Silence and Radiance of Lamentation. The Art of Janina Stefanowicz-Schmidt and Magdalena Schmidt-Góra in the Sacred Interiors of the Tricity], delivered in 2014 at the Institute of Art History at the University of Gdańsk during a conference “Modern Art in Sacred Interiors”, organized by: H. Bilewicz, J. Bielak, J. Friedrich, IHS UG 2014. Cf.: H. Bilewicz, *Murals of Zofia Baudouin de Courtenay in Churches of Gdańsk and Sopot*, „Sacrum et Decorum”8, 2015, ed. G. Ryba, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, pp. 139–150. The author expresses gratitude to Ms Magdalena Schmidt-Góra and Ms Janina Stefanowicz-Schmidt for the meetings, conversations and all the materials that contributed to this text. M. Schmidt-Góra received her degree from the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk, under the supervision of Franciszek Duszeńko. She curates exhibitions and conferences, and has presented individual shows in various locations such as Gdańsk, Sopot, Krakow, Lublin, Tczew; and in Estonia – Tallinn, Pärnu, Kuressaare, Haapsalu, Lihula among others.

<sup>2</sup> A. Grieder, *Existentialistische Sculptur? Betrachtung zu Richiers und Giacomettis Werk, Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, p. 147.



1. Magdalena Schmidt-Góra, instalacja Chrystologiczna, 2003, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

1. Magdalena Schmidt-Góra, the Christological installation, 2003, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



2. Magdalena Schmidt-Góra, *Crux et lumos*, 2009, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

2. Magdalena Schmidt-Góra, *Crux et lumos*, 2009, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



3. Magdalena Schmidt-Góra, instalacja, 2008, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

3. Magdalena Schmidt-Góra, installation, 2008, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

that Magdalena Schmidt-Góra's interest is connected to her membership in the Schola of the Węgajty Theatre since 1994, where she has designed innovative visual elements for theatrical performances. She has also collaborated on productions of medieval mystery plays and liturgical dramas in various cities globally, including at theatre and music festivals<sup>3</sup>. Magdalena Schmidt-Góra noted:

*My collaboration with the Schola Węgajty ensemble began in 1994 and has been an integral aspect of*

<sup>3</sup> Cf. *Metafora i rzeczywistość 2005–2015. Wystawa z oka-*

nością Schmidt-Góry do Scholi Teatru Węgajty od 1994 roku, w której to tworzy ona autorskie oprawy plastyczne spektakli, współpracując przy realizacjach średniowiecznych misterii i dramatów liturgicznych odbywających się w wielu miastach świata, między innymi na festiwalach teatralno-muzycznych<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Por. *Metafora i rzeczywistość 2005–2015. Wystawa z okazji 70. jubileuszu ASP w Gdańsku*, praca zbiorowa, red. i kurator R. Gajewski, Gdańsk 2015, s. 302–303. M. Schmidt-Góra jest autorką szeregu scenografii oraz kostiumów dla aktorów-śpiewaków, w tym dla swojego męża, Macieja Góry, twórczynią m.in. rzeźb mobilnych, umożliwiających animowanie ich w trakcie przedstawienia. Do dramatu liturgicznego *Ludus Passionis* artystka wykonywała za-

Magdalena Schmidt-Góra odnotowała:

*Współpraca z zespołem Scholi Węgajty trwa od początków jego istnienia, czyli od 1994 roku i stanowi istotną część mojej działalności twórczej. [...] Od 1996 roku pracuję w ramach powołanego przez siebie projektu International Meetings on Drama and Liturgy – dotychczas w różnych miejscach Polski i Europy odbyło się ponad 20 sesji IMoDaL z udziałem wielu znakomitych wykonawców, muzyków, teoretyków teatru, muzykologów, teologów, jak Marcel Pérès czy Dominique Vellard. Praca nad dramatami liturgicznymi, pochodzącymi z XII–XIV-wiecznych manuskryptów opactw Francji, Włoch czy Niemiec nie polega tylko na koncertowo-teatralnej prezentacji, lecz jest próbą osadzenia dramatu w żywej liturgii współczesnego czasu, w nawiązaniu do tradycji wykonawczej. Twórcza rekonstrukcja tekstu muzyczno-teatralnego wymaga od zespołu głębokiego wejścia w specyfikę danego utworu, poprzez wnikliwe studiowanie manuskryptów, materiału ikonograficznego, poznanie tradycji wykonawczych, szczególnie z tych regionów, w których zachowała się żywa tradycja śpiewacza (np. konfraternie na Korsyce i Sardynii, Bractwa śpiewacze z wyspy Hvar w Dalmacji, klasztory Starowierów w Wojnowie, a także zespoły z Kurpiów, Kocudzy, czy Szypliszek) – stąd liczne wyprawy badawcze Scholi. Wszystko to pozwala w pełniejszy sposób podejmować twórczą pracę w warstwach muzycznej, tekstowej, gestu, a także wizualno-plastycznej „scenografii i kostiumów”<sup>4</sup>.*

inspirowane sztuką ludową transpozycje krucyfików misteryjnych o ruchomych ramionach, a także wyobrażenia lwów i proroka zainspirowane motywami tronu Dawida oraz płaskorzeźbą romańską z kaplicy św. Anny w katedrze w Wormacji (*Daniel w jaskini lwów* z XII w.). Przygotowywała również oprawy plastyczne innych dramatów liturgicznych wykonywanych przez Scholę Teatru Węgajty, m.in. na podstawie średniowiecznych manuskryptów, np. z Beauvais XIII w., Carmina Burana XIII w., Cividale XIV w., St. Benoit sur Loire XII w. i in.). Zob.: T. Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny*, Warszawa 2013, s. 373 i nn.

<sup>4</sup> M. Schmidt-Góra, *Autoreferat i dokumentacja do przewodu habilitacyjnego w dziedzinie sztuk plastycznych*, (maszynopis), Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, archiwum artystki. W dalszej części tekstu czytamy: *Ten międzynarodowy zespół założony przez Johana Wolfganga Niklause skupia swoją działalność na badaniach i rekonstrukcji średniowiecznych Dramatów Liturgicznych, prezentacjach muzyczno-teatralnych, badaniach nad związkami między dramatem i liturgią oraz tradycjami śpiewu. [...] Dramaty osadzone w liturgii są prezentowane zazwyczaj w przestrzeniach sakralnych lub historycznych (zamki, dziedzińce, krużganki). Wymagają często jedynie dopełnienia i zaznaczenia poszczególnych miejsc dramatu, np. sztandary, feretrony, podesty (doświetlenia wyłącznie żywym światłem – jak świece, pochodnie) dodania symbolicznych, zanurzonych w tradycję elementów plastycznych, biorących udział jako rekwizyty czy elementy scenografii (rzeźbione drewniane figury wotywne, naczynia, tkaniny), kostiumów nawiązujących do danego okresu liturgicznego. Mimo pozornych ograniczeń wymaganiami scenicznymi oraz konwencją, otwiera możliwości odnajdywania nowych znaczeń, interpretowania na nowo form dawnej sztuki, szukania współczesnych środków wyrazu dla wyrażenia charakteru i klimatu biblijnych lub apokryficznych opowieści, twórczej inter-*

*my creative pursuits. Since 1996, I have been involved in the International Meetings on Drama and Liturgy (IMoDaL) project, which I established. To date, more than 20 IMoDaL sessions have taken place in various locations across Poland and Europe. These sessions have featured the participation of numerous exceptional performers, musicians, theatre theorists, musicologists and theologians, including Marcel Pérès and Dominique Vellard. The study of liturgical dramas found in 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> century manuscripts from abbeys in France, Italy, or Germany is more than a mere concert-theatre production. It aims to incorporate the drama into present-day living liturgy while acknowledging performance traditions. The process of reconstructing a musical-theatrical text mandates that the ensemble immerse themselves in the unique aspects of the work by means of diligent research of manuscripts and iconographic material. Additionally, it is crucial to become acquainted with performance traditions, particularly in regions where vocal performance customs have survived. The Schola undertakes numerous research trips to study various confraternities, such as those found in Corsica and Sardinia, as well as singing fraternities in the island of Hvar, Dalmatia. Old Believers' monasteries in Wojnowo, and ensembles in Kurpie region, Kocudza and Szypliszki are also included. This enables the Schola to engage in creative work involving music, text, gesture, and visual and artistic "scenography and costumes" in more depth<sup>4</sup>.*

Her involvement with the Schola Węgajty and her fascination with the Middle Ages, which, as Maria

*zji 70. jubileuszu ASP w Gdańsku [Metaphor and Reality 2005–2015. Exhibition on the 70th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk]*, collective work, editor and curator R. Gajewski, Gdańsk 2015, pp. 302–303. M. Schmidt-Góra has designed stage sets and costumes for the singer-actors, including those of her husband Maciej Góra, as well as mobile sculptures that can be animated during the performance. For *Ludus Passionis*, a liturgical drama, the artist created transpositions of mystery crucifixes with movable arms inspired by folk art. Additionally, depictions of lions and the prophet were created using motifs from the Throne of David and a Romanesque relief from the Chapel of St Anne in Worms Cathedral (*Daniel in the Lion's Den* from the 12<sup>th</sup> century). She has also prepared visual settings for other liturgical dramas performed by the Schola Węgajty, based on medieval manuscripts, e.g. from Beauvais (13<sup>th</sup> century), Carmina Burana (13<sup>th</sup> century), Cividale (14<sup>th</sup> century), St. Benoit sur Loire (12<sup>th</sup> century) and others. Cf. T. Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny [The Schola of the Węgajty Theatre. Liturgical Drama.]*, Warszawa 2013, p. 373 ff.

<sup>4</sup> M. Schmidt-Góra, *Summary of professional accomplishments and documentation for the postdoctoral thesis in the field of fine arts* (typescript), Academy of Fine Arts in Gdańsk, the artist's archive. The text continues: *"The activities of this global ensemble, established by Johan Wolfgang Niklaus, concentrate on the examination and recreation of medieval liturgical dramas, music-theatre exhibitions, and scrutiny of the association between drama, liturgy, and singing customs. [...] Liturgical dramas are typically performed in sacred or historical settings such as castles, courtyards, and cloisters. Often, visual elements, such as banners, portable altars, and platforms, are used to mark specific locations in the drama. These are illuminated solely by living light,*



Anna Potocka writes, “discovered the most beautiful possibilities of the symbol”, became a source of inspiration for the artist and shaped her ability to feel and create space. In the Middle Ages, “people began to look not for the physical object, but for its essence, for the source of feelings that could arise from a given object or idea”, Potocka continues, and this seems particularly important in Magdalena Schmidt-Góra’s work<sup>5</sup>. Her interest in outstanding literary achievements, including contemporary poetry, which is often ascetically concise and therefore deeply moving for the audience, is not insignificant for the creative explorations of the artist. Notably, her admirable and carefully cultivated familiarity with the Holy Scripture, its hermeneutic exegesis, and apocryphal frameworks deserves attention.

St Bartholomew’s Church in Gdańsk served as a significant location for Magdalena Schmidt-Góra’s artistic pursuits. One of her earliest installations, titled *The Shroud – Death and Resurrection* (1992), was displayed there. It is noteworthy that the church’s interior has been a venue for exhibitions by independent artists<sup>6</sup>. As part of the Pro Arte Sacra Foundation in Gdańsk, managed by Krzysztof Niedałowski, the artworks of three artists were exhibited at St Bartholomew’s Church: Tomasz Misztal and Zdzisław Pidek (both, like her, were students of Franciszek Duszeńko), as well as Jacek Zdybel – all of whom creatively refer to the sacrum. St Bartholomew’s Church also held concerts and mod-

---

*such as candles and torches, and add symbolic and traditional elements. Additionally, wooden votive figures, vessels, textiles, and costumes that refer to a specific liturgical period are used as props or elements of scenography. Although there seem to be restrictions due to stage necessities and conventions, theatrical performances offer opportunities to discover new connotations, reinterpret old artistic styles, pursue modern methods of conveying the mood and tone of biblical or apocryphal tales, creatively interpret classic and customary mystery-play solutions, reflect and explore visual components in relation to movement and time, action, melody and language.*

<sup>5</sup> M.A. Potocka, *Rzeźba. Dzieje teoretyczne [Sculpture. Theoretical History]*, Kraków 2002, p. 146. Maria Anna Potocka emphasised: *Christianity... [introduced] emotion into the religious experience... The symbol... became the mediator of emotional impressions, resulting in abandoning information accuracy and realist perfection in favour of this communication. Artists needed new knowledge, psychological intuition preceded by an analysis of their own experiences. ... The medieval artist was... an artist whose art resulted from the structure of their privacy. ... The reception... of a work of art requires effort, gives rise to moments of helplessness and is linked to the uncertainty of discernment. Both contemporary and medieval art call for such reception.*

<sup>6</sup> The exhibitions were organised by Father Krzysztof Niedałowski, pastor of creative circles in Gdańsk and co-founder of intra-church initiatives, centres of independent culture and the Pro Arte Sacra Foundation, cf. A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei [Time of Sadness, Time of Hope]*, Warszawa 1992. The concept was inspired by the tradition of the “church movement”. Following the imposition of martial law on 13 December 1981, artists who were boycotting state institutions went underground and integrated their activities in the interiors of selected churches.

Działalność w Scholi Węgajty, a także zafascynowanie średniowieczem, które – jak pisze Maria Anna Potocka – „odkryło najpiękniejszą możliwość symbolu” stały się dla artystki źródłem inspiracji i kształtowania umiejętności wycucia oraz kreowania przestrzeni. Wszak w wiekach średnich „zaczęto poszukiwać drogi nie do przedmiotu fizycznego, tylko do jego istoty, do źródła uczuć, jakie mogą z danego przedmiotu czy pojęcia wynikać” – kontynuuje Potocka, a to wydaje się w pracach Magdaleny Schmidt-Góry szczególnie istotne<sup>5</sup>. Nie bez znaczenia dla twórczych poszukiwań gdańszczanki jest jej zainteresowanie wybitnymi osiągnięciami literatury, w tym poezji współczesnej, niejednokrotnie ascetycznie lapidarnej, a przez to silnie oddziałującej na odbiorcę. Należy również zwrócić uwagę na doskonałą i pogłębioną przemyśleniami znajomość Pisma Świętego, jego hermeneutycznych objaśnień, oraz apokryficznych kontekstów.

Ważną przestrzenią dla działań twórczych Magdaleny Schmidt-Góry stał się kościół św. Bartłomieja w Gdańsku, w którym została pokazana jedna z pierwszych jej instalacji pt. *Catun – Śmierć i Zmartwychwstanie* (1992). Warto zaznaczyć, że wnętrze świątyni było miejscem wystaw artystów niezależnych<sup>6</sup>. W ramach gdańskiej Fundacji Pro Arte Sacra, prowadzonej przez Krzysztofa Niedałowskiego, swoje prace wystawiali: Tomasz Misztal i Zdzisław Pidek (podobnie jak ona uczniowie Franciszka Duszeńki) czy Jacek Zdybel – wszyscy twórczo odnoszący się do sacrum. W kościele św. Bartłomieja odbywały się również koncerty i wydarzenia z zakresu teatru współczesnego, między innymi występy wspomnianej Scholi Teatru Węgajty. W autoreferacie artystki czytamy:

*Cykl instalacji przestrzennych poruszający tematykę pasyjną kontynuuję rokrocznie w sopockim Kościele*

---

*pretacji historycznych oraz tradycyjnych rozwiązań teatralno-misteryjnych, myślenia o elementach plastycznych w kontekście ruchu i czasu, akcji, muzyki i słowa.*

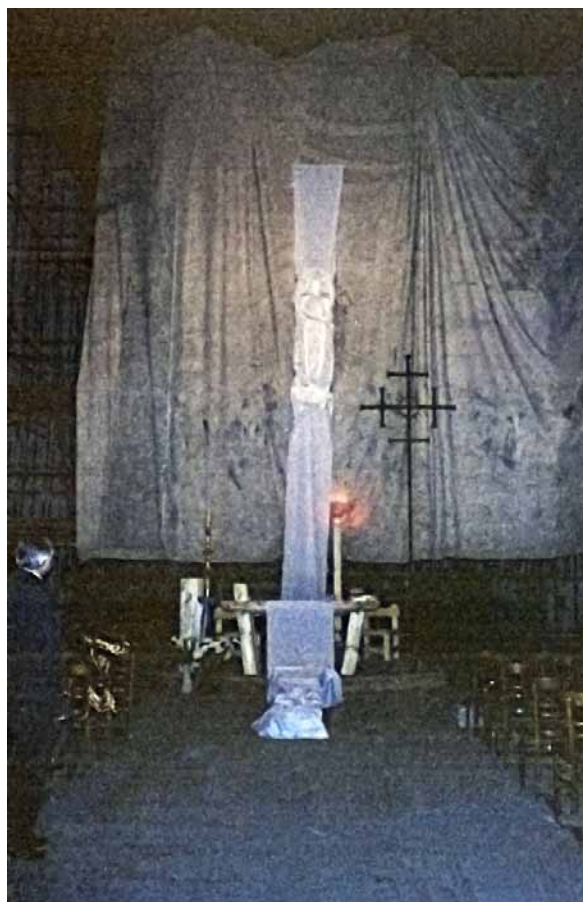
<sup>5</sup> M.A. Potocka, *Rzeźba. Dzieje teoretyczne*, Kraków 2002, s. 146. Maria Anna Potocka podkreślała: *Chrześcijaństwo, [...] [wprowadziło] w obręb przeżyć religijnych wzruszenie. [...] Symbol [...] stał się pośrednikiem wrażeń uczuciowych. Na rzecz tej komunikacji zrezygnowano ze ścisłości informacyjnej i doskonałości realistycznej. To wymagało od artystów nowej wiedzy, wymagało intuicji psychologicznej, poprzedzonej analizą własnych przeżyć. [...] Twórca średniowieczny był [...] artystą, którego sztuka wynikała ze struktury jego prywatności. [...] Odbiór [...] dzieła wymaga wysiłku, daje momenty bezradności, łączy się z niepewnością rozczytań. Takiego odbioru wymaga sztuka współczesna i sztuka średniowieczna.*

<sup>6</sup> Organizatorem wystaw był ks. Krzysztof Niedałowski, duszpasterz środowisk twórczych w Gdańsku i współtwórca inicjatyw we-wnątrzkościelnych, centrów kultury niezależnej, jak również Fundacji Pro Arte Sacra, zob. A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992. Idea czerpała z tradycji „ruchu przykościelnego”. W momencie wprowadzenia stanu wojennego, 13 grudnia 1981 roku, bojkotujący państwowe instytucje artyści zesłali do podziemia, integrując działania we wnętrzach wybranych kościołów.



4. Magdalena Schmidt-Góra, *Całun – Śmierć i Zmartwychwstanie*, 1992, kościół św. Bartłomieja w Gdańsku, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

4. Magdalena Schmidt-Góra, *Shroud – Death and Resurrection*, 1992, St. Bartholomew's Church in Gdańsk, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



5. Magdalena Schmidt-Góra, *Całun – Śmierć i Zmartwychwstanie*, 1992, kościół św. Bartłomieja w Gdańsku, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

5. Magdalena Schmidt-Góra, *Shroud – Death and Resurrection*, 1992, St. Bartholomew's Church in Gdańsk, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

*św. Bernarda. Każdorazowo składają się one z dwóch odstępów: prezentowana na Wielki Piątek i Sobotę praca, „trzeciego dnia” ulega transformacji, zgodnie ze zmianą symboliki (śmierć – życie, ciemność – światło). (...) Działania te są dla mnie niezwykle istotne jako rozważania nad tajemnicą życia i śmierci, a ich rezultat, dzięki natychmiastowej weryfikacji przez żywy odbiór, stanowi cenne doświadczenie twórcze<sup>7</sup>.*

Zrealizowana w 1992 roku czasoprzestrzenna aranżacja zawierała reinterpretacje motywów grobu i zmartwychwstania Chrystusa [il. 4, 5]<sup>8</sup>. Artystka zdecydowała się w niej na zastosowanie symboliki prymarnych kierunków: horyzontalnego podczas Triduum Paschalnego i wertykalnego w Wielką Niedzielę. Gdańska świątynia była wtedy poddawana pracom konserwatorskim, a piętrzące się ku gotyckim sklepieniom struktury rusztowań same w sobie

ern theatre events, which included performances by the previously mentioned Schola Węgajty. The artist's “summary of professional accomplishments” states:

*Every year, I create a set of spatial installations exploring Passion themes in St Bernard's Church in Sopot. The installations are split into two scenes – the first is presented on Good Friday and the second on Saturday, the “third day”, which changes according to the symbolism of death and life, darkness and light. ... These reflections on the mystery of life and death hold great importance to me. The resulting creative experience is highly valuable due to the immediate verification by a live reception<sup>7</sup>.*

Realised in 1992, the time-space arrangement included reinterpretations of the motifs of Christ's tomb and resurrection [fig. 4, 5]<sup>8</sup>. The artist utilised

<sup>7</sup> Schmidt-Góra, jak przyp. 4.

<sup>8</sup> Fotografie dokumentalne z archiwum artystki rzeźbiarki.

<sup>7</sup> Schmidt-Góra, as in footnote 4.

<sup>8</sup> Documentary photographs from the sculptor's archive.

primal direction symbolism in this piece, using horizontal lines during the Paschal Triduum and vertical lines on Easter Sunday. The Gdańsk church was being restored at the time, and the scaffolding piling up towards the Gothic vaults was itself highly expressive. The sculptor made reference to this 'mathematical-industrial' yet abstract dominant, introducing a long strip of white fabric that ran from the porch to the chancel. The cloth evoked connotations of celestial radiance, the River Jordan or the 'river of life' theme prevalent in many myths<sup>9</sup>.

In front of the altar mensa, the strip of canvas was shaped to resemble the lying body of Christ covered by a shroud, giving the impression that under the cover of the fabric (river) it flows towards the mouth, an extremity marked by a thicket of scaffolded "dam", a zone of transgression and transformation. On Easter Sunday, the canvas was inverted, showing the negative of the lying body – a hollow form – and then exposed vertically above the altar on the axis of the chancel scaffolding. The shining fabric of the 'river of life' was placed by the artist in the vertical space, still shielding the silhouette of Jesus. The figure of the Saviour formed a kind of dominant feature for the emotional-visual space of the sanctuary, while the end of the white stream shielded the empty tomb. The three-dimensionality of the negative trace and the full silhouette covered by the cloth gave a chiaroscuro modelling, making the viewer think about the Shroud of Turin – an image not made by human hand. The artist pointed out:

*During the Triduum, the canvas covered the recumbent figure, and on Easter Sunday, for the Resurrection, it was turned over and hung, showing the negative inside – an empty shell*<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> The artist's text from her archive.

<sup>10</sup> Ibidem. The first of the individual exhibitions held in St Bartholomew's Church under the auspices of the Pro Arte Sacra Foundation was *Touching the Light*, held in 1996. It opened with a series of works inspired by or directly related to biblical themes. Magdalena Schmidt-Góra writes about this: *The resulting series of works is the result of many years of fascination with the Bible – the book of my cultural and religious roots, my spiritual homeland. The individual sculptures, derived from both symbolic and figurative representations on a small scale, are richer in form and material than the first works in metal. Without being literal depictions, these artworks aimed to comprehend the Mysteries, my quest for the Infinite, the embodiment of specific theological insights, and my restoration from the ashes of matter of Adams, Jobs, Abrahams... The sealed stone book embodies the beginning – the Word – and the apocalyptic end; the Ark, which links the levels of the Old and New Covenants, brings salvation from the waters of the torrent, and at the same time becomes Golgotha. The pieces, owing to their intimate size and enigmatic quality, were designed to encourage the observer to lean in and scrutinise them with more attention.* Schmidt-Góra, as in footnote 4.

odznaczały się dużą ekspresją. Rzeźbiarka odnosząc się do takiej „matematyczno-industrialnej” a zarazem abstrakcyjnej dominanty, wprowadziła długi pas białej materii, ciągnący się od kruchty do prezbiterium. Tkanina ewokowała skojarzenia z luną Boskiego światła, Jordanem bądź obecnym w licznych mitach motywem „rzeki życia”<sup>9</sup>.

Przed mensą ołtarzową pas płótna ukształtowano w taki sposób, że przypominał przykryte całunem leżące ciało Chrystusa stwarzające wrażenie, że pod osłoną tkaniny (rzeki) płynie ono do ujścia, kresu oznaczonego gąszczem rusztowanej „tamy”, strefy transgresji i przemiany. W Wielką Niedzielę płótno zostało odwrócone, ukazując negatyw leżącego ciała – pustą formę, a następnie wyeksponowane pionowo ponad ołtarzem na osi rusztowań prezbiterium. Jaśniejącą tkaninę „rzeki życia” artystka umieściła w przestrzeni wertykalnej, nadal osłaniając sylwetę Jezusa. Figura Zbawiciela tworzyła swoistą dominantę dla emocjonalno-wizualnej przestrzeni świątyni, a kres strumienia bieli osłaniał pusty grób. Trójwymiarowość negatywowego śladu i pełnej sylwety okrytej tkaniną nadawała światłocieniowy modelunek, odnoszący myśli odbiorcy do Całunu Turyńskiego – wizerunku *nie ludzką ręką uczynionego*. Artystka podkreślała:

*W czasie Triduum płótno okrywało leżącą postać, a w Niedzielę Zmartwychwstania na Rezurekcję zostało odwrócone i podwieszane, ukazując negatywowe wnętrze – pustą skorupę*<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Tekst autorski z archiwum artystki.

<sup>10</sup> Ibidem. Pierwszą z indywidualnych wystaw zrealizowanych w ramach Fundacji Pro Arte Sacra w kościele św. Bartłomieja było *Dotykając światła* pokazane w 1996 roku. Otwierał ją cykl prac zainspirowanych tudzież bezpośrednio związanych z tematyką biblijną. Magdalena Schmidt-Góra pisze o niej: *Powstały cykl prac to wynik wieloletniej fascynacji Biblią – księgą moich korzeni kulturowych i religijnych, moją duchową ojczyzną. Poszczególne rzeźby wywodzące się z symbolicznych, a także figuratywnych przedstawień, w małej skali są bogatsze formalnie i materiałowo od pierwszych prac w metalu. Nie będąc dosłownymi ilustracjami, stanowiły próbę osuwania Tajemnic, mojego zmagania z Nieskończonością, materializowania pewnych intuicji teologicznych, mojego od nowa stwarzania z prochów materii Adamów, Hiobów, Abrahamów. [...] Opieczątowana kamienna księga zamyka w sobie początek – Słowo – i apokaliptyczny koniec; Arka, łącząc poziomy starego i nowego Przymierza, przynosi ocalenie od wód potoku, stając się jednocześnie Golgotą. Prace dzięki swej kameralnej skali i misteryjności miały prowokować widza do pochylenia się i spojrzenia bardziej wnikliwego, Schmidt-Góra, jak przyp. 4.*



6. Magdalena Schmidt-Góra, *Całun*, 1994, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

6. Magdalena Schmidt-Góra, *Shroud*, 1994, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

### Dagerotypy i membrany – między świadomością, obiektami (świata) i materią<sup>11</sup>

W 1994 roku w kościele św. Bernarda w Sopocie [il. 6] Schmidt-Góra ponownie odniosła się do całunu, jak i nawiązała do archeologii fotografii, w tym do dagerotypów. Dwoma nachodzącymi na siebie pasami czarnej tkaniny artystka wytyczyła formę krzyża na kamiennej posadzce, na której wyodrębniła piaskowe wyobrażenie leżącego Chrystusa, nawiązując niejako do techniki mandali. Skonfrontowała w ten sposób osoby wchodzące do wnętrza kościoła z bezbronny, pięknym i kruchym wizerunkiem Bogaczałowieka leżącym na ich drodze. Niekiedy pośpieszne kroki bezwiednie przyczyniały się do dematerializacji figury. Migotanie rastra piaskowego pyłu na czarnym podłożu wywoływało skojarzenia nie tylko ze szlachetnością i energią całunu oraz jego fotograficznymi interpretacjami, ale także z archeologią fotografii, szczególnie z dagerotypem, poprzez swoiście pradawną aurę oraz oscylowanie między wizualną kondycją pozytywu i negatywu.

Swoista auratyczność instalacji autorstwa Magdaleny Schmidt-Góry oraz rodzaj radykalności osadzenia

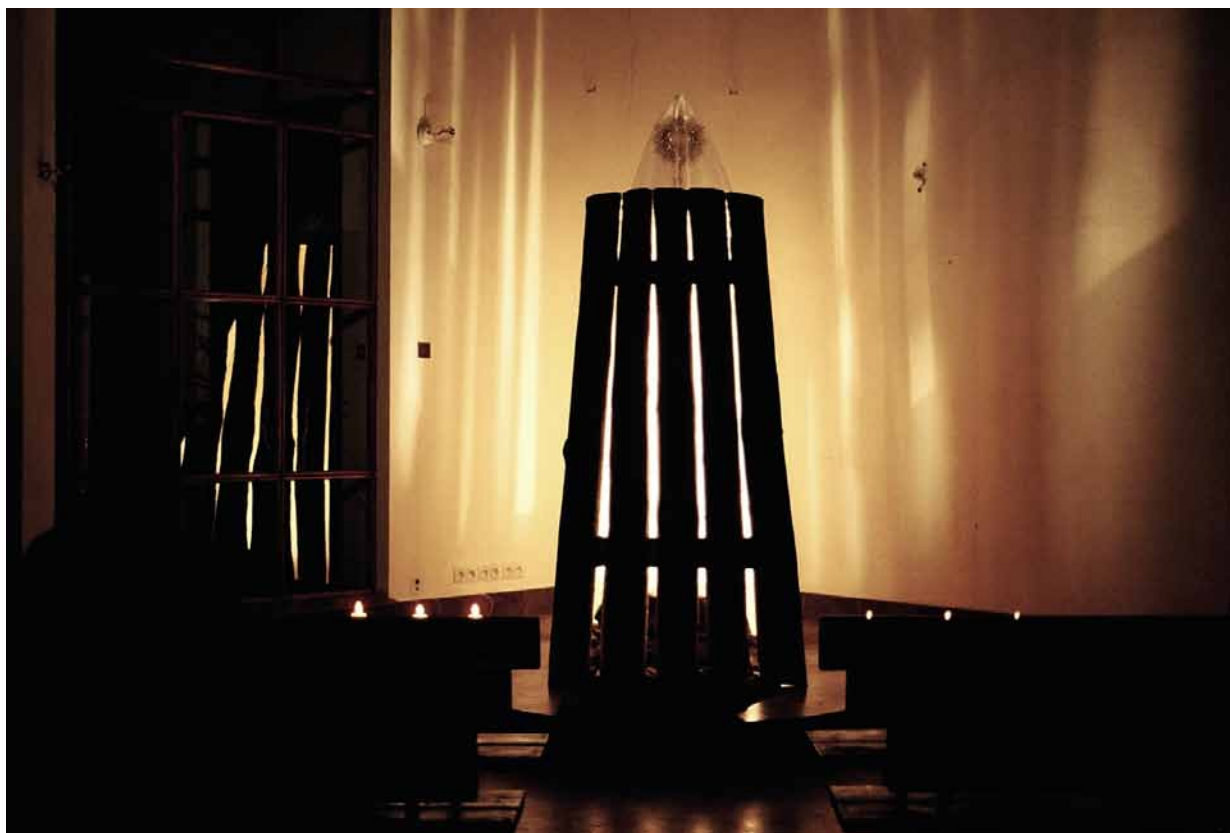
<sup>11</sup> W fenomenologii M. Merleau-Ponty'ego ciało ludzkie zostało zinterpretowane jako kotwa świata, swoista membrana między świadomością, obiektami (świata) i materią, zob.: M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie* [La Prose du Monde], wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1999, s. 8.

### Dagerreotypes and membranes – between consciousness, (world) objects and matter<sup>11</sup>

In 1994, at St Bernard's Church in Sopot [fig. 6], Schmidt-Góra again alluded to the shroud and the 'archaeology of photography', including daguerreotypes. Using two overlapping strips of black fabric, the artist traced the form of a cross on the stone floor on which she drew the sand image of the recumbent Christ, in a manner reminiscent of the mandala technique. In this manner, she presented those who entered the church with the vulnerable, beautiful and fragile image of the God-man lying in their path. Sometimes hurried footsteps unwittingly contributed to the dematerialisation of the figure. The glistening raster of sand dust on the black floor evoked associations not only with the nobility and energy of the shroud and its photographic interpretations, but also with the archaeology of photography, especially the daguerreotype, through a peculiarly ancient aura and oscillation between the visual states of positive and negative.

The specific aurality of Magdalena Schmidt-Góra's installations and the radicalism of their placement in

<sup>11</sup> In Merleau-Ponty's phenomenology, the human body serves as the anchor of the world, acting as a membrane between consciousness, objects in the world, and matter, cf.: M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie* [La Prose du Monde], introduction by S. Cichowicz, Warszawa 1999, p. 8.



7. Magdalena Schmidt-Góra, Instalacja – Wielki Tydzień 2001, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

7. Magdalena Schmidt-Góra, Installation – Holy Week 2001, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

a sacred space allow the viewer to encounter pure contemporary art with an impressive internal dynamic, which reminds us of another staging, also realised in a church in Sopot in 2001 [fig. 7]<sup>12</sup>. Schmidt-Góra created a trapezoidal sarcophagus using relatively narrow black wooden planks with an open interior on the axis. The design was reminiscent of a liturgical vestment or a fear-inspiring judicial toga. The sculpture features a horizontally situated expressive image of Christ on a purist black background. The sculpture's disturbing movement, covered in a white cloth in the face part, symbolises the moment of overcoming death, or the resurrection. However, the prevalence of black on the sarcophagus did not provide comfort to the observer, and the grey hue of the figure only enhanced the remorseful and existential impression. The artist's use of framing and creation of tension between geometry and corporeality is reminiscent of medieval winged altarpieces<sup>13</sup> or icons, as well as the

<sup>12</sup> Documentary photographs from the archives of M. Schmidt-Góra.

<sup>13</sup> The theological and formal concepts of icon painting were discussed among others by M. Janocha, *Praeterit enim figura mundi. O figurze w malarstwie ikonowym [On the Figure in Icon Painting]*, in: *Figury i figuracje, Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Figures and Figurations. Materials of the 54<sup>th</sup> National Academic Session of the Association of Art*

ich w przestrzeni sakralnej sprawiają, że odbiorca ma możliwość spotkania się z czystą sztuką współczesną o imponującej wewnętrznej dynamice, by przypomnieć kolejną inscenizację, zrealizowaną w 2001 roku również w sopockim kościele [il. 7]<sup>12</sup>. Z czarnych, stosunkowo wąskich, drewnianych desek Schmidt-Góra zbudowała rodzaj trapezowego, rozległego a zarazem ascetycznego sarkofagu o otwartym na osi wnętrzu. Przywodził on na myśl szatę liturgiczną lub budzącą lęk togę sędziowską. W tej purystycznej czerni artystka umieściła horyzontalnie położone ekspresyjne wyobrażenie Chrystusa. Niepokojący ruch rzeźby, okrytej w partii twarzy białą tkaniną, symbolizował moment przezwyciężenia śmierci – zmartwychwstania. Z drugiej zaś strony dominacja czerni sarkofagu nie przynosiła odbiorcy ukojenia, a popielaty odcień figury tylko potęgował ekspiacyjno-egzystencjalne wrażenie. Zastosowane przez artystkę ramowanie i budowanie napięć między geometrią a cielesnością kojarzy się z ikonami, średniowiecznymi ołtarzami szafiasty-mi<sup>13</sup> czy czarnymi kompozycjami Louise Nevelson

<sup>12</sup> Fotografie dokumentalne z archiwum M. Schmidt-Góry.

<sup>13</sup> O teologiczno-formalnych ideach malarstwa ikonowego pisał m.in.: M. Janocha, *Praeterit enim figura mundi. O figurze w malarstwie ikonowym*, w: *Figury i figuracje, Materiały LIV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, s. 65–77.



tudzież kolisto-organicznymi monstrualnie przeskalowanymi abstrakcyjnymi rzeźbo-tkaninami Magdaleny Abakanowicz<sup>14</sup>. Do tematu ruchliwej epidermy artystka powróciła rok później w przedstawieniu zmarłych Chrystusa. Na białej tkaninie oraz piasku ułożyła naturalnej wielkości sylwetę. Aktywnym elementem instalacji pozostawała „lewitująca” forma korony cierniowej<sup>15</sup> [il. 8].

W 2011 roku nastąpił przełom w metodach obrazowania, ponieważ rzeźbiarka wprowadziła symboliczne formy ewokujące tajemnicę śmierci i zmartwychwstania, ale niepokazujące pełnego wyobrażenia postaci Jezusa. W instalacji zatytułowanej *Lapis salutis* (2011), [il. 9, 10] pojawił się wywiedziony z ikon motyw stalowoszarej skały, na której widniała odrzucona biała tkanina całunu.

Natomiast w 2012 roku artystka wykonała kompozycję zdominowaną przez dwie prawie czarne „Święte skały” [il. 11], której nadała tytuł *In medio umbrae mortis*. Odniosła się w niej zarówno do teologii ikony, jak i mistycznej rzeźby rokokowej. Z kolei w 2013 roku – w przestrzeni *Misterium Trinitatis* – oraz rok później w instalacji zatytułowanej *Corona*

8. Magdalena Schmidt-Góra, Instalacja – Wielki Tydzień 2002, kościół św. Bernarda w Sopocie, archiwum M. Schmidt-Góry

8. Magdalena Schmidt-Góra, Installation – Holy Week 2002, St. Bernard’s Church in Sopot, the archive of M. Schmidt-Góra

dark compositions of Louise Nevelson or the monstrously scaled circular-organic abstract fibre works of Magdalena Abakanowicz<sup>14</sup>. A year later, the artist returned to the theme of the moving epidermis in her depiction of the resurrected Christ. She arranged a life-size silhouette on white fabric and sand. The active element of the installation remained the ‘floating’ shape of the crown of thorns<sup>15</sup> [fig. 8].

2011 saw a breakthrough in pictorial methods, as the sculptor introduced symbolic forms that evoke the mystery of death and resurrection, but do not show a full representation of the figure of Jesus. The installation, titled *Lapis salutis* (2011), [fig. 9, 10], featured a motif derived from icons of a steel grey rock with the discarded white cloth of a shroud.

In 2012, the artist created a composition titled *In medio umbrae mortis*, dominated by two black ‘Sacred Rocks’ [fig. 11]. The piece references both icon theology and mystical Rococo sculpture. Subsequently, in 2013, within the *Misterium Trinitatis* space, and the following year, in an installation called *Corona spinea* [fig. 12], Schmidt-Góra engaged in a dialogue with

Historians], eds. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, pp. 65–77.

<sup>14</sup> A distant analogy to the 2001 silhouette of Christ seems to be Alina Szapocznikow’s “Exhumed” (1955), who created a “private memento” of her own experience of *dealing with the dead*, cf.: U. Czartoryska, *Okrutna jasność [Cruel Clarity]*, in: *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, exhibition catalogue, eds. A. Morawińska, J. Gola, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, pp. 15–16.

<sup>15</sup> Throughout history, the “mobility” of the sculptural epidermis has characterized most of the rapid, intuitive sketch forms. This characteristic was present in both Rococo and late Gothic sculpture, and has since become an important point of reference in contemporary art. It was also a much sought-after target for final realisations, accompanied by a “process” of partial “dematerialisation by light”, as in the work of Medard Rosso, through the transparency of the material (wax), or the shimmering play of blips, as in Rodin’s sculptures. The work of Lucio Fontana, who sought in sculpture references to physicality, to existential-biological being, is also worth mentioning. His unique *Crucifix* is characterised by a skilful combination of the animation of the ‘expiatory’ matter, portrayed as a dark, turbulent depth, upon which the image of the crucified body is reflected with golden spots, quoted after: Fontana’s *Crucifix* published in *Dictionnaire de la Sculpture*, ed. J.-P. Breuille, Paris 1992.

<sup>14</sup> Daleką analogią do sylwetki Chrystusa z 2001 roku wydaje się „Ekshumowany” (1955) Aliny Szapocznikow, która stworzyła „prywatne memento” własnych doświadczeń *w obyciu ze zmarłymi*, por.: U. Czartoryska, *Okrutna jasność*, w: *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, katalog wystawy, red. A. Morawińska, J. Gola, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 15–16.

<sup>15</sup> W ciągu wieków „ruchliwość” epidermy rzeźby charakteryzowała większość szybkich, intuicyjnych form szkicowych. Występowała w rzeźbie rokokowej i późnogotyckiej, która stała się istotnym punktem odniesień, transponowanym do sztuki współczesnej. Była również poszukiwanym celem finalnych realizacji, któremu towarzyszył „proces” częściowej „dematerializacji światłem” jak u Medarda Rosso poprzez transparentność materiału (wosku), bądź migotliwą grę blików – np. w rzeźbach Rodina. Warto zwrócić uwagę na twórczość Lucia Fontany, który w rzeźbie poszukiwał odniesień do cielesności, egzystencjalno-biologicznego bytu. Unikatowy *Krucyfik* jego autorstwa charakteryzuje się niebywałym stopniem ożywienia „ekspicyjnej” materii, potraktowanej jak czarna, wzburzona głębia, na tafli której odbijał się złotymi blikami obraz ukrzyżowanego ciała, za: *Krucyfik* Fontany publikowany w *Dictionnaire de la Sculpture*, red. J.-P. Breuille, Paris 1992.



10. Magdalena Schmidt-Góra, *Lapis salutis*, 2011, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

10. Magdalena Schmidt-Góra, *Lapis salutis*, 2011, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

9. Magdalena Schmidt-Góra, *Lapis salutis*, 2011, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

9. Magdalena Schmidt-Góra, *Lapis salutis*, 2011, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



11. Magdalena Schmidt-Góra, *In medio umbrae mortis*, 2012, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

11. Magdalena Schmidt-Góra, *In medio umbrae mortis*, 2012, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



12. Magdalena Schmidt-Góra, *Corona spinea*, 2014, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

12. Magdalena Schmidt-Góra, *Corona spinea*, 2014, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

*spinea* [il. 12] Schmidt-Góra podjęła dialog z długą tradycją ikonologii. Zauważalne stały się także nawiązania do twórczości rodziców – Janiny Stefanowicz-Schmidt i Zygmunta Schmidta. Widać je na przykład w odwołaniu do motywu portretu Boga-Człowieka wywiedzionego z całunu autorstwa matki artystki czy tematu ciernia i sposobu kształtowania przestrzeni zastosowanych w kaplicy kapłańskiej kościoła Mariackiego w Gdańsku, którą zaprojektował ojciec rzeźbiarki w pierwszej połowie lat 60. XX wieku. Echa ich wpływu słychać w wypowiedziach Schmidt-Góry:

*Klimat domu – rodziny o kilku pokoleniach architektów i artystów, atmosfera pracy, tajniki warsztatu, a przede wszystkim tradycja, którą rozumiem, jako nawarstwienie wiedzy, myśli i doświadczeń, wszystko to stanowi stabilny fundament, punkt wyjścia, stały ład, który nie krępuje, ale na który mogę wrócić z kolejnych etapów podróży [...] tak bardzo próbujemy uciec spod wpływów, staramy się dążyć do indywidualizmu stale się porównując, zasłużyć na miano wybitnego, nowatorskiego. Tymczasem dopiero świadomość korzeni, wzrastania i współtworzenia stanowi o dojrzałej niezależności<sup>16</sup>.*

Jedną z figur, do których się odwołuje, jest przedstawienie Chrystusa Frasobliwego. Matka artystki wykuła je w 1964 roku do wspomnianej wyżej kaplicy kapłańskiej zaprojektowanej przez Zygmunta Schmidta i zrealizowanej w latach 1964–1965 ku pamięci 2778 księży – ofiar drugiej wojny światowej<sup>17</sup>. Surowa, zwarta, wysmukła forma odnosi odbiorcę do emocjonalności i przerysowań sztuki ludowej, natomiast matowość kamienia, jak i jego szaro-różano-cielisty koloryt, komunikują fizyczne i duchowe cierpienie, stając się ekwiwalentem przemarzniętego, wygłodzonego, ogarniętego melancholią Boga-Człowieka<sup>18</sup>.

W 2003 roku artystka zrealizowała ascetyczną i przejmującą przestrzeń – „miejsce na ciało Chrystusa”, przygotowaną w szarym, naturalnym płótnie szablonowym [il. 13]. Używając techniki rysunku woskiem na płótnie, zrealizowała wielkoformatowe, misternie wykonane wyobrażenie ciała Chrystusa z otwartymi oczami.

W instalacji Chrystusowego grobu w 2005 roku [il. 14] artystka posłużyła się szablonową sylwetą,

the longstanding tradition of iconology. References to the work of Janina Stefanowicz-Schmidt and Zygmunt Schmidt, the sculptor's parents, are evident. These include a reference to the portrayal of the God-Man from the shroud by the artist's mother, and the use of the thorn motif and spatial shaping found in the chapel of St Mary's Church in Gdańsk, designed by the sculptor's father in the 1960s. Echoes of their influence can be heard in Schmidt-Góra's statements:

*The household's atmosphere comprises the cumulative knowledge, thoughts, and experiences of several generations of architects and artists. The craft secrets, along with the deeply ingrained tradition, all establish a firm foundation; a point of departure, a solid ground that is not restrictive but rather welcoming for me to return to during different phases of my journey. We try so hard to distance ourselves from our influences, constantly comparing ourselves against them, trying to be called unique or pioneering. Meanwhile, mature independence is only achieved through the awareness of one's roots, growth, and co-creation<sup>16</sup>.*

One of the figures referred to is the image of the Sorrowful Christ, carved by the artist's mother in 1964 for the aforementioned Chapel of the Priests, designed by Zygmunt Schmidt and built in 1964–1965 as a memorial to the 2778 priests who were victims of the Second World War<sup>17</sup>. The austere, compact, slender form evokes the emotionality and exaggeration of folk art, while the dullness of the stone and its pinkish-grey colour convey physical and spiritual suffering, becoming the equivalent of the frozen, starving, melancholy God-Man<sup>18</sup>.

In 2003, the artist created a simple yet emotional space – “a place for the body of Christ” which was depicted on grey natural stencil canvas [fig. 13]. The artist skilfully utilised wax drawing techniques on canvas to create a large and detailed portrayal of the body of Christ, with his eyes open.

In the 2005 installation Christ's Tomb [fig. 14], the artist used a stencilled silhouette, restricting herself to the representation of the body by means of a raw canvas, distinguished by the whiteness of the fabric<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Schmidt-Góra, as in footnote 4.

<sup>17</sup> The memoirs of Janina Stefanowicz-Schmidt (2014).

<sup>18</sup> G. Ryba, in an article examining the works of Janina Stefanowicz-Schmidt, highlighted the focus, syntheticity, a particular linear structure, reflexivity, and conceptuality of the artist's works: “In 1964 Janina Stefanowicz-Schmidt created her first significant religious work ... for St Mary's Basilica in Gdańsk, a sculpture... cubic, austere and rigorous”, cf. G. Ryba, *The Motif of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the Work of Janina Karczewska-Konieczna and Janina Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 6, 2013, pp. 152–153.

<sup>19</sup> The artist posits that emptiness collaborates in the creation of zones with symbolic influence on space which impact religious ex-

<sup>16</sup> Schmidt-Góra, jak przyp. 4.

<sup>17</sup> Wspomnienia Janiny Stefanowicz-Schmidt (2014).

<sup>18</sup> G. Ryba w artykule analizującym dzieła Janiny Stefanowicz-Schmidt podkreśliła skupienie, syntetyczność, pewną formę linearności, refleksyjność i koncepcyjność prac artystki, pisząc: „W 1964 powstała pierwsza znacząca realizacja sakralna Janiny Stefanowicz-Schmidt do bazyliki Mariackiej w Gdańsku – rzeźba (...) kubiczna, surowa i oszczędna”, zob. G. Ryba, *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 6, 2013, s. 152–153.





13. Magdalena Schmidt-Góra z udziałem Janiny Stefanowicz-Schmidt, instalacja 2003, kościół św. Bernarda w Sopocie, archiwum M. Schmidt-Góry

13. Magdalena Schmidt-Góra with the participation of Janina Stefanowicz-Schmidt, installation 2003, St. Bernard's Church in Sopot, the archive of M. Schmidt-Góra

At the start of 2023, the artist and her family endured a traumatic experience: the building in which they lived and worked burned down. While surveying the wreckage the next day, Magdalena Schmidt-Góra picked up long, charred wooden planks. The remnants became part of her artistic creation. In spring this year, the installation *Ardens rubus* was completed by the artist at St Bernard's Church in Sopot. The installation's primary feature is the artist's latest sculpture that elicits a strong emotional response from viewers. The sculpture was created using the wooden planks from the artist's former home, glistening from char-

periences, on par with shape or form. It stimulates concentration and often leads to a unique exchange between the viewer and the space.



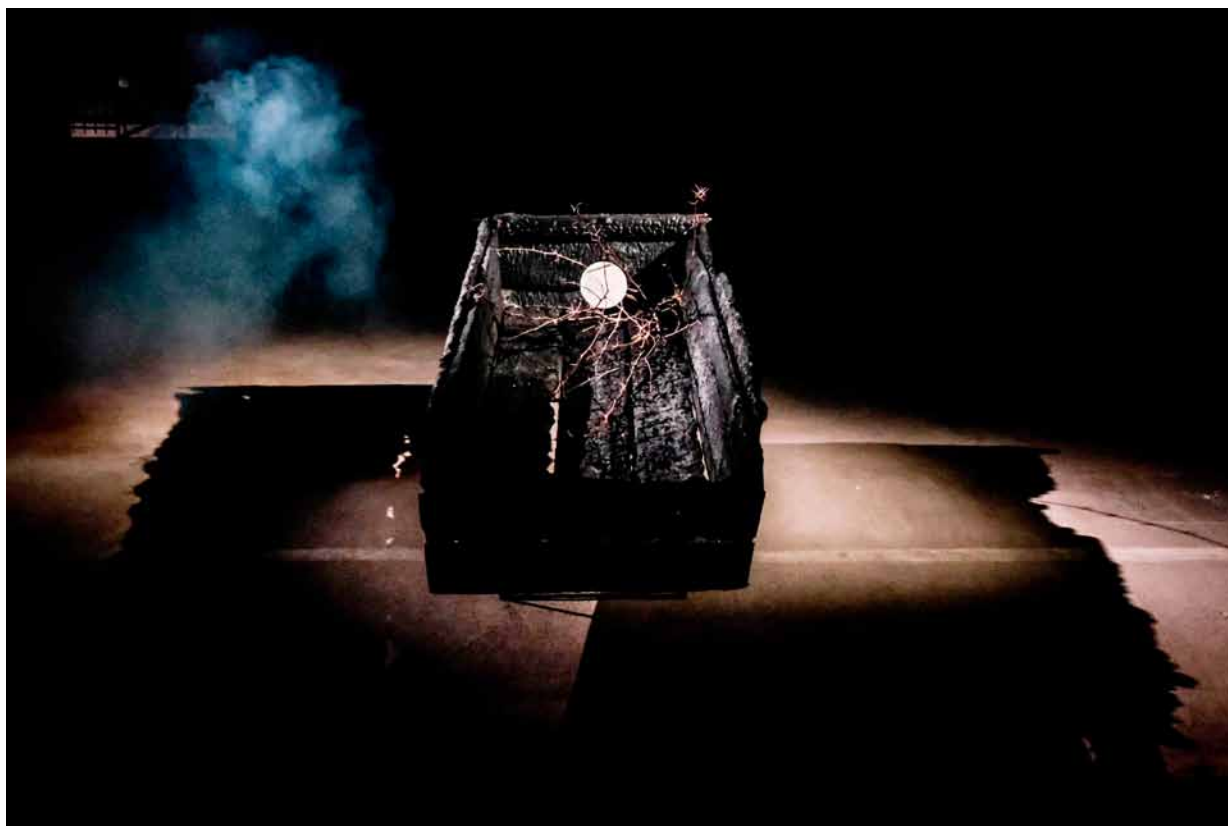
14. Magdalena Schmidt-Góra, instalacja – Wielki Tydzień 2005, kościół św. Bernarda w Sopocie, archiwum M. Schmidt-Góry

14. Magdalena Schmidt-Góra, installation – Holy Week 2005, St. Bernard's Church in Sopot, the archive of M. Schmidt-Góra

ograniczając się do przedstawienia ciała za pomocą surowego płótna, wyodrębnionego białą tkaniny<sup>19</sup>.

Początek 2023 roku przyniósł artystce i jej rodzinie doświadczenie graniczne, którym stał się pożar budynku przez nich zamieszkiwanego oraz będącego miejscem ich pracy twórczej. Obserwując nazajutrz zgłiszcza swej dawnej przestrzeni życia, Magdalena Schmidt-Góra pochwyciła długie zwęglone dechy drewniane. Stały się one częścią jej sztuki. Wiosną

<sup>19</sup> W ujęciu artystki pustka współtworzy strefy symbolicznego oddziaływania przestrzeni na przeżycia religijne na równych prawach jak kształt czy forma; jest aktywnością pobudzającą koncentrację i niejednokrotnie pozwalającą na szczególnego rodzaju rozmowę odbiorcy z przestrzenią.



15. Magdalena Schmidt-Góra, *Ardens rubus*, 2023, część główna instalacji zrealizowanej do kościoła św. Bernarda w Sopocie, fot. J. Dąbrowski

15. Magdalena Schmidt-Góra, *Ardens rubus*, 2023, the main part of the installation for St. Bernard's Church in Sopot, phot. J. Dąbrowski

tego roku zrealizowała instalację *Ardens rubus* w kościele św. Bernarda w Sopocie, której dominantą stała się jej najnowsza rzeźba oddziałująca na odbióre z ogromną siłą. Z resztek dawnego domu, lśniących od zwęglenia drewnianych dech, wyodrębniła niedosłowny obiekt będący aluzją do formy łodzi [il. 15, 16]. Wnętrze dopełniła gałązkami akacji o długich kolcach przypominających ciernie i tarczą kruchej hostii. Można stwierdzić, że instalacja, tytuł wywodząca z Starego Testamentu, stała się dla Schmidt-Góry osobistym symbolem, który nazwała:

*metaforą utraty i ocalenia. Poprzez biblijny motyw krzaku gorejącego (łac. ardens rubus), który objawia Absolut w swym płonącym wnętrzu, praca opowiada o niezniszczalności myśli i ducha. O zachowaniu tego co najistotniejsze pomimo pożogi, katastrof, wojny...<sup>20</sup>.*

Symbole Chrystologiczne włączone w przestrzeń ekspozycji o świeckim charakterze uczyniły z wystawy rodzaj prymarnego i jakby pradawnego misterium.

ring, which were formed into a non-literal object that resembles a boat [fig. 15, 16]. She adorned the interior with acacia branches featuring long, thorn-like spikes and a delicate disc of the host wafer. The installation takes its name from the Old Testament and can be seen as a personal emblem for the artist. Schmidt-Góra described it as

*a metaphor for loss and salvation. Drawing on the biblical motif of the burning bush (Latin: ardens rubus), which discloses the absolute in its fiery interior, the piece conveys the resilience of thought and spirit. It emphasizes the endurance of what is essential, even in the face of conflagration, catastrophes, war...<sup>20</sup>.*

Christological symbols integrated into a non-religious exhibition space created an archaic and seemingly ancient mystery.

<sup>20</sup> M. Schmidt-Góra, *ARDENS RUBUS*, tekst autorski, VI 2023. Jej instalację zaproszono następnie do Przestrzeni Sztuki WL4 w Gdańsku.

<sup>20</sup> M. Schmidt-Góra, *ARDENS RUBUS*, the artist's commentary, June 2023. Her installation was later invited to be exhibited at Przestrzeń Sztuki WL4 in Gdańsk.



16. Magdalena Schmidt-Góra, *Ardens rubus*, 2023, część główna instalacji zrealizowanej do kościoła św. Bernarda w Sopocie, fot. J. Dąbrowski

16. Magdalena Schmidt-Góra, *Ardens rubus*, 2023, the main part of the installation for St. Bernard's Church in Sopot, phot. J. Dąbrowski

## On the boundary between language and the material world, natural and social phenomena, the realm of thought and physicality – semeion

When considering Magdalena Schmidt-Góra's installations, it is difficult not to associate them with the ancient Greek concept of *semeion*, which refers to something implicit (*adelon*) that we can no longer see<sup>21</sup>. The artist stated:

*I strive to discover essence and meaning at the threshold between language and objects, nature and culture, thought and materiality. I enhance my creations, shaped by nature, with meaning conveyed through language*<sup>22</sup>.

The sculptor emphasises that the elements she designs are often verified in the live process of creating stage actions and, moreover, are adapted each time to the given interior – the space of the action,

<sup>21</sup> *Adelon* (that which is hidden, implicit) is of three kinds: either always implicit, or inherently implicit, or temporarily implicit. According to J. Pelc, the function of *semeions* is to expose or bring to light. For example, the human soul may be inherently hidden, but every bodily movement and the impact of a person's creations, such as artwork, can reveal it. *These movements are known as semeion, or endeiktikón. The scar serves as a semeion of a pre-existing wound (adelon)*, cf. J. Pelc, *Wstęp do semiotyki [Introduction to Semiotics]*, Warszawa 1984, p. 44.

<sup>22</sup> Schmidt-Góra, as in footnote 4.

## Na granicy słów i rzeczy, natury i kultury, myśli i materii – semeion

Myśląc o instalacjach Magdaleny Schmidt-Góry, trudno nie skojarzyć ich z starogreckim pojęciem *semeionu*, które wskazuje na coś niejawnego (*adelon*), czego nie jest nam dane już zobaczyć<sup>21</sup>. Artystka pisała:

*Na granicy słów i rzeczy, natury i kultury, myśli i materii, próbuję odnaleźć istotę i sens. Swoje prace, których forma wywodzi się z natury, dopełniam treścią, naznaczam słowem*<sup>22</sup>.

Rzeźbiarka podkreśla, iż zaprojektowane przez nią elementy są niejednokrotnie jeszcze weryfikowane w żywym procesie tworzenia działań scenicznych, a ponadto każdorazowo dostosowywane do danego wnętrza – przestrzeni akcji, co wymaga zarówno elastyczności, jak i inwencji. Jak już wspomniano wyczuwa się w nich związek z praktykami teatru mi-

<sup>21</sup> *Adelon* (to, co ukryte, niejawne) jest trojakiemu rodzaju: albo zawsze niejawne albo z natury niejawne, albo niejawne chwilowo. J. Pelc podkreślił, iż rola *semeionów* polega na odkrywaniu czy ujawnianiu. Przykładem tego, co z natury niejawne, może być dusza ludzka. Ujawniają ją i odkrywają każde ruchy ciała, jak również efekty działań, na przykład natchnionej pracy artysty. *Ruchy te stanowią semeion, endeiktikón. [...] Blizna jest semeionem istniejącej kiedyś rany (adelonu)*, zob. J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 44.

<sup>22</sup> Schmidt-Góra, jak przyp. 4.



17. Magdalena Schmidt-Góra, *Hic est corpus meum*, 2022, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

17. Magdalena Schmidt-Góra, *Hic est corpus meum*, 2022, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

steryjnego, działaniami rzeźbiarskimi artystki (figury o ruchomych ramionach), a także scenograficznymi i kostiumowymi<sup>23</sup>. W tym kontekście warto na koniec przywołać dwie instalacje: *Ligno crucis* (2015) oraz *Hic est corpus meum* (2022) [il. 17], o których ich autorka pisze:

*W 2015 roku wykorzystałam powiązane w pęki gałązki lipowe, które utworzyły rozsunięty wzdłuż osi krzyż ułożony poziomo w stalowych ramach (przestrzennych kubikach). Na Zmartwychwstanie gałązki rozwinęły się z pąków w listki. W 2022 roku położyłam na zwykłym stole zamówiony w starej gdańskiej piekarni ogromny chleb, który w Niedzielę Zmartwychwstania został przeze mnie pokrojony, aby wszyscy wierni mogli się częstować i zabrać do domu po mszach<sup>24</sup>.*

Sposób w jaki rozdysponowuje ona elementy własnoręcznie rzeźbione czy mandalicznie (w technice) usypywane bądź kształtowane przez zagniecenia grubowarstwowych arkuszy papy bitumicznej ujmuje

which requires both flexibility and invention. These elements contain a connection to mystery theatre techniques, the artist's figurative sculpture (figures with moving arms), and stage and costume design<sup>23</sup>. In this context, it is worth mentioning two installations: *Ligno crucis* (2015) and *Hic est corpus meum* (2022) [fig. 17], as per the author's account:

*In 2015, I used lime branches tied in bundles to form an axial cross arranged horizontally in steel frames (space cubbies). During the Resurrection, the twigs sprouted leaves. In 2022, I placed on a simple table a huge loaf of bread ordered from an old Gdańsk bakery, which I sliced on Resurrection Sunday so that all the faithful could help themselves and take it home after Mass.<sup>24</sup>.*

The distribution of hand-carved or mandala-like (regarding the technique) elements, made by pouring sand or shaped by creasing thick tar paper sheets, effectively captures the roughness character-

<sup>23</sup> Ibidem. Jak sama stwierdza: *Udział w przedsięwzięciach Scholi daje mi możliwość poruszania się w przestrzeni muzyki i plastyki fascynującego mnie okresu średniowiecza, docierania do jego duchowości, poszukiwania sacrum.*

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem. As she notes, *Participating in Schola's projects provides me with the chance to explore the realm of music and visual arts during the medieval period, which is of great interest to me. This allows me to delve into its spirituality and seek out the sacred.*

<sup>24</sup> Ibidem.

18. Magdalena Schmidt-Góra, instalacja – Wielki Tydzień 2007, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

18. Magdalena Schmidt-Góra, installation – Holy Week 2007, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

istic of selected contemporary art realms, including arte povera. Furthermore, it exudes a nobility close to the perception of theosophical paintings by Olga Boznańska, mystical rococo sculpture, or medieval art<sup>25</sup> [fig. 18].

The experience of receiving the installations created by the sculptor is profound and challenging, reminiscent of the opening of a wound. The artist's approach to exploring the potential of space bears similarities to the intuition and artistic practices of Henrik Morel<sup>26</sup>. In the case of Magdalena Schmidt-Góra, there is a certain enigmatic opening of time and the introduction of the viewer "into the interior of culture", restoring the difficult beauty of the lit-

<sup>25</sup> In particular, depictions of Christ with movable arms that allowed the community of believers to participate in the theatrical extension of the mysteries by mounting Christ on the cross, carrying his statue together and depositing it in the tomb.

<sup>26</sup> In H. Morel's case, experiments were centred around the avant-garde laboratory ('into the future', as it were), similar to the practices of Fluxus, for example. Sound, on the other hand, is important for both artists. Cf.: A.M. Leśniewska, *Henryk Morel*, in: *Henryk Morel*, exhibition catalogue, Contemporary Art Gallery Zachęta, Warszawa 1996, p. 14. The 1967 sculpture *Destruction* created by Henryk Morel on Chrobry Hill in Elbląg has a similarly dramatic effect, referring to the semantics of Golgotha that are possible and existent in the landscape. It is an abstract piece that ascends seven metres using corroded sheet metal, symbolising an arduous battle with suffering. At the time, it was "a symbol of destruction and rupture, a vision of catastrophe that broke with the aesthetic and geometric constructions in Elbląg". The artist stated in 1967 "The form symbolises destruction, emphasised by the corroded metal sheets that disintegrate over time.... The towering form over the city being rebuilt is intended to remind us of the constant threat and rebirth of evil forces". The artist impressively integrated the universal meaning of rusted metal and the human body as a victim. The basis of the artist's investigations, dating back to his diploma work titled *The Effect of Associations on Emotional Reactions* in 1963 (completed in Professor Jerzy Jarnuszkiwicz's sculpture studio), was founded upon the research conducted by psychologists and psychoanalysts Rubinstein, Kreutz and Rorschach on the emotional impact of shapes and forms on the spectator's consciousness. His technique of using "philosophical-optical-emotional" imagery, such as incorporating rubber hoops in his compositions and juxtaposing them with sharp, "predatory", and "jamming" metal forms, echoed Kurt Schwitters' exploration of "expanding and intensifying space".



szorstkością charakterystyczną dla wybranych rewirów sztuki współczesnej na przykład dla arte povera. Z drugiej strony cechuje się szlachetnością bliską percepcji teozoficznych obrazów Olgi Boznańskiej, mistycznej rzeźby rokokowej czy sztuki średniowiecznej<sup>25</sup> [il. 18].

Odbiór instalacji zrealizowanych przez rzeźbiarkę jest doświadczeniem głębokim i trudnym, mającym w sobie coś z otwarcia rany. Warsztat odkrywania potencjału przestrzeni, jakim artystka dysponuje, wydaje się podobny do intuicji i praktyk artystycznych Henryka Morela<sup>26</sup>. U Magdaleny Schmidt-Góry do-

<sup>25</sup> Szczególnie wyobrażeń Chrystusa o ruchomych ramionach, które umożliwiały partycypacyjno-teatralne rozbudowywanie misteriów przez społeczność wiernych, mocowanie Chrystusa na krzyżu, następnie wspólne przenoszenie i składanie Jego figury do grobu.

<sup>26</sup> U H. Morela eksperymenty skupione były wokół awangardowego laboratorium (niejako w przyszłość), równoległego np. do praktyk Fluxus'u. Natomiast dla obojga twórców ważne znaczenie ma dźwięk. Por.: A.M. Leśniewska, *Henryk Morel*, w: *Henryk Morel*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s. 14. Jakaś analogiczną dramaturgię posiadała forma *Zniszczenie*, którą Henryk Morel zrealizował w 1967 roku w Elblągu na Wzgórzu Chrobrego, wskazując na możliwą i istniejącą w pejzażu semantykę Golgoty. Kompozycję abstrakcyjną pnącą się ku górze na wysokość siedmiu metrów wykonał z arkuszy poszarpanej, poddanej korozji blachy, wyrażającej jakby zmagania z cierpieniem. W owym czasie „była znakiem destrukcji, rozdarcia, wizją katastrofy – wyłomem wśród prezentowanych w Elblągu estetycznych, geometrycznych konstrukcji”. Sam artysta w 1967 roku powiedział: „Forma symbolizuje zniszczenie, podkreślone przez tworzywo, rozpadające się skorodowane blachy (...) – forma górująca nad odbudowującym

chodzi jednak do jakiegoś tajemniczego otwarcia czasu i wprowadzenia odbiorcy „do wnętrza kultury”, przywracającego trudne piękno liturgii odległych wieków, a zarazem prawdę na temat siły i możliwości wyrazowych sztuki współczesnej. „Obecność” rzeźby wyczuwalną w jej instalacjach można porównać z pracami Aliny Szapocznikow tudzież skojarzyć z rozedrganymi wewnętrznym pulsem, szczątkowymi, surowymi kompozycjami Germaine Richier na przykład *Pasterzem narodów* czy *Prometeuszem* (1951)<sup>27</sup>. Wśród analogii warto wymienić cykl form odlewanych w ziemi przez Władysława Hasiora. Zbliżony rodzaj wrażliwości charakteryzował również Jerzego Jarnuszkiewicza – twórcę ożywionych wewnętrznym niepokojem form „figuracji egzystencjalnej”, bliskich rzeźbiarzowi niemal przez całe życie<sup>28</sup>. W gronie odległych kontekstów, obecnych jednak w twórczości Magdaleny Schmidt-Góry, pojawia się strategia twórcza Alaina Corneau, reżysera wybitnego filmu „Wszystkie poranki świata” (1991), w którym dokonał „rekonstrukcji” osobowości dwóch wirtuozów manieryzmu francuskiego: geniusza-samotnika Sainte Colombe’a oraz Marina Maraisa – stałego bywalca królewskich salonów. „Corneau zdecydował się pójść pod prąd tendencjom współczesnego kina i zrobił film oszczędny, kontemplacyjny, wyciszony, [...] pełen emocji”<sup>29</sup>.

Zaprezentowany zestaw prac zrealizowanych przez Magdaleny Schmidt-Górę pozwala docenić jej inspira-

się miastem ma przypominać o stałym zagrożeniu i odradzaniu się złych sił”. Artysta w wybitny sposób dokonał integracji uniwersalnej semantyki skorodowanego metalu i ludzkiego ciała jako ofiary. Fundamentem jego poszukiwań, jeszcze od czasu prac nad dyplomem pt. *Wpływ skojarzeń na reakcje emocjonalne* w 1963 roku (w pracowni rzeźby prof. Jerzego Jarnuszkiewicza), były badania psychologów i psychoanalityków – Rubinsztejna, Kreutza i Rorschacha dotyczące praw emocjonalnego działania form i kształtów na świadomość odbiorców. Jego metoda „filozoficzno-optyczno-emocjonalnego” obrazowania (np. do kompozycji wprowadzał gumowe obręcze, które konfrontował z ostrymi, „drapieźnymi”, „zakleszczającymi” metalowymi formami) przypominała o poszukiwaniach Kurta Schwittersa, by „rozciągnąć i zagęścić przestrzeń”.

<sup>27</sup> Odbiorcy jej granicznie ekspresyjnych figur podkreślali, iż ogląda się je jak żyjące istoty, które wyzłabiają własny grobowiec. Artystka mówiła o nich: *ten pejzaż żyje w moich rzeźbach [...] zobaczyłam go w liściach i w bagnie*, za: Germaine Richier, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, s. 14. Warto przywołać refleksję S. Wilson, która pisała o „egzystencjalnych” formach Germaine Richier, iż: *przemieniały otoczenie w «przestrzeń eschatologiczną», a jedną z najsilniej oddziałujących realizacji francuskiej artystki był Krucyfiks do katedry Notre-Dame Toute Grâce w Assy (1950), rodzaj znaku, sugestia wstrząsająco wychudzonego korpusu (przesłoniętego umownym perisonium) o rozczapierzonych konwulsyjnie dłoniach i krótkich, podkurczonych, «kalekich» nogach*, za: S. Wilson, *Germaine Richier und der eschatologische Raum*, w: *Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, s. 106–120.

<sup>28</sup> Ich poetyczna i dramatyczna powierzchnia wydawała się budować równoległą wartość do charakterystycznych dla lat pięćdziesiątych poematów turpistycznych.

<sup>29</sup> Za: [www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiate\\_1198](http://www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiate_1198) (dostęp 12 maja 2014).

urgy of distant centuries and, at the same time, the truth about the power and expressive potential of contemporary art. The sculptural aspect detectable in her installations bears resemblance to the oeuvre of Alina Szapocznikow or can be linked to the raw, residual quality of Germaine Richier’s works like *Shepherd of the Landes* or *Prometheus* (1951)<sup>27</sup>. It is worth mentioning the series of forms cast in the ground by Władysław Hasior, which provide an interesting comparison. Jerzy Jarnuszkiewicz also demonstrated a similar level of sensitivity as the creator of “existential figuration” forms. These forms were animated by inner anxiety and remained close to the sculptor for most of his life<sup>28</sup>. One of the remote contexts evident in Magdalena Schmidt-Góra’s work is the artistic approach employed by Alain Corneau, the director of the brilliant film “All the Mornings of the World” (1991), in which he “reconstructed” the personalities of two virtuosos of French Mannerism: the reclusive genius Sainte Colombe and Marin Marais, a regular at the royal salons. “Corneau opted to defy the mainstream conventions of modern cinema and produce a film that is restrained, reflective, understated, [...] and emotionally evocative”<sup>29</sup>.

Magdalena Schmidt-Góra’s body of work allows us to appreciate her inspiration with religious motifs, which for her are a natural and pure source of her sculptural technique. The installations reflect a high level of artistic prowess. Schmidt-Góra expertly employs architectural forms, abstract, figurative, indices or integral representations of the human body and strong, nuanced contrasts. The resonance of these temporary “chapels”, which she creates during Holy Week, can be compared to the emotions aroused by listening to the crystal-clear but austere musical pieces performed by monastic communities.

The artist interprets symbols and mysteries in a visionary manner, occasionally using distinct compositions to connect them allusively and discreetly with the extensive humanistic research she has been con-

<sup>27</sup> Viewers of the artist’s extremely expressive figures noted that they resemble living beings carving out their own tombs. The artist said of them: *This landscape lives in my sculptures [...] I saw it in the leaves and in the swamp*, quoted after: Germaine Richier, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, p. 14. It is worth noting the insights of S. Wilson on Germaine Richier’s ‘existential’ art forms, as she wrote of them: *One of the most remarkable works of the French artist is the Crucifix for the Cathedral of Notre-Dame Toute Grâce in Assy (1950), which suggests a shockingly thin body (hidden by a conventional perisonium) with hands convulsively splayed and short, contracted, ‘crippled’ legs*, quoted after: S. Wilson, *Germaine Richier und der eschatologische Raum*, in: *Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, pp. 106–120.

<sup>28</sup> Their poetic and dramatic surface seemed to parallel the Turpist poems characteristic of the Polish poetry of the 1950s.

<sup>29</sup> Quoted after: [www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiate\\_1198](http://www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiate_1198) (access date 12 May 2014).

ducting for years. Schmidt-Góra innovatively evokes the cultural origins of spiritual practices, and the significant impact of her work enables us to discern links with phenomenology. Roman Ingarden highlighted the ontological aspects of art pieces which are grounded in physical foundations of concrete aesthetic choices<sup>30</sup>. Władysław Stróżewski expanded this concept to include the so-called numinous concretisation of the image, writing, among other things, about the multiple semantic functions of the individual layers of the work. He linked these functions to the semiotic-axiological opportunities presented by the manifestation of the sacred, which can be seen in the mystical poems of St John of the Cross, the Gregorian *Missa de angelis*, and Fra Angelico's frescoes<sup>31</sup>. Stróżewski discussed the semiotic, axiological, and aesthetic dimensions of prevalent values, including darkness, silence, and the silence of actions, which are prominent and discernible in the works of the artist<sup>32</sup>.

The transience of Schmidt-Góra's works is linked both to their ephemeral nature and to the processes that take place in her chosen media, such as the movement of growing flowers. The sculptor thoughtfully opens up her installations to in-depth participation by participants, subtly linking both the phenomenon of medieval mystery theatres, metaphorically referred to as the "mirror of the world", and contemporary happenings and performances. Her work is characterised by a gentle rigour and the "truth of the artwork", which encourages the audience to participate in the mystical mystery of the performance<sup>33</sup>. As we read, *new and surprising dimensions of existence are revealed*, and the transformative influence of language [of art] induces a *radical psychological reorientation*<sup>34</sup>. Magdalena Schmidt-Góra's installations represent the aspect of "transferring

cje wątkami religijnymi, które są dla niej naturalnym, czystym źródłem warsztatu rzeźbiarskiego. Wszystkie instalacje noszą znamiona wysokiego poziomu artystycznego. Rzeźbiarka wirtuozyjnie operuje formami niemal architektonicznymi, abstrakcyjnymi, przedstawiającymi, znakami indeksowymi bądź całościowymi wyobrażeniami ciała ludzkiego oraz silnymi, zniuansowanymi kontrastami. Wydzwięk tych efemerycznych „kaplic”, które realizuje w Wielkim Tygodniu, można porównać do emocji wywołanych słuchaniem krystalicznie czystych a zarazem surowych utworów muzycznych wykonywanych przez społeczności klasztorne.

Artystka w wizyjny sposób poddaje interpretacji symbole i misteria, niekiedy stosuje wariantowość kompozycji, aluzyjnie i dyskretnie łącząc je z prowadzonymi przez się od lat rozległymi badaniami humanistycznymi. Schmidt-Góra w oryginalny sposób przywołuje korzenie kulturowe praktyk duchowych, a silne oddziaływanie jej twórczości pozwala dostrzec w niej związki z fenomenologią. Roman Ingarden wskazywał na ontologiczne aspekty dzieł sztuki, które opierają się na fundamencie fizycznym w konkretnych decyzjach estetycznych<sup>30</sup>. Władysław Stróżewski rozszerzył tę wartość o tak zwaną konkretyzację numinotyczną obrazu, pisząc między innymi o wielorakich funkcjach semantycznych poszczególnych warstw dzieła. Wiązał je z semiotyczno-aksjologicznymi możliwościami uobecniającego się w nim *Sacrum*, jak w mistycznych poematach św. Jana od Krzyża, gregoriańskiej *Missa de angelis* bądź we freskach Fra Angelico<sup>31</sup>. Stróżewski przypominał o aspektach semiotycznych, aksjologicznych oraz estetycznych wartościach walentnych, takich jak: ciemność, cisza, milczenie działań – tak obecnych i odczuwalnych w dokonaniach gdańskiej artystki<sup>32</sup>.

Efemeryczność jej dzieł związana jest zarówno z ich krótkotrwałością, jak i procesami, które wydarzają się w wybranych przez nią mediach – przykładem jest ruch wzrastających kwiatów. Rzeźbiarka w przemyślany sposób otwiera instalacje na pogłębioną partycypację uczestników, w subtelny sposób łącząc zarówno fenomen średniowiecznych teatrów misteryjnych, określanych metaforycznie jako „Zwierciadło świata”, i współczesnych happeningów oraz performance. Wyrazistymi i charakterystycznymi cechami jej twórczości są łagodna surowość i „prawda dzieła sztuki”, która implikuje u odbiorców impuls uczestnictwa w mistycznej tajemnicy<sup>33</sup>. Jak czytamy otwiera się

<sup>30</sup> R. Ingarden, *O budowie obrazu [On the Structure of Paintings]*, in: *idem, Studia z estetyki [Studies in Aesthetics]*, vol. II, Warszawa 1958.

<sup>31</sup> W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce [On the Possibility of the Sacred in Art.]*, in: *idem, Wokół piękna, szkice z estetyki [On Beauty: Sketches in Aesthetics]*, Universitas, Kraków 2011, p. 211.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> D. Krawczyk, *Paradoksalne formy mistycznej ciszy w twórczości Małgorzaty z Nawarry [Paradoxical Forms of Mystical Silence in the Work of Marguerite de Navarre]*, in: *Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce... W 100-lecie śmierci Léona Bloy [Expressing the Inexpressible. Mysticism in the Arts: Literature, Painting, Music.... On the 100th Anniversary of the Death of Léon Bloy]*, eds. A. Karapuda, A. Włoczevska, Warszawa 2018, pp. 133–146. The author examines the presence of the supernatural element in art, referring, among other things, to *Mystical Theology* of Pseudo-Dionysius the Areopagite and the so-called "figure of the ineffable".

<sup>34</sup> *Ibidem*. Krawczyk quoted the monograph *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczania Boga*, writing about the works which transform the consciousness of their audience, cf. L. Węgrzynowicz, *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczania Boga [Feminine Mysticism. A Hermeneutic Study of Experiencing God]*, Kraków 2013, pp. 141–142.

<sup>30</sup> R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.

<sup>31</sup> W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *idem, Wokół piękna, szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2011, s. 211.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> D. Krawczyk, *Paradoksalne formy mistycznej ciszy w twórczości Małgorzaty z Nawarry*, w: *Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce... W 100-lecie śmierci Léona*

ona *na nowe, zaskakujące wymiary istnienia* i ten transformatywny wpływ języka [sztuki] prowadzi do *radikalnej reorientacji psychicznej*<sup>34</sup>. Instalacje Magdaleny Schmidt-Góry reprezentują aspekt „przenoszenia duchowego ‘ja’ z tego świata w świat transcendencji”, przez reinterpretowanie, a zarazem ożywianie, aktualizację ikonosfery religijnej, która w jej sztuce „oddziałuje nie tylko na umysł (logos), ale też na afekty (pathos)<sup>35</sup>. Przestrzenie komponowane strukturalnie przez artystkę, stają się strefami „rozbudowanych medytacji biblijnych, [...] w których uwydatniona jest nie tylko postać podmiotu lirycznego, ale też czytelnika-odbiorcy”<sup>36</sup>.

Równocześnie ta ascetyczna estetyka ma w sobie delikatne elementy kobiecości i pierwiastki osobistych emocji artystki. Dzięki erudycji i głębokiej znajomości Pisma Świętego rzeźbiarce udaje się wypracować przestrzenie tchnące autentycznością, przenikające do myśli, uczuć i pamięci odbiorcy. Wszystko to sprawia, że instalacje Grobu Pańskiego autorstwa Magdaleny Schmidt-Góry oddziałują zarówno w pełnej ferworu czasoprzestrzeni mszy świętych, jak też podczas indywidualnych kontemplacji w pustych już wnętrzach sakralnych.

## Streszczenie

Od ponad trzech dekad Magdalena Schmidt-Góra, pedagog Wydziału Rzeźby gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, tworzy efemeryczne instalacje odnoszące się do motywu Grobu Pańskiego i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa. Wykonuje je z naturalnych mediów, takich jak: krzewy cierniowe, elementy tkanin, drewniane konstrukcje, piasek, papier, papa bitumiczna, wosk, kwiaty. W artykule przedstawiono wybrane instalacje pokazane w kościołach św. Bartłomieja w Gdańsku oraz św. Bernarda w Sopocie na przestrzeni ostatnich 30 lat. Wszystkie noszą znamiona wysokiego poziomu warsztatu artystki, która wirtuozyjnie operuje formami niemal architektonicznymi, abstrakcyjnymi, przedstawiającymi, znakami indeksowymi bądź całościowymi wyobrażeniami ciała ludzkiego oraz silnymi, zniuansowanymi kontrastami. Od 1994 roku artystka

---

*Bloy*, red. A. Karapuda, A. Włoczevska, Warszawa 2018, s. 133–146. Autor analizował fenomen obecnego w sztuce pierwiastka nadprzyrodzonego, przypominając między innymi *Teologię mistyczną* Pseudo-Dionizego Areopagity oraz tak zwaną „figurę niewyraźnego”.

<sup>34</sup> Ibidem. Krawczyk przywołał monografię *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczenia Boga*, pisząc o dziełach, które przekształcają świadomości odbiorców, por. L. Węgrzynowicz, *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczenia Boga*, Kraków 2013, s. 141–142.

<sup>35</sup> Krawczyk 2018, jak przyp. 33, s. 135.

<sup>36</sup> Ibidem. Autor narrację wywiódł z monografii: J. Vance, *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Brill, Leiden 2014, s. 55.

the spiritual self from this world to the world of transcendence”, reinterpreting and at the same time revitalising and updating the religious iconosphere, which in her art “affects not only the mind (logos) but also the emotions (pathos)”<sup>35</sup>. The artist’s structured spaces comprise areas for “elaborate biblical meditations, [...] in which not only the figure of the lyrical subject is emphasised, but also that of the reader-recipient”<sup>36</sup>.

Simultaneously, the restrained aesthetic includes subtle aspects of femininity and the artist’s personal emotions. The sculptor’s erudition and deep knowledge of the Holy Scriptures enable her to create spaces that breathe authenticity and penetrate the thoughts, feelings and memories of the viewer. Magdalena Schmidt-Góra’s installations of the Holy Sepulchre prove to be effective amidst the frenetic space-time of masses, as well as during individual contemplation when sacred interiors empty out, due to their objective and comprehensible structure.

## Abstract

For over thirty years, Magdalena Schmidt-Góra, a faculty member at the Sculpture Department of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, has been creating ephemeral installations based on the theme of the Holy Sepulchre and the Resurrection of Jesus Christ. She makes them from natural materials such as thorn bushes, fabric elements, wooden constructions, sand, paper, tar paper, wax and flowers. This article presents a selection of installations created in the churches of St Bartholomew in Gdańsk and St Bernard in Sopot over the past 30 years. These installations showcase the artist’s exceptional craftsmanship, with the deft utilization of nearly architectural forms, abstract, representational, indexical signs, and vivid depictions of the human form and dynamic, nuanced contrasts. The artist has been affiliated with the Schola Węgałty since 1994. The sculptor’s manipulation of space evokes the recollection of religious community rituals, the sensation of mystery, and mystical crucifixes. Valuable materials, intricate and sensitively crafted details prompt the viewer of her artwork towards liminal, borderline and ultimate experiences, which are “incomprehensible to the senses” – necessitating that the viewer supplements them with faith. Thanks to the sculptor’s extensive knowledge of the Holy Scriptures, she is able to create authentic spaces that resonate with the viewer’s thoughts, emotions and memories.

---

<sup>35</sup> Krawczyk 2018, as in footnote. 33, p. 135.

<sup>36</sup> Ibidem. The author based his narrative on the monograph: J. Vance, *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Brill, Leiden 2014, p. 55.



**Keywords:** Magdalena Schmidt-Góra, Janina Stefanowicz-Schmidt, Maciej Góra, Zygmunt Schmidt, Christological art installations, temporary art, modern sculpture, art in religious spaces, The Paschal Triduum, Schola Węgajty, semiology, *semeion*, media semantics and phenomenology, Krzysztof Niedałtowski and Pro Arte Sacra, Tomasz Misztal, Zdzisław Pidek, Franciszek Duszeńko, Jacek Zdybel, mystery theatre, postmodernism, art and emotions (pathos), biblical meditations through creativity

Dr Dorota Grubba-Thiede  
Department of History and Theory of Art,  
Academy of Fine Arts in Gdańsk  
Polish Institute of World Art Studies  
email: digrubba@wp.pl  
ORCID: 0000-0003-4209-823X

Translated by Monika Mazurek

## Bibliografia

- Bilewicz H., *Murals of Zofia Baudouin de Courtenay in Churches of Gdańsk and Sopot*, „Sacrum et Decorum” 8, 2015, ed. G. Ryba, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, pp. 139–150.
- Czartoryska U., *Okrutna jasność [Cruel Clarity]*, in: *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, exhibition catalogue, ed. A. Morawińska, J. Gola, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, pp. 15–16.
- Dictionnaire de la Sculpture*, ed. J.-P. Breuille, Paris 1992.
- Germaine Richier, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, p. 14.
- Grieder A., *Existentialistische Sculptur? Betrachtung zu Richiers und Giacomettis Werk, Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, p. 147.
- Ingarden R., *Studia z estetyki [Studies in Aesthetics]*, vol. II, Warszawa 1958.
- Janocha M., *Praeterit enim figura mundi. O figurze w malarstwie ikonowym [On the Figure in Icon Painting]*, in: *Figury i figuracje*, Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Figures and Figurations. Materials of the 54<sup>th</sup> National Academic Session of the Association of Art Historians], eds. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, pp. 65–77.
- Kornaś T., *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny [The Schola of the Węgajty Theatre. Liturgical Drama]*, Warszawa 2013, p. 373 and ff.
- Krawczyk D., *[Paradoxical Forms of Mystical Silence in the Work of Marguerite de Navarre]*, in: *Wrażanie Niewyrażalnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce... W 100-lecie śmierci Léona Bloy [Expressing the Inexpressible. Mysticism in the Arts:*

związana jest ze Scholą Węgajty. Kształtowanie przestrzeni przez rzeźbiarkę ewokuje pamięć o obrzędach wspólnot religijnych, przeżywaniu misterii, krucyfikach mistycznych. Szlachetne materiały, delikatne i z wrażliwością formowane detale odnoszą odbiorcę jej sztuki do doświadczeń liminalnych, granicznych, ostatecznych, „dla zmysłów nie pojętych” – wymagających od odbiorcy dopełnienia wiarą. Dzięki erudycji i głębokiej znajomości Pisma Świętego rzeźbiarce udaje się wypracować przestrzenie tętnące autentycznością, przenikające do myśli, uczuć i pamięci odbiorcy. Wszystko to sprawia, że instalacje Grobu Pańskiego autorstwa Magdaleny Schmidt-Góry oddziałują zarówno w tłumie uczestników mszy świętych, jak też podczas indywidualnych kontemplacji w pustych już wnętrzach sakralnych.

**Słowa kluczowe:** Magdalena Schmidt-Góra, Janina Stefanowicz-Schmidt, Maciej Góra, Zygmunt Schmidt, Chrystologiczne instalacje, efemeryczność, rzeźba współczesna, sztuka we wnętrzach sakralnych, Triduum Paschalne, Schola Węgajty, semiologia, *semeion*, semantyka i fenomenologia mediów, Krzysztof Niedałtowski i Pro Arte Sacra, Tomasz Misztal, Zdzisław Pidek, Franciszek Duszeńko, Jacek Zdybel, teatr misteryjny, postmodernizm, sztuka i afekt (pathos), medytacje biblijne poprzez twórczość

dr Dorota Grubba-Thiede  
Zakład Historii i Teorii Sztuki ASP w Gdańsku  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata  
email: digrubba@wp.pl  
ORCID: 0000-0003-4209-823X

## Bibliografia

- Bilewicz H., *Malowidła ścienne Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu*, „Sacrum et Decorum” 8, 2015, red. G. Ryba, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 139–150.
- Czartoryska U., *Okrutna jasność*, w: *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, katalog wystawy, red. A. Morawińska, J. Gola, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 15–16.
- Dictionnaire de la Sculpture*, red. J.-P. Breuille, Paris 1992.
- Germaine Richier, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, s. 14.
- Grieder A., *Existentialistische Sculptur? Betrachtung zu Richiers und Giacomettis Werk, Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, s. 147.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.
- Janocha M., *Praeterit enim figura mundi. O figurze w malarstwie ikonowym*, w: *Figury i figuracje*, Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Figures and Figurations. Materials of the 54<sup>th</sup> National Academic Session of the Association of Art Historians], eds. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, pp. 65–77.

- nopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, s. 65–77.
- Kornaś T., *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny*, Warszawa 2013, s. 373 i nn.
- Krawczyk D., *Paradoksalne formy mistycznej ciszy w twórczości Malgorzaty z Nawarry*, w: *Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce... W 100-lecie śmierci Léona Bloy*, red. A. Karapuda i A. Włoczevska, Warszawa 2018, s. 133–146.
- Leśniewska A.M., *Henryk Morel*, w: *Henryk Morel*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s. 14.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie*, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1999, s. 8.
- Metafora i rzeczywistość 2005–2015. Wystawa z okazji 70. jubileuszu ASP w Gdańsku* [Metaphor and Reality 2005–2015. Exhibition on the 70th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk], collective work, editor and curator R. Gajewski, Gdańsk 2015, s. 302–303.
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 44.
- Potocka M.A., *Rzeźba. Dzieje teoretyczne*, Kraków 2002, s. 146.
- Ryba G., *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 6, 2013, s. 152–153.
- Schmidt-Góra M., *ARDENS RUBUS*, tekst autorski, VI 2023.
- Schmidt-Góra M., *Autoreferat i dokumentacja do przewodu habilitacyjnego w dziedzinie sztuk plastycznych*, (maszynopis), Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, archiwum artystki.
- Stróżewski W., *Wokół piękna, szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2011, s. 211.
- Vance J., *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Brill, Leiden 2014, s. 55.
- Węgrzynowicz L., *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczania Boga* [Feminine Mysticism. A Hermeneutic Study of Experiencing God], Kraków 2013, s. 141–142.
- Wilson S., *Germaine Richier und der eschatologische Raum*, w: *Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, s. 106–120.
- Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992.
- Wspomnienia Janiny Stefanowicz-Schmidt (2014).
- [www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiate\\_1198](http://www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiate_1198) (dostęp 12 maja 2014)
- Literature, Painting, Music... On the 100th Anniversary of the Death of Léon Bloy.*, eds. A. Karapuda and A. Włoczevska, Warszawa 2018, pp. 133–146.
- Leśniewska A.M., *Henryk Morel*, in: *Henryk Morel*, exhibition catalogue, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, p. 14.
- The Memoirs of Janina Stefanowicz-Schmidt (2014).
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie* [La Prose du Monde], introduction S. Cichowicz, Warszawa 1999, p. 8.
- Metafora i rzeczywistość 2005–2015. Wystawa z okazji 70. jubileuszu ASP w Gdańsku* [Metaphor and Reality 2005–2015. Exhibition on the 70th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk], collective work, editor and curator R. Gajewski, Gdańsk 2015, pp. 302–303.
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki* [Introduction to Semiotics], Warszawa 1984, p. 44.
- Potocka M.A., *Rzeźba. Dzieje teoretyczne* [Sculpture. Theoretical History], Kraków 2002, p. 146.
- Ryba G., *The Motif of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the Work of Janina Karczewska-Konieczna and Janina Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 6, 2013, pp. 152–153.
- Schmidt-Góra M., *ARDENS RUBUS*, the artist's commentary, June 2023.
- Schmidt-Góra M., *Summary of professional accomplishments and documentation for the postdoctoral thesis in the field of fine arts*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, the artist's archive.
- Stróżewski W., *Wokół piękna, szkice z estetyki* [[On Beauty: Sketches in Aesthetics], Universitas, Kraków 2011, p. 211.
- Vance J., *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Brill, Leiden 2014, p. 55.
- Węgrzynowicz L., *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczania Boga* [Feminine Mysticism. A Hermeneutic Study of Experiencing God], Kraków 2013, pp. 141–142.
- Wilson S., *Germaine Richier und der eschatologische Raum*, w: *Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, pp. 106–120.
- Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei* [Time of Sadness, Time of Hope], Warszawa 1992.
- [www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiate\\_1198](http://www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiate_1198) (access date 12 maja 2014)

*Małgorzata Kierczuk-Macieszko*

Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych  
im. C.K. Norwida w Lublinie

Tkanina unikatowa o tematyce sakralnej w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie. Rozważania o sztuce, dla której brakuje miejsca w Kościele

DOI:10.15584/setde.2023.16.6

Współczesny trend zainteresowania materią tkaną Marta Kowalewska tłumaczy archetypiczną potrzebą „bezpośredniego połączenia myśli z ręką”. Uważa, iż dla wielu osób tkanie stało się:

[...] *antidotum na dynamikę zjawisk współczesności. Wiąże się z nim bowiem warsztatowy, powolny proces budowania, tworzący atmosferę kontemplacji, skupienia się na detalu [...]. Artyści często zwracają uwagę, że warsztatowa medytacja pozwala dostrzec to, co umyka, oplakiwać stratę czy zadumać się nad cierpieniem, a to stałe elementy ludzkiego życia*<sup>1</sup>.

Nie bez znaczenia jest jej zdaniem także „wieloznaczny charakter tkaniny, wielość jej ról w historii kultury materialnej: od symboliki związanej z ochroną ciała, przez narzędzie budowania prestiżu i bogactwa, po znaczenie religijne”<sup>2</sup>.

W średnich i wyższych szkołach artystycznych, w akademiach sztuk pięknych, na kursach i warsztatach odbywają się studia nad tkaniną unikatową. Zagadnienie nauki tkactwa w średnich szkołach artystycznych od zakończenia drugiej wojny światowej w skali ogólnopolskiej omówiła Maria Kowalczyk<sup>3</sup>. Z kolei Marta Wasilczyk zawęziła problem do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K.

*Małgorzata Kierczuk-Macieszko*

Cyprian Kamil Norwid State Secondary School  
of Fine Arts in Lublin

Unique fabrics with sacred themes in the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin. Reflections on art for which there is no place in the Church

The contemporary trend of interest in woven fabric is explained by Marta Kowalewska as the archetypal need to “directly combine the mind with the hand”. She believes that for many people weaving has become

[...] *an antidote to the dynamics of the contemporary world. It is associated with a workshop-like, slow process of construction, creating an atmosphere of contemplation, focussing on detail [...]. Artists often point out that workshop meditation allows one to notice what is transient, to mourn a loss or reflect on suffering, and these are constant elements of human life*<sup>1</sup>.

In her opinion, not without significance is “the polysemantic nature of fabric, the multiplicity of its roles in the history of material culture: from the symbolism associated with body protection, to a tool for building prestige and wealth, to religious significance”<sup>2</sup>.

Unique fabrics are studied in secondary and higher art schools, fine arts academies, at courses and workshops. Maria Kowalczyk has discussed the topic of weaving as a school subject in secondary art schools in Poland starting from the end of World War,<sup>3</sup> while

<sup>1</sup> M. Kowalewska, *Przekraczanie granic*, w: 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny »Przekraczanie granic«, ed. M. Kowalewska, Łódź 2019, s. 21. All quotations from Polish sources have been translated to English by the translator of this article – A.G.

<sup>2</sup> Kowalewska 2019, jak przyp. 1, s. 17.

<sup>3</sup> M. Kowalczyk, *Tkanina artystyczna – między tradycją a współczesnością*, „Szkoła artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, s. 66–117. Szerzej zagadnienie omawia B. Lewińska, *Kształcenie artystyczne w szkołach plastycznych w Polsce w latach 1944–2017*, Warszawa 2019.

<sup>1</sup> M. Kowalewska, *Przekraczanie granic*, in: 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny »Przekraczanie granic«, ed. M. Kowalewska, Łódź 2019, p. 21. All quotations from Polish sources have been translated to English by the translator of this article – A.G.

<sup>2</sup> Kowalewska 2019, as in fn. 1, p. 17.

<sup>3</sup> M. Kowalczyk, *Tkanina artystyczna – między tradycją a współczesnością*, „Szkoła artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, pp. 66–117. The issue is discussed in more detail by B. Lewińska, *Kształcenie artystyczne w szkołach plastycznych w Polsce w latach 1944–2017*, Warszawa 2019.

Norwida w Lubinie<sup>4</sup>. Pierwsze tkaniny powstały tu w roku szkolnym 1975/1976, mimo to autorka rozpoczęła swą analizę od roku 1986, w którym to tkactwo artystyczne zyskało status autonomicznej specjalizacji w placówce. Kadre wyznaczającą jej standardy współtworzyli pedagodzy o dużym dorobku artystycznym i doświadczeniu warsztatowym w różnych dziedzinach sztuki jak: tkanina, malarstwo, rzeźba, ceramika<sup>5</sup>. Świadomi szerokiego spektrum artystycznych możliwości dyscypliny, zachęcali młodzież do otwartego spojrzenia na sztukę włókna równolegle z nauką zawodu. Wedle Marty Wasilczyk, od niemal czterech dekad związanej ze specjalizacją i mającej wkład w jej artystyczne sukcesy<sup>6</sup>, pracownia

*to przestrzeń działań pomiędzy tkaniną, malarstwem, rysunkiem, rzeźbą, instalacją. Kreatywne, nowoczesne podejście do klasycznych technik, poszukiwanie nowych rozwiązań formalnych, łamanie stereotypów i schematów stało się równie ważne jak dbałość o technologiczną i formalną stronę pracy. Uczniowie [...] oprócz podstawowych technik tkackich poznają techniki tkaniny unikatowej jak batik, malarstwo na jedwabiu, haft, makramę, filc, aplikacje, szycie ręczne i maszynowe, dzianinę, projektowanie mody, rysunek żurnalowy, techniki barwienia włókien, przędzy, papieru i tkanin, techniki wywodzące się z japońskiej sztuki shibori, malarstwo bez gruntowe<sup>7</sup>.*

Młodzież ma okazję przekonać się, że maszyna do szycia nie służy wyłącznie do scalania materiałów, ale jest narzędziem notacji, które pozwala w szybki sposób zapisać rysunkowe ślady w postaci różnorodnych ściegów. Odrębne pole eksperymentalno-badawcze

Marta Wasilczyk has narrowed her analysis down to the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lubin<sup>4</sup>. The first fabrics were created there in the school year 1975/1976, yet the author begins her study from the year 1986, when artistic weaving gained the status of an autonomous specialisation in that school. The teaching staff, who have set the weaving standards, has been composed of teachers with extensive artistic achievements and workshop experience in various fields of art, such as fabrics, painting, sculpture, and ceramics<sup>5</sup>. Aware of the wide spectrum of artistic possibilities of the discipline, they have encouraged young people to look openly at the art of weaving in parallel with learning the profession. According to Marta Wasilczyk, who for almost four decades has been associated with that specialisation and has contributed to its artistic successes,<sup>6</sup> a workshop

*is an activity space situated between fabric, painting, drawing, sculpture and installation. A creative, modern approach to classic techniques, the search for new formal solutions, breaking stereotypes and patterns, have become as important as taking care of the technological and formal side of the work. Students [...], apart from basic weaving techniques, learn the techniques of unique fabrics, such as batik, painting on silk, embroidery, macrame, felt, applique, hand and machine sewing, knitted fabric, fashion design, fashion drawing, techniques of dyeing fibres, yarn, paper and fabrics, techniques derived from the Japanese art of shibori, painting on unprimed surfaces<sup>7</sup>.*

<sup>4</sup> M. Wasilczyk, *Tkanina artystyczna*, w: *85 lat Lubelskiego Plastyka*, Lublin 2015, s. 10–12; idem, *Sploty, watki i supły – klisze pamięci z okazji jubileuszu*, „Szkoła artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (2), 2020, s. 25–49.

<sup>5</sup> Od 1986 r. ze specjalizacją związana była liczna grupa artystów odpowiedzialnych za warstwę plastyczną prac, wspomaganych przez nauczycieli zawodu. Nauczyciele prowadzący: Adela Adamczyk (1931–2022), Jan Maria Marek (1951–2009), Małgorzata Marek, Maria Koldryn (Maron), Marta Wasilczyk, Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Barbara Bartnik, Anna Łoś, Piotr Strobel. Jako nauczyciele zawodu z pracownią okresowo byli związani: Artur Fornalski, Waldemar Arbaczewski (1958–2023), Waldemar Figiel (1955–2018), Jerzy Cichalewski, Jan Kisiel.

<sup>6</sup> Na przykład prace uczniów wystawiane na I i II Ogólnopolskim Biennale Tkaniny Artystycznej Szkół Plastycznych – Supraśl ’94, Supraśl ’96 zyskały najwyższe noty i w rezultacie zadecydowały o uhonorowaniu szkoły „Rydwaniem Apollina” – nagrodą, którą od 1994 roku przyznawało Ministerstwo Kultury i Sztuki za najwyższe osiągnięcia artystyczne we wszystkich dziedzinach sztuki. W tym czasie za prowadzenie specjalizacji odpowiedzialni: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Maria Maron, Marta Wasilczyk tudzież Waldemar Arbaczewski i Artur Fornalski jako nauczyciele wspomagający. Więcej o sukcesach specjalizacji zob. Wasilczyk 2020, jak przyp. 4, s. 34–36; idem, *Tkanina artystyczna...*, s. 12.

<sup>7</sup> Wasilczyk 2020, jak przyp. 4, s. 45.

<sup>4</sup> M. Wasilczyk, *Tkanina artystyczna*, in: *85 lat Lubelskiego Plastyka*, Lublin 2015, pp. 10–12; idem, *Sploty, watki i supły – klisze pamięci z okazji jubileuszu*, „Szkoła artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (2), 2020, pp. 25–49.

<sup>5</sup> Since 1986, there has been a large group of artists associated with the specialisation and responsible for the visual layer of works, supported by vocational teachers. Lead teachers: Adela Adamczyk (1931–2022), Jan Maria Marek (1951–2009), Małgorzata Marek, Maria Koldryn (Maron), Marta Wasilczyk, Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Barbara Bartnik, Anna Łoś, Piotr Strobel. As vocational teachers, the studio has been periodically associated with: Artur Fornalski, Waldemar Arbaczewski (1958–2023), Waldemar Figiel (1955–2018), Jerzy Cichalewski, Jan Kisiel.

<sup>6</sup> For example, students’ works exhibited at the 1st and 2nd National Biennale of Artistic Textiles of Schools of Fine Arts – Supraśl ’94, Supraśl ’96 received the highest marks and, as a result, they were decisive in honouring the school with the “Apollin’s Chariot” – an award that, since 1994, has been granted by the Ministry of Culture and Art for the highest artistic achievements in all fields of art. At that time, Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Maria Maron, Marta Wasilczyk, as well as Waldemar Arbaczewski and Artur Fornalski as supporting teachers, were in charge of the specialisation. For more on the successes of the specialisation, see Wasilczyk 2020, as in fn. 4, pp. 34–36; idem, *Tkanina artystyczna...*, p. 12.

<sup>7</sup> Wasilczyk 2020, as in fn. 4, p. 45.

Young people have the opportunity to see that the sewing machine is used not only to join materials; it is also a notation tool that allows one to quickly save drawing traces in the form of various stitches. A separate experimental and research area is defined by fabric manipulations, discovering the possibilities resulting from the formation of ready-made materials by cutting, pleating, building layered structures, quilting, etc. Modern technologies such as printing on fabric or installations that use space and light are introduced.

*Learning different methods of dealing with textile fabric is not an obligatory ritual, but an element that broadens one's knowledge, allowing for the development of one's possibilities. We encourage students to look for innovative solutions,<sup>8</sup> [...] but sometimes researching the problem is more important than the final result<sup>9</sup>.*

The emphasis is not on the final "product", but on the stages of the education process, problem analysis, development of awareness and gaining experience. Young people have the opportunity to express themselves in the fullest way in the diploma work that completes their art education at the high school level. Some diploma works are surprising with their high level of craftsmanship, the breadth of contexts, and the maturity of the relationship between form and content. It is they that will be the subject of analysis in this text. For students, the semantic layer of the works is as important as the artistic one. Topics are formulated during a student's discussion with the teachers who run their specialisation. The starting point is to specify the problem, after which adequate formal means are sought to visualise it in a clear way. The technique, i.e. a way of thinking resulting from the knowledge of the textile medium, becomes an instrument for defining answers to questions bothering a young person, depending on their personality, sensitivity, temperament, baggage of experiences and thoughts.

Over the period of nearly four decades, many works that are spiritually sensitive or close to the religious concept of the world have been created in the fabric workshop at the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin. Their meaning and artistic values allowed for their public presentation at sacred art exhibitions<sup>10</sup>. It is pointless to

wyznaczają manipulacje tekstylne, odkrywanie możliwości wynikających z formowania gotowych materii poprzez ich nacinanie, plisowanie, budowanie struktur warstwowych, pikowanie i tym podobne. Wprowadza się współczesne technologie jak druku na tkaninie czy instalacje wykorzystujące przestrzeń i światło.

*Poznanie różnych metod postępowania z materiałem tekstylną nie jest obowiązkowym rytuałem, ale elementem poszerzającym wiedzę, pozwalającym rozwinąć możliwości. Zachęcamy uczniów do szukania nowatorskich rozwiązań<sup>8</sup>, [...] przy czym badanie problemu bywa czasami istotniejsze niż końcowy rezultat<sup>9</sup>.*

Nacisk kładziony jest nie na finalny „produkt”, lecz na etapowość procesu kształcenia, analizę problemu, rozwój świadomości i zdobywanie doświadczeń. W najpełniejszy sposób młodzi ludzie mają okazję wypowiedzieć się w pracy dyplomowej kończącej edukację plastyczną na poziomie szkoły średniej. Niektóre dyplomy zaskakują wysokim poziomem warsztatowym, rozległością kontekstów, dojrzałością związku formy z treścią. Właśnie one stanowią będą podmiot analiz niniejszego tekstu. Dla uczniów warstwa semantyczna prac jest równie istotna, co plastyczna. Tematy kształtują się podczas dyskusji dyplomanta z nauczycielami prowadzącymi specjalizację. Punktem wyjścia jest dookreślenie problemu, po czym poszukuje się adekwatnych środków formalnych zdolnych go w sposób klarowny zwizualizować. Technika, czyli sposób myślenia wynikający ze znajomości tekstylnego medium, staje się instrumentem definiowania odpowiedzi na nurtujące młodego człowieka pytania zależne od jego osobowości, wrażliwości, temperamentu, bagażu doświadczeń i przemyśleń.

W okresie blisko czterech dekad w pracowni tkaniny w lubelskim PLSP powstało wiele prac wrażliwych duchowo lub bliskich religijnej koncepcji świata. Przekaz treściowy i walory artystyczne pozwalały prezentować je publiczności na wystawach sztuki sakralnej<sup>10</sup>. Mija się z celem tworzenie ich katalogu, warte przesłania są natomiast plastyczne kierunki i tropy, którymi podążają młodzi artyści, odkrywając różnorodne sposoby obrazowania duchowości. Już pobieżny przegląd materiału badawczego ujawnia mno-

<sup>8</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>10</sup> 2010: *Tkaniny i snycerstwo o tematyce sakralnej*, jubilee exhibition of the 80<sup>th</sup> anniversary of the school, Archdiocesan Museum of Religious Art. Trinitarian Tower in Lublin; *80 lat Lubelskiego Plastyka 1927–2010. Od Krakowa do Krakowa*, Upper Palace of Art of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków; 2011: *Ad Maiorem dei Gloriam*, Metropolitan Theological Seminary in Lublin; 2015:

<sup>10</sup> 2010: *Tkaniny i snycerstwo o tematyce sakralnej*, wystawa jubileuszowa 80-lecia szkoły, Muzeum Archidiecezjalne Sztuki Religijnej. Wieża Trynitariska w Lublinie; *80 lat Lubelskiego Plastyka 1927–2010. Od Krakowa do Krakowa*, Górny Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie; 2011: *Ad Maiorem dei Gloriam*, Metropolitalne Seminarium Duchowne w Lublinie; 2015: *Tkaniny i snycerstwo o tematyce sakralnej*, wystawa jubileuszowa 85-lecia szkoły, Muzeum Archidiecezjalne Sztuki Religijnej. Wieża Trynitariska w Lublinie.



1. Arleta Bortnik, *Anielski kwartet*, 2015, batik na płótnie, fot. A. Bortnik

1. Arleta Bortnik, *The Angel Quartet*, 2015, batik on canvas, photo by A. Bortnik



2. Natalia Odój, *Kosma i Damian*, 2009, batik na płótnie, złocenie, fot. N. Odój

2. Natalia Odój, *Ss. Cosmas and Damian*, 2009, batik on canvas, gilding, photo by N. Odój

gość rozwiązań, pośród których zarysowują się dwie dominujące strategie. Pierwsza polega na czerpaniu z chrześcijańskiej ikonosfery, z konkretnych dzieł, ze sztuki zrealizowanej w określonych latach i w typowej dla nich stylistyce. Druga szuka alternatywnego języka wypowiedzi plastycznej, niekiedy bliższego abstrakcji niż mimetycznym przedstawieniom. Obie nie stronią od eksperymentów materiałowych i technologicznych. Obok tkanin rozumianych jako wyroby włókiennicze uzyskane w procesie tkania różnymi

create their catalogue, but it is worth tracing the artistic directions and paths followed by the young artists, discovering various ways of depicting spirituality. Even a cursory review of the research material reveals a multitude of solutions, among which there are two dominant strategies. One is based on drawing on the Christian iconosphere, on specific works,

*Tkaniny i snycerstwo o tematyce sakralnej*, jubilee exhibition on the 85th anniversary of the school, Archdiocesan Museum of Religious Art. Trinitarian Tower in Lublin.

3. Natalia Odój, *Kosma i Damian*, 2009, batik, fragment z widoczną siatką spękań, fot. N. Odój

3. Natalia Odój, *Sts Cosmas and Damian*, 2009, batik, fragment with a visible network of openings, photo by N. Odój

on art created in specific years and their typical style. The other one seeks an alternative language of artistic expression, sometimes closer to abstraction than to mimetic representations. Both do not shy away from fabric-related and technological experiments. What follows, apart from fabrics understood as textile products obtained in the process of weaving with the use of various techniques, there are projects closer to soft sculpture, installations.

**Arleta Bortnik**, author of “**The Angel Quartet**”<sup>11</sup> [fig. 1], and **Natalia Odój**, who weaved “**Sts Cosmas and Damian**”<sup>12</sup> [fig. 2], in the documentation accompanying their diploma works indicated icon painting as the starting point. Both attempted to apply to batik the canon of depicting human figures developed in the circle of Byzantine art. However, similarities are superficial. The person who writes an icon has full control over the painting process, while in the batik technique a dose of chance is immanently encoded. The idea is separated from the final effect by several technological stages that are not entirely controllable. As a result of repeated procedures of painting, securing with hot wax and dyeing, an effective network of cracks appears on the canvas [fig. 3]. The final product with significant decorative values is to some extent a work of chance, which cannot be said about an icon.

**Adriana Sudoł** created “**Sts Cosmas and Damian**”<sup>13</sup> [fig. 4]. The iconography of the scenes and the drawing style of depicting the figures were taken from the decoration of the reliquary of the mentioned saints of Christian Orthodox provenance, stored in the treasury of the Church of the Blessed Virgin Mary in Krakow<sup>14</sup> [fig. 5]. In order to preserve the



technikami, sytuują się więc realizacje bliższe miękkiej rzeźbie, instalacji.

**Arleta Bortnik** – autorka „**Anielskiego kwartetu**”<sup>11</sup> [il. 1] i **Natalia Odój**, która utkała wyobrażenie „**śś. Kosmy i Damiana**”<sup>12</sup> [il. 2], w dokumentacji towarzyszącej pracom dyplomowym wskazały jako punkt wyjścia malarstwo ikonowe. Obie starały się zastosować w batikach kanon przedstawiania postaci wypracowany w kręgu sztuki bizantyńskiej. Podobieństwa są jednak powierzchowne. Osoba pisząca ikonę w pełni panuje nad procesem malowania, podczas gdy w technice batiku immanentnie zakodowana jest doza przypadku. Zamyśl od efektu końcowego dzieli kilka nie do końca dających się kontrolować etapów technologicznych. Skutkiem wielokrotnie powtarzanych zabiegów malowania, zabezpieczania gorącym woskiem i barwienia, na płótnie pojawia się efektowna siatka spękań [il. 3]. Finalny produkt o znacznych walorach dekoracyjnych jest w pewnym stopniu dziełem przypadku, czego nie można powiedzieć o ikonie.

**Adrianna Sudoł** wykonała przedstawienie „**śś. Kosma i Damian**”<sup>13</sup> [il. 4]. Ikonografia scen i rysunkowy styl postaci przejęte zostały z dekoracji relikwiarza wymienionych świętych o prawosławnej proveniencji, przechowywanego w skarbcu kościoła Najświętszej Marii Panny w Krakowie<sup>14</sup> [il. 5]. W celu zachowania charakteru kanciastej kreski, który na za-

<sup>11</sup> A. Bortnik, *Anielski kwartet*, 2015, batik on canvas, 64x99,5 cm, 4 pieces, teachers: Marta Wasilczyk, Piotr Strobel.

<sup>12</sup> N. Odój, *Sts Cosmas and Damian*, 2009, batik on canvas, gilding, 75x147 cm, 6 pieces, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

<sup>13</sup> A. Sudoł, *Sts Cosmas and Damian*, 2011, machine embroidery on linen, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

<sup>14</sup> A box made of gilded copper sheet with figural decoration

<sup>11</sup> A. Bortnik, *Anielski kwartet*, 2015, batik on canvas, 64x99,5 cm, 4 szt., nauczyciele: Marta Wasilczyk, Piotr Strobel.

<sup>12</sup> N. Odój, *Kosma i Damian*, 2009, batik na płótnie, złocenie, 75x147 cm, 6 szt., nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

<sup>13</sup> A. Sudoł, *śś. Kosma i Damian*, 2011, haft maszynowy na lniwym płótnie, nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

<sup>14</sup> Skrzynka z blachy miedzianej, złożonej z dekoracją figuralną w technice grawerowania przedstawiającą 16 scen z życia świętych lekarzy. Zabytek sztuki prawosławnej, prawdopodobnie pochodzący z południowej Rusi z XIII–XVI w. Zob. A. Zachwieja, *Skrzynka śś. Kosmy i Damiana w skarbcu kościoła NMP w Krakowie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. A. Różyckiej-Bryzek w Zakładzie Historii Sztuki Bizantyńskiej w 1995 r. Maszynopis w Archiwum Muzeum Farmacji CM UJ.



4. Adrianna Sudoł, *śś. Kosma i Damian*, 2011, haft maszynowy na lnianym płótnie, fot. M. Kierczuk-Macieszko

4. Adrianna Sudoł, *Sts Cosmas and Damian*, 2011, machine embroidery on linen, photo by M. Kierczuk-Macieszko





5. Relikwiarz świętych Kosmy i Damiana, kościół Najświętszej Marii Panny w Krakowie, fot. M. Kierczuk-Macieszko

5. Reliquary of Sts Cosmas and Damian, Church of the Blessed Virgin Mary in Krakow, photo by M. Kierczuk-Macieszko

6. Adrianna Sudoł, *śś. Kosma i Damian*, 2011, dwie kwatery ze zbliżeniem na haft maszynowy na lnianym płótnie, fot. M. Kierczuk-Macieszko

6. Adrianna Sudoł, *Sts Cosmas and Damian*, 2011, two panels with a close-up of machine embroidery on linen, photo by M. Kierczuk-Macieszko



character of the angular line which the goldsmith made on the antique reliquary in the soft copper sheet with the use of a modeler, the author chose the technique of machine embroidery with a zigzag stitch. The central plaque with white embroidery on a brown background is a color negative of the drawings on the side panels, made with brown thread on a gray canvas [fig. 6]. The composition follows the pattern of hagiographic icons, in which scenes depicting a saint's life, miracles and martyrdom are presented around the depiction of the saint. It is a pity that the student took over the pattern, but probably did not understand the message it carries. This is indicated by the "narrative" central scene, one of many on the reliquary, while Orthodox art would place there the image, i.e. the emanation, of a saint. In this edition, although visually interesting, the fabric resembles a comic book more than an icon that is supposed to lead to prayer. Undoubtedly, the poetics of the art of the Eastern Orthodox Church is attractive to young people, but imitation does not entail the need for in-depth reflection on the theological essence of the icon.

in engraving technique, depicting 16 scenes from the life of the holy physicians. A treasure of Orthodox art, probably from southern Ruthenia, dating from the 13<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries. A. Zachwieja, *Skrzymka śś. Kosmy i Damiana w skarbcu kościoła NMP w Krakowie*, master's thesis written under the supervision of Prof. A. Różycka-Bryzek in the Department of the History of Byzantine Art in 1995. Typescript in the Archives of the Museum of Pharmacy of the Jagiellonian University Medical College.

bytku złotnik wyprowadził modelatorem w miękkiej blasze miedzianej, autorka wybrała technikę haftu maszynowego ściegiem zygzakowym. Centralna tablica z białym haftem na brązowym tle stanowi barwny negatyw rysunków z kwater bocznych wykonanych nicią brązową na szarym płótnie [il. 6]. Kompozycja pracy zachowuje układ ikon hagiograficznych, na których wokół przedstawienia świętego widnieją sceny ilustrujące historię jego życia, cudów i męczeństwa. Szkoda, że uczennica przejęła schemat, nie rozumiejąc zapewne przekazu, jaki on z sobą niesie. Wskazuje na to „narracyjna” scena główna, jedna z wielu na relikwiarzu, podczas gdy prawosławie sytuowało tam wizerunek, emanację świętego. Tkanina, choć interesująca wizualnie, bardziej przypomina komiks niż ikonę mającą wprowadzać do modlitwy. Bez wątplenia poetyka sztuki Kościoła wschodniego jest dla młodych ludzi atrakcyjna, ale naśladownictwo nie pociąga za sobą potrzeby pogłębionej refleksji nad teologiczną istotą ikony.

Inaczej rzecz się ma w przypadku „**Wieczerzy Mileny Piędzi**” [il. 7]. Przedstawienie Ostatniej Wieczerzy redagowano w taki sposób, aby pokazać ją jako ucztę miłości (św. Jan spoczywa na piersi Jezusa), zdrady (akcent na postać Judasza), bądź syntezę obu. Współzależność miłości i zdrady obrazuje ikona, którą Szymon Uszakow (1626–1686), ostatni z wielkich

<sup>15</sup> M. Piędzia, *Wieczerza*, 2020, aplikacja, haft ręczny, 138x111 cm, nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.



7. Milena Piędzia, *Wieczera*, 2020, aplikacja, haft ręczny, fot. A. Łoś

7. Milena Piędzia, *The Last Supper*, 2020, appliqué, hand embroidery, photo by A. Łoś

ruskich ikonografów, namalował pod koniec życia<sup>16</sup>. Milena Piędzia zainspirowana dziełem powtórzyła jego kompozycję, której pionową oś wyznacza Jezus pośród kolegów apostołów. Wertykalny rytm postaci równoważy poziomy stół, umownie zaznaczony długimi liniami haftu. Statykę układu pion-poziom łamie diagonalna oś wyznaczona pomiędzy św. Janem Ewangelistą a Judaszem. Odmienne od pozostałych, niemal statycznych uczestników uczty, mowa ich ciał wyraża emocje. Pomiedzy nimi rozmieszczone są przedmioty-symbole: chleb, kielich i sakiewka ze srebrnikami. Całość zamyka bordiura z sześciokrotnie powtórzonym motywem krzyża wpisanego w koło, który widnieje również w hostii.

Tkanina wykonana w technice aplikacji, uzupełniona ręcznym haftem, której punktem wyjścia było malarstwo, przypomina ilustrację bądź grafikę w technice linorytu. Syntetyczny język plastyczny ikony artystka poddała daleko idącym uproszczeniom, dochodząc niemal do znaku graficznego. Paletę zawęziła do koloru lnianego płótna, czerni filcu oraz żółcieni, oranżu i sepia materiałów tekstylnych. Drobne prze-

<sup>16</sup> „Ostatnia Wieczera”, ok. 1686 r., Siergijew Posad (wcześniej Zagorsk), Państwowe Muzeum Historyczno-Artystyczne.

The work by **Milena Piędzia** entitled “**The Last Supper**”<sup>15</sup> [fig. 7] is a different case. The depiction of the Last Supper was formulated so as to show it as a feast of love (St John is resting on Jesus’ chest), betrayal (emphasis on the figure of Judas), or a synthesis of both. The interdependence of love and betrayal is depicted in an icon that Szymon Ushakov (1626–1686), the last of the great Ruthenian iconographers, painted towards the end of his life<sup>16</sup>. Inspired by his work, Milena Piędzia repeated its composition, the vertical axis of which is marked by Jesus among the group of the apostles. The vertical rhythm of the figures is balanced by the horizontal table, outlined conventionally with long lines of embroidery. The statics of the vertical-horizontal arrangement is broken by the diagonal axis between St John the Evangelist and Judas. Unlike the other, almost static participants of the feast, the body language of these two expresses emotions. Between them there are objects-symbols: bread, a chalice and a purse with

<sup>15</sup> M. Piędzia, *The Last Supper*, 2020, appliqué, hand embroidery, 138x111 cm, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

<sup>16</sup> “The Last Supper”, c. 1686, Sergiyev Posad (formerly Zagorsk), State Museum of History and Art.

8. Milena Piędzia, *Wieczera*, 2020, fragmenty, fot. A. Łoś

8. Milena Piędzia, *The Last Supper*, 2020, fragments, photo by A. Łoś



silver pieces. The whole composition is closed with a border with the motif of a cross inscribed in a circle, repeated six times, and present also in the host.

The fabric made in the appliqué technique, supplemented with hand embroidery, and inspired by a painting, resembles an illustration or an engraving in the linocut technique. The artist has subjected the synthetic visual language of icons to far-reaching simplifications, almost reaching the point of a graphic sign. She narrowed her palette down to the colours of linen canvas, black felt as well as yellow, orange and sepia textiles. Small stitches with brown, white and yellow thread break up the black patches of the robes, without introducing unnecessary decorativeness. The embroidered line is varied. Small and dynamic on the conventional draperies, thicker and rhythmic in the drawing of the beards and the table, in the background it reveals a spectrum of lengths, thicknesses and directions [fig. 8]. The background with a series of rectangular fields of various sizes resembles patterns that the illustrator and designer Maija Louekari has been introducing for years on Marimekko products, promoting Norwegian, and more broadly: Scandinavian design. The artist's idea was that the embroidery in the background was supposed to evoke associations with a large-city's residential area with blocks of flats. This is the only "update" that she introduced into the space-time of her work, expressing the conviction of the eternal topicality of the scene. The work seems conscious and sincere. The strategy of transcribing the sacred into the modern language of the profane in the style of Marimekko and Ikea projects, the graphic language of posters, animations, and even comics, allows for reaching the young generation, as it uses its image code.

**Anna Kłys** introduces us to the art of Western Europe with her fabric entitled "**Drawn with a Thread**"<sup>17</sup> [fig. 9], inspired by drawings by Peter

szycia prowadzone brązową, białą i żółtą nicią, rozbijają czarne plamy szat, nie wprowadzając zbędnej dekoracyjności. Haftowana kreska jest zróżnicowana. Niewielka i ruchliwa na umownych draperiach, grubsza i rytmiczna w rysunku bród i stołu, w tle ujawnia spektrum długości, grubości, kierunków [il. 8]. Drugi plan z szeregiem prostokątnych pól różnej wielkości przypomina desenie, jakie ilustratorka i projektantka Maija Louekari od lat wprowadza na produkty firmy Marimekko, promując na świecie norweski, a szerzej, skandynawski design. W intencji artystki hafty w tle miały budzić skojarzenia z wielkomiejskim blokowiskiem. To jedyna „aktualizacja” jaką wprowadziła w czasoprzestrzeń przedstawienia, dając wyraz przeświadczeniu o odwiecznej aktualności sceny. Praca wydaje się świadoma i szczerą. Strategia transkrypcji sacrum na współczesny język profanum w stylu projektów Marimekko i Ikea, graficznego języka plakatów, animacji, nawet komiksu, pozwala dotrzeć do młodego pokolenia, ponieważ operuje jego kodem obrazowym.

W krąg sztuki zachodniej Europy wprowadza nas **Anna Kłys** tkaniną „**Nitką rysowane**”<sup>17</sup> [il. 9] wedle rysunków Petera Paula Rubensa. Barokowy mistrz wykonał szkice trzech mężczyzn jako studia przygotowawcze do obrazów: *Pokłon Trzech Króli* (ok. 1609)<sup>18</sup>, *Podniesienie krzyża* (1610 lub 1611)<sup>19</sup>, *Męczeństwo św. Liwina* (1633)<sup>20</sup>. Chcąc zachować charakter lekkości i szybkości szkicowego zapisu, Kłys wybrała technikę haftu ręcznego na tiulu w adaptowaniu rysunku na tkaninę. Wprowadziła minimalne zmiany w tych fragmentach, które prezentowałyby się niekorzystnie lub były niemożliwe do oddania w hafcie. Transparentne podłoże nie kryje śladu „narzędzia”. „Siłą nacisku ołówka”, to jest pożądaną gradacją szarości, uzyskuje się umieszczając nić na rewersie tiu-

<sup>17</sup> A. Kłys, *Drawn with a Thread*, 2011, embroidery on tulle, 210x70 cm, 3 pieces, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

<sup>17</sup> A. Kłys, *Nitką rysowane*, 2011, haft na tiulu, 210x70 cm, 3 szt., nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

<sup>18</sup> Obraz Madryt, Prado. Szkic: ok. 1609–1610, 52x39 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

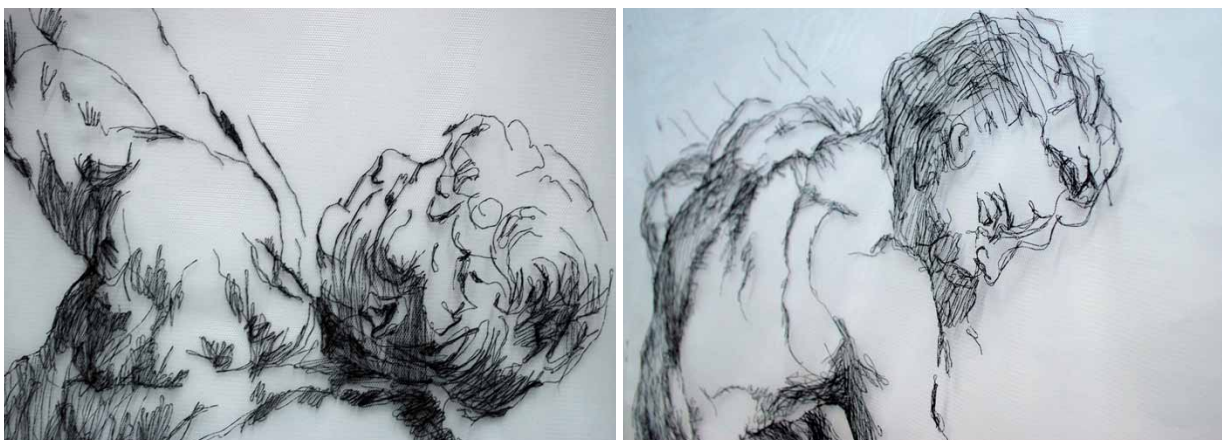
<sup>19</sup> Obecnie Antwerpia, katedra Najświętszej Marii Panny.

<sup>20</sup> Obecnie Antwerpia, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych.



9. Anna Kłys, *Nitką rysowane*, 2011, haft na tiulu, fot. A. Kłys

9. Anna Kłys, *Drawn with a thread*, 2011, embroidery on tulle, photo by A. Kłys



10. Anna Kłys, *Nitką rysowane*, 2011, haft na tiulu, detal, fot. A. Kłys

10. Anna Kłys, *Drawn with a thread*, 2011, embroidery on tulle, detail, photo by A. Kłys

lu. Nasycenie czerni – poziom krycia – mnożąc nitki na awersie. Na drodze świadomych zabiegów można więc w znacznym stopniu zbliżyć się do rysunkowego oryginału, uzyskać światłocieniowy modelunek postaci, zbudować wrażenie przestrzeni w rysunku. Praca oglądana z dystansu wydaje się płaska. Z bliska ujawnia strukturę ponakładanych na siebie nici, które tworzą delikatną fakturę [il. 10]. Taki daleki od tradycyjnego haft nie dekoruje, lecz zmienia się w graficzny środek kreacji, w autonomiczny sposób wypowiedzi. To przykład notacji wykonanej przy użyciu nici, rysunku eksperymentalnego połączonego z tkaniną, zdolnego w nowy sposób odnieść się do religijnych obrazów starych mistrzów.

Tkanina **Karoliny Kurpiel** wedle pastelu „**Madonna z Dzieciątkiem**” Stanisława Wyspiańskiego to

Paul Rubens. The Baroque master made sketches of three men as preparatory studies for the paintings: *Adoration of the Magi* (c. 1609)<sup>18</sup>, *Raising of the Cross* (1610 or 1611)<sup>19</sup>, *Martyrdom of St Livinus* (1633)<sup>20</sup>. In order to preserve the lightness and speed of a sketch, Kłys chose the technique of hand embroidery on tulle in order to adapt the drawing to a fabric. She introduced minimal changes in those fragments that would look unfavourable or would be impossible to render in embroidery. The transparent base does not conceal the trace of the “tool”. The “pencil stroke”, i.e. the desired gradation of gray, is obtained by placing the

<sup>18</sup> Image in Madrid, Prado. Sketch: c. 1609–1610, 52x39 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

<sup>19</sup> Currently in Antwerp, Cathedral of Our Lady.

<sup>20</sup> Currently in Antwerp, Royal Museum of Fine Arts.

thread on the reverse of the tulle, while the saturation of black – the level of opacity – by multiplying the threads on the obverse. By means of conscious procedures, one can, to a large extent, come closer to the original drawing, obtain chiaroscuro modeling of the figures, and build an impression of space in the drawing. Viewed from a distance, the work appears flat. In a close-up, it reveals the structure of overlapping threads that create a delicate texture [fig. 10]. Such embroidery, which is far from traditional, does not decorate, but turns into a graphic means of creation, an autonomous way of expression. This is an example of a notation made with thread, an experimental drawing combined with fabric, able to relate in a new way to the religious paintings of the old masters.

**Karolina Kurpiel's** fabric based on the pastel drawing “**Madonna with Child**” by Stanisław Wyspiański is an attempt at a visual interpretation of the unrealized stained glass composition *Polonia*, to which the pastel originally belonged. Over time, it began to function as an autonomous image of the allegory *Mercy – Caritas*. Karolina Kurpiel designed a two-metre-high appliqué (applied embroidery) made of textiles, haberdashery materials and print on canvas<sup>21</sup> [fig. 11]. The faces and exposed parts of the Madonna's and Child's bodies, digitally copied from the original painting, were developed by her in a graphic programme and printed on canvas in sepia tones. The machine zigzag stitch plays a dual role. At the technical level, it protects the raw edges of fabrics from fraying, and in the artistic layer it replaces the lead joints connecting the glass.

An ingenious technical solution was used by **Anna Guz** in her work “**Kaleidoscope**” [fig. 12].<sup>22</sup> Inspired by the techniques of monumental painting, she made an appliqué in a hard substrate (styrofoam). On each of seven rectangular bases she drew a sketch of the layout and cut out some slits accordingly, then used a sharp tool to embed the edges of fabrics in them. She obtained a geometric composition, but with softened, delicate edges. The smooth surfaces of the patterns, made of a glossy lining, reflect the light to varying degrees, creating an impression of flickering, pulsating, vibrating, and even iridescence. In addition, the light brings out a palette of various shades of individual colours. Although the calm, repetitive rhythm of the axial compositions imitates ogival Gothic windows filled with stained glass, the final effect of the work, visually vibrating, is closer to a mosaic.

<sup>21</sup> K. Kurpiel, *Madonna with Child (Caritas)*, 2014, appliqué, 200x100 cm, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

<sup>22</sup> A. Guz, *Kaleidoscope*, 2011, seven works in appliqué technique, 33x100 cm, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.



11. Karolina Kurpiel, *Madonna z Dzieciątkiem (Caritas)*, 2014, aplikacja, fot. A. Łoś

11. Karolina Kurpiel, *Madonna with Child (Caritas)*, 2014, appliqué, photo by A. Łoś

próba wizualnej interpretacji niezrealizowanej kompozycji witrażowej *Polonia*, do której pastel pierwotnie przynależał. Z czasem zaczął funkcjonować jako autonomiczny obraz alegorii *Miłosierdzia – Caritas*. Autorka zaprojektowała wysoką na dwa metry aplikację (haft nakładany) z tekstyliów, materiałów pa-



12. Anna Guz, *Kalejdoskop*, 2011, siedem prac w technice aplikacji, fot. A. Łoś

12. Anna Guz, *Kaleidoscope*, 2011, seven works in the appliqué technique, photo by A. Łoś

smanteryjnych i druku na płótnie<sup>21</sup> [il. 11]. Twarze oraz odsłonięte partie ciał Madonny i Dzieciątka, skopiowane cyfrowo z oryginalnego obrazu, zostały przez nią opracowane komputerowo w programie graficznym i wydrukowane na płótnie w odcieniach sepii. Maszynowy ścieg zygzakowy odgrywa podwójną rolę. Na poziomie technicznym zabezpiecza przed strzępieniem surowe krawędzie tkanin, w warstwie plastycznej zastępuje ołowiane spoiny łączące szkła.

Pomysłowe rozwiązanie techniczne zastosowała **Anna Guz** w pracy „*Kalejdoskop*” [il. 12]<sup>22</sup>. Zainspirowana technikami malarstwa monumentalnego wykonała aplikację w podłożu twardym (styropianie). Na każdy z siedmiu prostokątnych podkładów naniosła szkic układu i wedle niego wydrążyła szczeliny, po czym za pomocą ostrego narzędzia osadziła w nich brzegi tkanin. Uzyskała kompozycję geometryczną, ale o krawędziach jakby złagodzonych, miękkich. Gładkie powierzchnie wzorów wykonane z połykskiej podszywki w różnym stopniu odbijają światło, wywołując wrażenie migotania, pulsowania, nawet opalizacji. Ponadto światło wydobywa paletę różnorodnych odcieni poszczególnych kolorów. Jakkolwiek spokojny, powtarzalny rytm osiowych kompozycji naśladuje gotyckie, ostrołukowe okna wypełnione witrażami, to finalny rozedrgany optycznie efekt pracy bliższy jest mozaice.

Ostatnia kreacja sygnalizuje zmianę kierunku poszukiwań plastycznych. Przedstawienia bazujące na dziełach historycznych odwołują się do sacrum w sposób bezpośredni, prosty do identyfikacji. Tkaniny

The last artwork signals a change in the direction of artistic exploration. Depictions based on historical works of art refer to the sacred in a direct, easily identifiable way. Fabrics using secular language or even devoid of mimetic references make these references more difficult to perceive, and require more attention and intellectual effort from the viewer. In comparison with figural art, they are less direct, although not necessarily abstract. Some are made of materials alien to the tradition of weaving, resigning from the linearity inherent in fabric, and approaching sculpture or installation. In their case, textile handicraft gives way to non-standard, experimental solutions. Secondary school students' projects will never be as innovative and avant-garde as the proposals of higher art school students or mature artists dealing with the art of fibre. However, they are halfway between experiment and tradition; they are more accessible, without losing their artistic value.

As the motto of her work “*The Sower*” [fig. 13]<sup>23</sup>, **Nicole Dybowski** used a quotation from the Gospel of St. Matthew (Mt 13:1–8). She noticed that the motif of a man busy with sowing is repeated many times in art, while the seed, i.e. the subject and essence of the activity, gets out of sight. As compensation, she decided to make seeds the material of an experimental fabric. She selected the species according to the colour key, obtaining warm tones composed of a wide range of beiges, browns, and yellows. Technologically, the process consisted of covering the warp with glue, applying seeds, and

<sup>21</sup> K. Kurpiel, *Madonna z Dzieciątkiem (Caritas)*, 2014, aplikacja, 200x100 cm, nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

<sup>22</sup> A. Guz, *Kalejdoskop*, 2011, siedem prac w technice aplikacji, 33x100 cm, nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

<sup>23</sup> N. Dybowski, *The Sower*, 2014, own technique, 4 pieces, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś. The work presented at the 12th Biennale of Distinguished Diploma Works of Art Schools of the North-Eastern Macroregion “Diploma 2015”, ZSP Lublin, 16<sup>th</sup>–30<sup>th</sup> June 2015.



13. Nicole Dybowski, *Siewca*, 2014, technika własna, 4 szt., fot. A. Łoś

13. Nicole Dybowski, *The Sower*, 2014, own technique, 4 items, photo by A. Łoś

securing the whole with varnish. The sisal cord, used as the warp, had a varied thickness and was stretched more or less densely over the frame. The seeds covered the thread to varying degrees, creating texture differences. The multiplicity of shapes, scales, textures and the subtle range of colours resulted in a painting and weaving composition, each centimeter of which is different. Four frames filled with grains can be combined in various ways, creating new composition variants [fig. 14].

As an ideological reference of her fabric, the author pointed to striped clothes typical of folk handicraft, characteristic of several Polish regions. In folk culture, the rhythm of work dictated by the cycle of the seasons was permanently intertwined with the calendar of church holidays. God and nature shaped village rituals, customs and everything that results from it. The worship of God meant respect for His gifts – cattle or grain – valuable in themselves, because they were able to ward off the spectre of hunger. To this day, harvest festivals have had the status of local celebrations, and on September 8, on the day of Our Lady of Sowing, grains for sowing are blessed, and the next year's harvest is prayed for. Folk religiosity has been characterised by its communality manifested, among other things, by the festive attire worn on the occasion of church and family celebrations, closely related to each other. The student's work refers to the culture that combines the sacred with the mundane, making them a homogeneous whole, in a way that is indirect and

operujące językiem świeckim czy wręcz pozbawione mimetycznych odniesień czynią owe nawiązania trudniejszymi w odbiorze, wymagają od widza większej dozy uwagi i wysiłku intelektualnego. Wobec dzieł figuralnych są mniej bezpośrednie, choć niekiedy abstrakcyjne. Część powstała z materiałów obcych tradycji tkactwa, rezygnując z właściwej tkani linearności, zmierza w stronę rzeźby czy instalacji. W ich przypadku rękodzieło tekstylne ustępuje pola rozwiązaniom niestandardowym, eksperymentalnym. Realizacje uczniów nigdy nie będą w tym stopniu nowatorskie i awangardowe jak propozycje studentów szkół artystycznych czy dojrzałych twórców parających się sztuką włókna. Plasują się jednak w połowie drogi pomiędzy eksperymentem, a tradycją; są bardziej przystępne w odbiorze, nie tracąc przy tym walorów artystycznych.

**Nicole Dybowski** za motto pracy „*Siewca*” [il. 13]<sup>23</sup> przyjęła cytat z Ewangelii św. Mateusza (Mt 13, 1–8). Zwróciła uwagę, że w sztuce wielokrotnie powtarza się motyw człowieka zajętego sianiem, natomiast z pola widzenia ginie ziarno, czyli podmiot i istota czynności. W ramach rekompensaty postanowiła uczynić z nasion materię tkaniny eksperymentalnej. Gatunki dobrała wedle klucza kolorystycznego, używając ciepłą tonację złożoną z szerokiej gamy beżów, brązów, żółcieni. Technologicznie proces polegał na pokryciu osnowy klejem, naniesieniu ziaren, zabezpieczeniu całości lakierem. Sznurek sizalowy w roli osnowy miał zróżnicowaną grubość i był naciągnięty na ramę gęściej lub rzadziej. Ziarna w różnym stopniu otuliły nić, dając różnice fakturowe. Z wielości kształtów, skali, faktur, subtelnej gamy kolorystycznej powstała malarsko-tkacka kompozycja, której każdy centymetr jest inny. Cztery ramy wypełnione ziarnami można w różny sposób zestawiać, tworząc nowe warianty kompozycyjne [il. 14].

Jako ideowe odniesienie tkaniny autorka wskazała typowe dla rękodzieła ludowego pasiaki, charakterystyczne dla kilku polskich regionów. W kulturze ludowej rytm pracy dyktowany przez cykl pór roku był trwale spleciony z kalendarzem świąt kościelnych. Bóg i przyroda ukształtowały obrzędowość wsi, zwyczaje i wszystko, co z tego wynika. Kult Boga oznaczał szacunek dla Jego darów – bydła czy zboża – cennych samych w sobie, gdyż zdolnych odsunąć widmo głodu. Po dziś dzień dożynki mają status lokalnych uroczystości, a ósmego września, w dniu Matki Bożej Siewnej, święci się ziarna pod zasiew, prosząc o przyszłoroczny urodzaj. Cechą ludowej

<sup>23</sup> N. Dybowski, *Siewca*, 2014, technika własna, 4 szt., nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś. Praca prezentowana na XII Biennale Wyróżnionych Prac Dyplomowych Szkół Plastycznych Makroregionu Północno-Wschodniego „Dyplom 2015”, ZSP Lublin, 16–30.06.2015 r.



14. Nikole Dybowski, *Siewca*, 2014, technika własna, propozycje układów kompozycyjnych

14. Nikole Dybowski, *The Sower* 2014, own technique, proposed compositions

religijności była jej wspólnotowość manifestowana między innymi poprzez odświętny strój przywdziewany z okazji kościelnych i rodzinnych uroczystości, zresztą ściśle ze sobą sprzęgniętych. Realizacja uczeniicy w sposób nie bezpośredni i daleki od folkloru spod znaku „Cepelii” odnosi się do kultury, która sacrum miesza z codziennością, czyniąc z nich homogeniczną całość. Materialna tkanka pracy i jej graficzny układ prowokują obiorców do poszukiwania znaczeń odmiennych, konstruowania różnorodnych przemyśleń i refleksji bez „przymusu interpretacji”<sup>24</sup> podsuniętego przez autorkę. W sztuce tkaniny aspekty biologii surowca i uroda substancji dawno już przestały być celem samym w sobie. Istotą sprawy stał się powód i kontekst ich użycia, a nasiona będące w potencjale rośliną bądź półproduktem, wytyczają rozmaite tropy znaczeniowe. Pomimo impregnacji mającej na celu utrwalenie materiału organicznego, praca jest fizycznie krucha i tymczasowa, o czym Dybowski zdaje się doskonale wiedzieć. Wybór surowca z potencjałem transmutacji można odczytać na poziomie interpretacyjnym jako aluzję do cykliczności porządku świata, związków życia i śmierci. „Coś umiera, by coś mogło trwać, coś powstaje, by coś mogło się skończyć”<sup>25</sup>. Oswojenie się z myślą o śmierci umniejsza trwogę towarzyszącą jej

far from the popular, tourist-oriented folklore. The material tissue of the work and its graphic arrangement provoke the recipients to look for different meanings, to construct various thoughts and reflections without the “compulsion of interpretation”<sup>24</sup> suggested by its author. In the art of fabric, aspects of the biology of the raw material and the beauty of the substance have long ceased to be an end in themselves. The crux of the matter was the reason and context of their use, and the seeds, which are a potential plant or a semi-finished product, set out various paths of meaning. Despite the impregnation aimed at preserving the organic material, the work is physically fragile and temporary, which Dybowski seems to know perfectly well. The choice of a raw material with the potential for transmutation can be interpreted as an allusion to the cyclical nature of the world order, the relationships between life and death. “Something dies so that something can last, something is created so that something can end”<sup>25</sup>. Getting used to the thought of death lessens the fear which accompanies experiencing it. Accepting the fact of its necessity allows for perceiving some meaning in the passing of individuals and the duration of life as such.

<sup>24</sup> R. Boettner-Lubowski, A. Banachowicz, *Królestwo tkaniny i inne terytoria*, „Format” 81, 2019, s. 71.

<sup>25</sup> Cyt. za: M. Parfieniuk, Wstęp, w: *Zenity*. Katalog wystawy „Zenity” w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 21.06.2019–2.09.2020, Wrocław 2019, s. bez paginacji.

<sup>24</sup> R. Boettner-Lubowski, A. Banachowicz, *Królestwo tkaniny i inne terytoria*, „Format” 81, 2019, p. 71.

<sup>25</sup> Cited in: M. Parfieniuk, Wstęp, in: *Zenity*. Catalogue of the “Zenity” exhibition at the National Museum in Wrocław, 21<sup>st</sup> June 2019–2<sup>nd</sup> September 2020, Wrocław 2019, no page numbers.





15. Renata Kamińska, *Szara godzina*, 2012, dyptyk, gobelin z bordiurą z pasów lnianego, barwionego płótna, fot. A. Łoś

15. Renata Kamińska, *The Gray Hour*, 2012, diptych, tapestry with a border made of strips of dyed linen, photo by A. Łoś

**Renata Kamińska's "The Gray Hour" [il. 15]**<sup>26</sup> is maintained in a similar poetics: a diptych with a view of a vast riverside landscape. Earth, water and sky merge, the horizon line becomes fluid. The landscape gradually loses its mimetic concreteness, the recognisability of details disappears, the foreground and background blur, contours blur. Representation has been levelled to the limits of legibility. The painterly character and harmony are built by a wide range of shades of white and a subtle palette of grays subtly broken with dark blue, sepia, pink, brown, lighter blue.

*I wanted to stop a moment full of silence, peace, melancholy, the unknown, but also hope – the gray hour that falls over the waters...* – wrote the author in the documentation.

Through her deeply developed reflectiveness, the artist transposes a landscape at dusk on a cloudy day into transcendence, taking the audience to a meditative, contemplative level. She saturates it with subtle light, which in the sensual human reality seems to be to the highest degree responsible for cognition, and – not only in art – becomes its symbol. It is an attempt to show spiritual life developing in isolation from places of worship. An abstracted, synthetic fragment of a landscape, formally reduced to a pattern of patches, conceals existential connotations, an allusion to the slow but inevitable departure of people, the passing of things. By adopting such an interpretation key, the work begins a dialogue with Nicole Dybowski's fabric, touching on similar issues.

<sup>26</sup> R. Kamińska, *The Gray Hour*, 2012, diptych, tapestry with a border made of strips of dyed linen, 80x100 cm, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

przeżywaniu. Zaakceptowanie faktu jej konieczności pozwala dostrzec sens w przemijaniu jednostek i trwaniu życia jako takiego.

W podobnej poetyce utrzymana jest „**Szara godzina**” Renaty Kamińskiej [il. 15]<sup>26</sup> – dyptyk z widokiem rozległego nadrzecznej pejzażu. Ziemia, woda i niebo zlewają się, linia horyzontu staje się płynna. Krajobraz stopniowo zatracza mimetyczną konkretność, znika rozpoznawalność detali, zacierają się plany, rozmywają kontury. Przedstawieniowość została zniwelowana do granic czytelności. Malarskość i harmonię budują szeroka gama odcieni bieli oraz subtelną paletę szarości delikatnie przelamywanych granatem, sepia, różem, brązem, błękitem.

*Pragnęłam zatrzymać chwilę pełną ciszy, spokoju, melancholii, niewiadomej, ale i nadziei – szarą godzinę, która zapada nad wodami...* – zapisała autorka w dokumentacji.

Poprzez swoją głęboko rozwiniętą refleksyjność artystka transponuje w transcendencję pejzaż o zmierzchu w pochmurny dzień, przenosząc odbiorców na poziom medytacyjny, kontemplacyjny. Nasycza go subtelnym światłem, które w zmysłowej ludzkiej rzeczywistości wydaje się w największym stopniu odpowiadać za poznanie, i – nie tylko w sztuce – staje się jego symbolem. To próba pokazania życia duchowego rozwijającego się w oderwaniu od miejsc kultu. Wyabstrahowany, syntetyczny wycinek pejzażu formalnie sprowadzony do układu plam skrywa konotacje egzystencjalne, aluzję powolnego, acz nieuchronnego odchodzenia ludzi, prze-

<sup>26</sup> R. Kamińska, *Szara godzina*, 2012, dyptyk, gobelin z bordiurą z pasów lnianego, barwionego płótna, 80x100 cm, nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.



16. Maria Wrona, *Nieboskłon*, 2018, kompozycja przestrzenna, fot. M. Wrona

16. Maria Wrona, *The Firmament*, 2018, spatial composition, photo by M. Wrona

mijania spraw. Przyjmując taki klucz interpretacyjny, praca zaczyna dialogować z tkaniną Nicole Dybowski dotykającą podobnej problematyki.

**Maria Wrona** built the installation “**The Firmament**” [fig. 16]<sup>27</sup> made of strips of transparent fabric dyed many times with dyes with the dominant of blue. Arranged vertically, they resemble a screen, a stained glass window, a semi-permeable architectural partition. The author wanted to convey in matter the impression of streaks of light penetrating church interiors, images of the sky viewed through a window. Starting from a realistic statement, she moved towards a metaphor and a symbol, removing all elements that would facilitate the identification of a spe-

<sup>27</sup> M. Wrona, *The Firmament*, 2018, spatial composition, nine strips of synthetic fabric, 200 cm high, teachers: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

cific atmospheric phenomenon occurring at a specific time. This is an artwork from which time has been eliminated. Instead, we receive a paradox: a lasting impression, some fleeting duration. It can be interpreted as the materialisation of contemplation, spiritual life, inner harmony, an image of a delicate construction of mental states.

The three above-mentioned diploma artworks constitute unique statements concerning spirituality and the ways of its representation in the gap between objectivity and subjectivity, matter and idea. There is a calmness in their tone, an invitation to contemplation. By resigning from a clear narrative, their authors do not facilitate reading the message but persuade the recipients to seek and formulate personal conclusions.

The sense of harmony disappears in the collision with **Olga Gralewska's** soft bas-relief **"Ecce Homo"** [fig. 17]<sup>28</sup>. Her vision of a skinned torso goes beyond the stereotype of fabric as a decorative and flat object. As a starting point, she took the biblical quote "rend your hearts, and not your clothing" (Jl 2:13) and the words of Pontius Pilate "Here is the man!" describing the tortured Christ (Jn 19:5). The realisation was preceded by a long design stage: conceptual sketches made with many tools of graphic notation (chalk, charcoal, pencil, sanguine, ink, crayons, even coffee). The choice of colours – painting trials in oil technique with a strongly emphasized material structure of paint, applied with hard brushes and spatulas. The idea of the three-dimensional form of the future fabric was created by bozzettos shaped in gray plasticine, which were used to make a plaster mock-up. The weaving samples that tested the properties of textiles, the possibility of their deformation, hardening, merging with each other and with biological material (e.g. leather, bones) allowed for developing the author's own technique aimed at achieving textural and spatial effects. Finally, the author combined various materials (tailor cuttings, jute, hemp ropes, bleached linen, interfacing, fragments of linen), including those foreign to traditional weaving (tow, foil, leather). Into the fabric of her artwork she wove the rags which she had previously placed under the easel to protect the floor at home from paint splashes. Over time, they had been covered with a rich, although accidental, layer of paint. With this act, she changed their aesthetic status, making them a fully-fledged matter of art. In the process of weaving, in some parts she allowed herself to improvise, introducing the intended expression. The fabric textures of collages, layers, multiplied elements, openwork surfaces needed optical balance [fig. 18]. She built

<sup>28</sup> O. Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, own technique, 200x150 cm, teachers: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.

**Maria Wrona** zbudowała instalację **"Nieboskłon"** [il. 16]<sup>27</sup> z pasów transparentnej tkaniny wielokrotnie farbowanej barwnikami z dominantą błękitu. Zestawione wertykalnie przypominają parawan, witraż, półprzepuszczalną przegrodę architektoniczną. Autorka pragnęła oddać w materii wrażenie smug światła przenikających do wnętrza kościołów, obrazów nieba oglądanych przez okno. Wychodząc od realistycznej wypowiedzi, podążyła w kierunku metafory i symbolu, usuwając wszelkie elementy, które ułatwiałyby identyfikację konkretnego zjawiska atmosferycznego zachodzącego w określonym czasie. To praca, z której czas został wyeliminowany. W zamian otrzymujemy paradoks – trwałe wrażenie, ulotne trwanie. Można ją interpretować jako materializację kontemplacji, życia duchowego, wewnętrznej harmonii, obraz delikatnej konstrukcji stanów psychicznych.

Trzy powyższe dyplomy udzielają autorskich wypowiedzi na temat duchowości i sposobów jej reprezentacji w rozpięciu pomiędzy obiektywnością i subiektywnością, materią, a ideą. W ich tonie pobrzmiewa spokój, zachęta do kontemplacji. Autorki rezygnując z klarownej narracji, nie ułatwiają odczytywania przekazu, nakłaniając odbiorców do poszukiwania i formułowania osobistych wniosków.

Poczucie harmonii znika w zderzeniu z miękką płaskorzeźbą **Olgi Gralewskiej "Oto człowiek"** [il. 17]<sup>28</sup>. Jej wizja torsu odartego ze skóry wykracza poza stereotyp tkaniny pojmowanej jako obiekt dekoracyjny i płaski. Za punkt wyjścia przyjęła biblijny cytat „Rozdzierajcie jednak wasze serca, a nie szaty!” (Jl 2,13) oraz słowa Poncjusza Piłata „Ecce homo” opisujące skatowanego Chrystusa (J 19,5). Jej realizację poprzedziła długa faza projektowa – szkice koncepcyjne wykonywane wieloma narzędziami graficznej notacji (kredą, węglem, ołówkiem, sangwiną, tuszem, kredkami, nawet kawą). Wybór kolorystyki – próby malarskie w technice olejnej z silnie wydobytą materialną strukturą farby kładzonej za pomocą twardych pędzli i szpachli. Wyobrażenie trójwymiarowej formy przyszłej tkaniny dały bozzetta kształtowane w szarej plastelinie, które posłużyły do wykonania gipsowej makiety. Próbkę tkackie badające właściwości tekstyliów, możliwości ich odkształcania, utwardzania, scalania między sobą i z materiałem biologicznym (np. skóry, kości) pozwoliły wypracować technikę własną mającą na celu osiągnięcie fakturowych i przestrzennych efektów. Finalnie autorka złączyła rozmaite materie (ścinki krawieckie, jutę, sznury konopne, bielony len, flizelinę, fragmenty płótna) w tym obce tradycyjne-

<sup>27</sup> M. Wrona, *Nieboskłon*, 2018, kompozycja przestrzenna, dziełko pasów tkaniny syntetycznej o wys. 200 cm, nauczyciele: Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Anna Łoś.

<sup>28</sup> O. Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, technika własna, 200x150 cm, nauczyciele: Marta Wasilczyk, Anna Łoś.



mu tkactwu (pakuły, folię, skórę). W tkanę pracy wplotła szmaty, które uprzednio kładła pod sztalugą, chroniąc podłogę w domu przed zachlapaniem farbami. Z czasem pokryła je bogata, choć przypadkowa warstwa malarska. Tym aktem zmieniła ich estetyczny status, czyniąc pełnoprawną materią sztuki. W procesie tkania w niektórych partiach pozwalała sobie na improwizację, wprowadzając zamierzoną ekspresję. Tkaninowe tekstury kolaży, nawarstwień, multiplikowanych elementów, powierzchni ażurowe potrzebowały optycznej równowagi [il. 18]. Partie „wyciszenia” zbudowała w oparciu o regularny sumak i klasyczny splot płótna. Osnowa swobodnie zwisająca u dołu, wyeksponowana w partii karku, krótko przycięta na bokach z elementu technicznego awansowała do grupy autonomicznych środków wyrazu plastycznego [il. 19]. Trójwymiarowy tors uformowany z grubo tkanej, mięsistej materii wymagał zamknięcia w zarysie ludzkiego ciała. „Kontur” z pasm strzępiastych pakuł i gazy umocowany został na stabilnym, płaskim podłożu [il. 20]. Czerni tła wydobyła rzeźbiarski charakter przedstawienia, zróżnicowała płany i kontrast między materią, a zarysem postaci. Całość utrzymana jest w wąskiej gamie kolorystycznej zawartej między beżem, a ziemistymi szarościami. Dodatek ciemnych nici wzmógł światłocieniowy modelunek, na którym pulsują wplecione pasma czerwieni. Te subtelne drgania koloru akcentują aspekt biologiczny, w sposób szczególnie wyrażony w centralnej partii pracy.

17. Olga Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, technika własna, fot. A. Łoś

17. Olga Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, own technique, photo by A. Łoś

the “tranquile” parts on the basis of regular sumac and a classic linen weave. The warp, hanging freely at the bottom, exposed in the neck part, cut short on the sides, became elevated from a technical element to the category of autonomous means of artistic expression [fig. 19]. The three-dimensional torso, made of thickly woven, fleshy material, required to be enclosed within the outline of the human body. The “contour” of jagged bands of hurds and gauze was mounted on a stable, flat surface [fig. 20]. The blackness of the background brought out the sculptural character of the work, and differentiated the various grounds as well as the contrast between the matter and the outline of the figure. The whole is maintained in a narrow range of colours between beige and earthy gray. The addition of dark threads enhanced the chiaroscuro modelling, on which there are pulsating, interwoven bands of red. These subtle vibrations of colour emphasize the biological aspect of the work, particularly expressed in its central part.

There are many formal references in Olga Gralewska’s artistic expression. The fabric, whose weaves resemble a complex network of blood vessels or nerve connections, brings to mind skinned phantoms and wax anatomical models. Produced from the second half of the 18<sup>th</sup> century on the wave of progress in medical sciences, they served as a teaching aid in the education of surgeons, midwives and doctors. The entire collection of nearly 1,200 items made in Florence was purchased by Emperor Joseph II in 1786 for the needs of the Imperial-Royal Academy of Medicine and Surgery in Vienna, which he had founded<sup>29</sup>. The way of transposing the internal structure of a living organism into the soft medium of fabric is reminiscent of the “lymphatic man” in the collection of the Viennese Josephinum. Both bodies, woven of veins, muscles and tendons, are equally expressive, and the very sight of them is almost painful.

The student’s work is part of a series of works known from the history of art, whose expressive

<sup>29</sup> A. Tyszkiewicz, *Josephinum – klejnot wiedeńskiej muzeologii*, “MDWUM. Medycyna, dydaktyka, wychowanie. Czasopismo Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego” 3, 2019, pp. 44–47.



18. Olga Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, technika własna – detal splotów, fot. A. Łoś

18. Olga Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, own technique: weave details, photo by A. Łoś

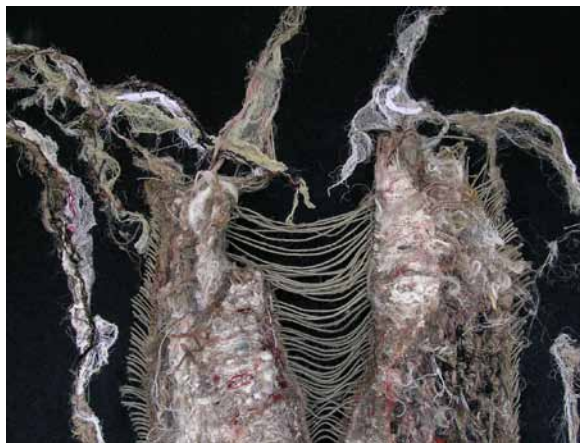


19. Olga Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, detal – osnowa i sploty, fot. A. Łoś

19. Olga Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, detail: warp and weaves, photo by A. Łoś

material tissue serves the function of a substantive and emotional message. An example is Rembrandt's *Slaughtered Ox* in the second version of 1655, painted with energetic brush strokes, impasto streaks in the lights. A similar theme and no less emotional way of treating the matter of painting can be observed in the works of Chaïm Soutine.<sup>30</sup> He perceived beauty in turpist objects commonly regarded as repulsive, which is why he reproduced on his canvases the colours and structures emerging from rotting meat. Soutine saw an important source of emotion in deformation, thanks to which he created a new reality. Gralewska follows a similar path when, in the

<sup>30</sup> *Carcass of Beef*, c. 1925, 116.21 x 80.65 cm, Institute of Art, Minneapolis; *Dead Fowl*, 1926, 97.5x63.3 cm, Art Institute Chicago; *Ox and Calf's Head*, 1925, 92x73 cm, Musée de l'Orangerie, Paris; *Slaughtered Ox*, 1925, 202x114 cm, Musée de Grenoble; *Slaughtered Ox*, c. 1925, 166.1 x 114.9 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.



20. Olga Gralewska, *Oto człowiek*, 2009, fragment, fot. A. Łoś

20. Olga Gralewska, *Ecce Homo*, 2009, fragment, photo by A. Łoś

Odniesień formalnych dla plastycznej wypowiedzi Olgi Gralewskiej można wskazać wiele. Tkanina, której sploty przypominają skomplikowaną sieć naczyń krwionośnych bądź połączeń nerwowych, przywodzi na myśl oskórowane fantomy i woskowe modele anatomiczne. Wykonywane od 2. połowy XVIII wieku na fali progresu nauk medycznych, służyły za pomoc dydaktyczną w edukacji chirurgów, położnych i lekarzy. Całą ich kolekcję w liczbie blisko 1200 egzemplarzy wykonaną we Florencji zakupił cesarz Józef II w 1786 roku na potrzeby założonej przez siebie Cesarsko-Królewskiej Akademii Medyczno-Chirurgicznej w Wiedniu<sup>29</sup>. Sposób przetransponowania wewnętrznej struktury żywego organizmu na miękkie medium tkaniny przypomina „człowieka limfatycznego” w zbiorach wiedeńskiego Josephinum. Oba ciała (tekstylna i woskowa) „utkane” z żył, mięśni i ścięgien są równie ekspresyjne w wyrazie, a sam ich widok jest niemal bolesny.

Praca uczennicy wpisuje się w ciąg znanych z historii sztuki dzieł, których wyrazista tkanka materialna pełni funkcję służebną wobec przekazu treściowego i emotywnego. Przykładem jest *Rozplątany wół* Rembrandta w wersji drugiej z 1655 roku malowanej energicznymi ruchami pędzla, smugami impastów w światłach. Podobną tematykę i nie mniej emocjonalny sposób traktowania materii malarskiej obserwujemy w twórczości Chaïma Soutine'a<sup>30</sup>. W turpistycznych obiektach uznawanych powszechnie za

<sup>29</sup> A. Tyszkiewicz, *Josephinum – klejnot wiedeńskiej muzeologii*, „MDWUM. Medycyna, dydaktyka, wychowanie. Czasopismo Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego” 3, 2019, s. 44–47.

<sup>30</sup> np. *Tusza wołowa*, ok. 1925, 116,21x80,65 cm, Institute of Art, Minneapolis; *Martwy ptak*, 1926, 97,5x63,3 cm, Art Institute Chicago; *Wół i cielęcy łeb*, 1925, 92x73 cm, Musée de l'Orangerie, Paryż; *Zarżnięty wół*, 1925, 202x114 cm, Musée de Grenoble; *Zarżnięty wół*, ok. 1925, 166,1x114,9 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

wstrętne dostrzegają piękno, dlatego na powierzchni płócien odtwarzał kolory i struktury powstające wskutek gnicia mięsa. Nośnikiem emocji była dla Soutine'a deformacja, dzięki której tworzył nową rzeczywistość. Podobnym tropem podąża Gralewska, gdy w poprawnym anatomicznie zarysie człowieka zamyka jego „wnętrze” w procesie transfiguracji lub rozkładu. Sam sposób pokazania owych zmian przywoła na myśl twórczość polskich malarzy z końca lat 50. XX wieku – Tadeusza Brzozowskiego, gdy postrzępioną płamę intensywnej barwy ścierał z kanciastą, spazmatycznie załamującą się linią<sup>31</sup>, czy Jana Lebensteina i jego cykl „Figury osiowe” z subtelnym bogactwem tonów w wąskiej, pozornie nieefektywnej skali barwnej i materią malarską traktowaną niemal autonomicznie. Od malarstwa materii z lat 50. autorka bynajmniej się nie odżegnuje, wskazując jako jedno ze źródeł inspiracji obrazy-tkaniny hiszpańskiego malarza Manola Millaresa. Jego prace sprawiają wrażenie agresywnych, drażnią poczucie estetyki widza. Od połowy XX stulecia tworzył kolaże z rozpiętych na krosnach worków jutowych z grubszą pozszywanymi, pełnych rozdarć ujawniających tło lub przestrzeń za nimi. Na tak przygotowane „podobrazie” nanosił kolory ekspresyjnymi, gwałtownymi pociągnięciami pędzla czy techniką *drippings* znaną z obrazów Jacksona Pollocka. Gralewska czerpie również z dorobku Magdaleny Abakanowicz, której abakany przypominają płaty skóry monstrualnych stworzeń, a rzeźby w swej strukturze porowate wydumuszki z nieokreślonych stworzeń lub ptasie wypluwki.

Realizacja uczennicy, rzeźbiarska w wolumenie, drapieżna w swojej ekspresji, zrywa z koncepcją tkaniny jako przedmiotem służącym ozdobie. W zamian podsuwa antyestetyczną, szpetną cielesną powłokę ludzką. To, co na co dzień budzi wstręt, w dziele sztuki może być interesujące, ekscytujące, nieść potężny ładunek ekspresji. Na poziomie znaczeń, brzydkie zawsze odnosi się do czegoś innego, odsyła do zagadnień ujmowanych nie w kategoriach formy, lecz treści. Intensyfikuje przekaz. Dyplom Gralewskiej odczytać można jako silnie emotywną, egzystencjalną próbę opisanego kondycji człowieka za pomocą bliskiej ciała materii włókna. Bohater na naszych oczach przestaje być monolitem i choć zachował resztki wolumenu, ulega bolesnemu procesowi dekonstrukcji. Z perspektywy biologicznej oglądamy dramat życia, w którym zakodowane są nietrwałość egzystencji, konieczność przemijania, nieodwracalny proces rozkładu, przechodzenia z bytu w niebyt. Artystka utożsamia ludzkie ciało z szatą, która przynależąc do materii świata

*musi umrzeć. Zostaje Serce... Dalej, [przechodzi-*

<sup>31</sup> M. Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*, <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>

anatomically correct human outline, she encloses its “inside” in the process of transfiguration or decomposition. The very way of depicting these changes brings to mind the oeuvre of Polish painters of the late 1950s: Tadeusz Brzozowski, who merged a jagged patch of intense colour with an angular, spasmodically breaking line<sup>31</sup>, or Jan Lebenstein and his series “Figury osiowe” [Axial Figures] with a subtle richness of tones in a narrow, seemingly unimpressive colour scale and the painting matter treated by him almost autonomously. The author does not distance herself at all from the matter painting of the 1950s, pointing to the fabric-paintings of the Spanish painter Manolo Millares as one of her sources of inspiration. His works make an impression of being aggressive, they irritate the viewer’s sense of aesthetics. From the mid-twentieth century, he created collages from jute sacks stretched on looms, roughly sewn together, full of torn openings revealing the background or the space behind them. On the so prepared “support”, he applied colours with expressive, violent brushstrokes or the *drip technique* known from Jackson Pollock’s paintings. Gralewska also draws on the output of Magdalena Abakanowicz, whose abakans resemble patches of the skin of monstrous creatures, and the sculptures in their structure resemble porous shells of unidentified creatures or bird pellets.

The student’s work, sculptural in volume, predatory in its expression, breaks with the concept of fabric as an object for decoration. Instead, it suggests an anti-aesthetic, ugly human integument. What is disgusting in everyday life may, in a work of art, be interesting, exciting, and carry a powerful load of expression. At the level of meanings, what is ugly always refers to something else, sends the viewer to issues approached in terms of content rather than form. It intensifies the message. Gralewska’s diploma work can be read as a strongly emotive, existential attempt to describe the human condition with the help of what is close to the body: fibre. Before our eyes, the protagonist ceases to be a monolith and, although he has retained the remnants of volume, he undergoes a painful process of deconstruction. From the biological perspective, we see the drama of life with its encoded impermanence of existence, necessity of passing, irreversible process of decay, transition from being to non-being. The artist identifies the human body with a garment, which, by its belonging to the matter

*of the world, must die. It is the Heart that remains... next, [we move] to the spiritual level, on which what is corporal, dies, so that what is eternal can tri-*

<sup>31</sup> M. Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*, <https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>

umph. The work, however, makes us stop on the way: at the beginning of the Way of the Cross, at the point where Pilate's words *Ecce Homo* – clearly indicate what can be done by a person who has not recognised God. In this context, we can read the parallels: *Ecce Homo* is a man who is torn apart because he does not accept the redemptive sacrifice of Christ, in another sense, it is God himself, whose Love has been crucified: he suffers but saves<sup>32</sup>.

On the psychological level, it is an image of suffering. The work is woven with emotions. The question of whether, during the creation process, there occurred a transgression of the artist's mental states and experience into her work remains open. Presumably so, because the viewer receives a complicated and ambiguous aura of inner experience, or even existential emptiness. The artist clothed in matter that which was immaterial but at the same time understandable for everyone, because it can be felt.

“*Ecce Homo*” closes the selection of works whose authors revealed their spiritual sensitivity. After this review, fundamental questions arise about the place of artistic weaving in contemporary culture, including religious culture, as well as the question of who needs declarations of spirituality expressed in such a form.

\*

Despite its undoubted artistic values and important subject matter, fabric, which is unique as a field of art, is a “stateless person”: a kind of art that one does not know how to deal with, how to approach it and where to present it. However, this was not always the case. Throughout history, fabric experienced a renaissance many times. In every culture, it was one of the essential elements of the ostentation of wealth, the splendor of secular and spiritual power. In a church understood as the centre of religious life and sacred art, woven fabrics were for centuries an important element of the liturgy setting and decoration of the building. In the Western Church, in the 13<sup>th</sup> century, their functions, symbolism, location in the interior were discussed in detail by William Durandus (†1296) in the fourth book of *Rationale divinatorum officiorum*<sup>33</sup>. He wrote that the different parts of a church were separated by curtains of three kinds. The first one covers the sacred, the second one separates the sanctuary from the clergy, the third one – the clergy from the people<sup>34</sup>. He mentioned textiles

<sup>32</sup> Quotation from Olga Gralewskaja's letter to M. Kierczuk-Macieszko of 12<sup>th</sup> July 2023.

<sup>33</sup> Guillelmus Duranti, *Rationale divinatorum officiorum*, direct. S. della Torre, M. Marinelli, (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 11), Città del Vaticano 2001.

<sup>34</sup> Cf. *RatDivOff I*, 3, 35–36. Their location is not entirely certain. For more information, cf. B. Wronikowski, *Alegoryczna in-*

my] na poziom duchowy, w którym to, co cielesne ginie, by to, co wieczne mogło zatriumfować. Praca jednak zatrzymuje nas w drodze: u początku drogi krzyżowej, w miejscu, gdzie słowa Pilata – *Ecce Homo* – jaskrawo wskazują na to, co może uczynić człowiek nie rozpoznawszy Boga. W tym kontekście możemy odczytać paralele: *Ecce Homo* to człowiek, który cierpi rozdarcie, gdyż nie przyjmuje zbawczej ofiary Chrystusa, w drugim znaczeniu to sam Bóg, którego Miłość została ukrzyżowana: cierpi, ale zbawia<sup>32</sup>.

Na poziomie psychicznym to obraz cierpienia. Praca tkana jest emocjami. Pytanie, czy w trakcie procesu tworzenia nastąpiła transgresja stanów psychicznych i doświadczenia twórcy na dzieło, pozostaje otwarte. Przypuszczalnie tak, ponieważ widz otrzymuje skomplikowaną i niejednoznaczną aurę przeżycia wewnętrznego, czy wręcz pustki egzystencjalnej. W materię zostało przyobleczone to, co niematerialne, a jednocześnie dla każdego zrozumiałe, ponieważ odczuwalne.

„Oto człowiek” to ostatnia z subiektywnego wyboru prac dyplomowych. Po przeglądzie nasuwają się fundamentalne pytania o miejsce tkactwa artystycznego we współczesnej kulturze z religijną włącznie oraz komu potrzebne są deklaracje duchowości wyrażone w takiej formie.

\*

Pomimo niewątpliwych walorów artystycznych i ważkiej tematyki tkanina unikatowa jako dziedzina sztuki to „bezpamiętnie”, z którym nie bardzo wiadomo co robić, jak się do niej ustosunkować i gdzie ją prezentować. To sytuacja bez precedensu. Na przestrzeni wieków i w zasadzie w każdej kulturze była jednym z istotnych elementów ostentacji bogactwa, splendoru władzy świeckiej i duchownej. W świątyni pojmowanej jako centrum życia religijnego i sztuki sakralnej materię tkane stanowiły przez stulecia istotny element oprawy liturgii i dekoracji gmachu. W Kościele zachodnim, w XIII wieku ich funkcje, symbolikę, lokalizację we wnętrzu ze szczegółami omówił Wilhelm Durandus (†1296) w czwartej księdze *Rationale divinatorum officiorum*<sup>33</sup>. Zapisał, że poszczególne części świątyni rozdzielane są przez zasłony trojakiego rodzaju. Pierwsza okrywa świętość, druga oddziela sanktuarium od duchowieństwa, trzecia duchowieństwo od ludu<sup>34</sup>. Wspomniał o tekstyliach wieszanych

<sup>32</sup> Cytat z listu Olgi Gralewskiej do M. Kierczuk-Macieszko z 12 lipca 2023 r.

<sup>33</sup> Guillelmus Duranti, *Rationale divinatorum officiorum*, direct. S. della Torre, M. Marinelli, (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 11), Città del Vaticano 2001.

<sup>34</sup> Zob. *RatDivOff I*, 3, 35–36. Ich lokalizacja nie jest do końca pewna. Więcej zob. B. Wronikowski, *Alegoryczna interpretacja świątyni w pierwszej księdze „Rationale divinatorum officiorum” Wilhelma*

z okazji świąt. Znane mu były trzy zwyczaje dekoracji na Boże Narodzenie. Wedle pierwszego, kościoły nie były w żaden sposób przyozdabiane. Zgodnie z drugim, tkaniny miały być skromne w nawiązaniu do ubóstwa stajenki. Ci, którzy wieszali bogate tkaniny manifestowali radość i, w odróżnieniu od ówczesnych mieszkańców Betlejem, z honorami gościli Dzieciątko<sup>35</sup>. Na czas Wielkiego Postu prezbiterium skrywały zasłony<sup>36</sup>. *Velum quadragesimale* to jest zasłona wielkopostną<sup>37</sup> w średniowieczu okrywano ołtarz<sup>38</sup>, rzadziej całe prezbiterium, po soborze trydenckim tylko krzyże i obrazy pasyjne. W polskich kościołach do Soboru Watykańskiego II zawieszano je od piątej niedzieli Wielkiego Postu (Niedzieli Pasyjnej) do Wielkiego Piątku. Pierwotnie białe lub fioletowe, z czasem zyskały malowane sceny figuralne<sup>39</sup>.

Historia tkaniny pojmowanej jako cenne (także w wymiarze finansowym) dzieło sztuki dekoracyjnej w dużym stopniu wiąże się z dziejami tapiserii<sup>40</sup>. Tapiserie wykształciły się w chłodnym klimacie północy, aby ocieplać tudzież zdobić reprezentacyjne wnętrza świeckie i kościelne, zastępując freski. Monumentalne, z przedstawieniami krajobrazowo-roślinnymi, figuralnymi, heraldycznymi, tkane na krosnach, jednostronne, zazwyczaj wełniano-jedwabne, z dodatkiem srebrnych lub złotych nici, powstawały seriami w oparciu o kartony (rysunkowe bądź malarskie) przygotowane przez artystów. Postrzegane jako przedmioty artystycznego luksusu, świadczyły o najwyższym statusie społecznym i materialnym ich właściciela, a wręcz stawały

hung on the occasion of religious feasts. He was familiar with three customs of Christmas decorations. According to the first, the churches were not decorated in any way. According to the second, fabrics were to be modest as a reflection of the poverty of the stable. Those who hung rich fabrics manifested joy and, unlike the then inhabitants of Bethlehem, they hosted the Child honorably<sup>35</sup>. During Lent, the chancel was covered with curtains<sup>36</sup>. In the Middle Ages, *velum quadragesimale*, i.e. a Lenten veil,<sup>37</sup> was used to cover the altar,<sup>38</sup> less often the whole chancel; after the Council of Trent only crosses and Passion paintings. In Polish churches until the Second Vatican Council, the veils were suspended from the 5<sup>th</sup> Sunday of Lent (Passion Sunday) to Good Friday. Originally white or purple, over time they acquired painted figural scenes<sup>39</sup>.

The history of fabric viewed as a valuable (also financially) work of decorative art is largely related to the history of tapestry.<sup>40</sup> Tapestries developed in the cool climate of the north to warm and decorate representative secular and church interiors, replacing frescoes. Monumental, with landscape-floral, figural and heraldic depictions, woven on looms, one-sided, usually made of wool and silk, with the addition of silver or gold threads, they were made in series based on cardboard designs (drawings or paintings) prepared by artists. Perceived as objects of artistic luxury, they testified to the highest social and material status of their owner, and even became an indi-

Duranda, w: *Przestrzeń liturgiczna*, red. A. Sielepin CHR, J. Superson SAC, Kraków 2019, s. 154–155.

<sup>35</sup> Por. RatDivOff I, 3, 40.

<sup>36</sup> Wedle Durandusa zasłona skrywająca ołtarz w czasie officium mszalnego w Wielkim Poście nawiązuje do bogato zdobionej zasłony w świątyni jerozolimskiej i chwili, w której Zbawiciel wyzionął ducha, a zasłona przybytku rozdarła się na dwoje (por. Mt 27, 51). Por. RatDivOff I, 3, 35–36.

<sup>37</sup> Używa się również określeń: opona, kurtyna, chusta lub płótno wielkopostne.

<sup>38</sup> Przykładem tak zwana Wielka Zasłona Wielkopostna z 1472 r. (używana do 1672 r.) w kościele św. Krzyża w Żytawie. Płótno lniane 8,20x6,80 m składa się z sześciu pasów zszytych ze sobą jeszcze przed pomalowaniem. Farbami temperowymi stworzono na nim 90 obrazów ze Starego i Nowego Testamentu. Zob. V. Dudeck, *Zittau's Lenten Veils*, wyd. G. Oettel, bez miejsca, 2012 [także w polskiej wersji językowej *Żytawskie Zasłony Wielkopostne*].

<sup>39</sup> W Polsce znanych jest 17 takich zabytków w 10 miejscowościach położonych w trzech województwach. Najstarsza znajduje się w Orawce (*Pieta pod krzyżem*, 1676), największa w Jasienicy Rosielnej (ponad 28,6 m<sup>2</sup> powierzchni). Mianem kurtyń można określić płótna z Orawki, Jasienicy Rosielnej i Łodygowic. Pozostałe zasłony wielkopostne mają poniżej 6 m<sup>2</sup> powierzchni. Więcej zob. E. Kocój, M. Borczuch-Białkowska, L. Borczuch, *Sacrum na płótnie malowane. Zasłony wielkopostne kościoła św. Jana Chrzciciela w Orawce*, Kraków 2021.

<sup>40</sup> W polskiej terminologii tapiserie powstałe między XIV a XVI stuleciem przyjęło nazywać się arrasami, późniejsze z XVII-XVIII w. – gobelinami.

terpretacja świątyni w pierwszej księdze „*Rationale divinatorum officiorum*” Wilhelma Duranda, in: *Przestrzeń liturgiczna*, ed. A. Sielepin CHR, J. Superson SAC, Kraków 2019, pp. 154–155.

<sup>35</sup> RatDivOff I, 3, 40.

<sup>36</sup> According to Durandus, the veil covering the altar during Holy Mass prayers in Lent was a reference to the richly decorated veil in the Jerusalem temple and to the moment when the Saviour died and the veil of the tabernacle was torn in two (cf. Mt 27:51). RatDivOff I, 3, 35–36.

<sup>37</sup> In Polish, the terms *opona*, *kurtyna*, *chusta* or *płótno wielkopostne* are also used.

<sup>38</sup> An example is the so-called Great Lenten Veil from 1472 (used until 1672) in the church of St Cross in Zittau. The linen canvas of 8.20x6.80 m consists of six strips sewn together before painting. 90 pictures from the Old and New Testaments were created on it with tempera paints. Cf. V. Dudeck, *Zittau's Lenten Veils*, ed. G. Oettel, no place of publication, 2012 [the Polish language version is entitled *Żytawskie Zasłony Wielkopostne*].

<sup>39</sup> In Poland, 17 such historical fabrics are known in 10 towns located in three voivodeships. The oldest is in Orawka (*Pieta pod Krzyżem*, 1676), the largest in Jasienica Rosielna (over 28.6 m<sup>2</sup>). The fabrics from Orawka, Jasienica Rosielna and Łodygowice can be described as curtains. The other Lenten covers are less than 6 m<sup>2</sup> in size. For more information, cf. E. Kocój, M. Borczuch-Białkowska, L. Borczuch, *Sacrum na płótnie malowane. Zasłony wielkopostne kościoła św. Jana Chrzciciela w Orawce*, Kraków 2021.

<sup>40</sup> In Polish terminology, a tapestry created between the 14<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries is traditionally called *arras*, while the term for a tapestry created later, between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, is *gobelin*.



cator of wealth<sup>41</sup>. Just a singletapestry of the series of ten designed by Raphael, made with silver and gold threads by the workshop of Pieter van Aelst III, commissioned in 1515 for the Sistine Chapel, cost 1,600 or even 2,000 ducats<sup>42</sup>. In 1518, Bona Sforza brought as her dowry the tapestries depicting the eight *Works of Mercy*. In the light of the available comparative material, it seems that works of art with the theme of the *Works of Mercy* were commissioned by church institutions, churches or charity brotherhoods.<sup>43</sup> In the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, it was customary for courts and ecclesiastical institutions to mutually borrow tapestries.<sup>44</sup> Between 1520 and 1557, four tapestries with *Works...* were sent by Bona to the Basilica of Saint Nicholas in Bari. Bona probably considered the church a worthy place to keep them<sup>45</sup>. Together with Sigismund the Old, in 1526 and 1533, she brought from Bruges and Antwerp several dozen others with figural scenes and coats of arms. The name of Sigismund II Augustus was associated with the largest collection of tapestries that was commissioned and made in the 16<sup>th</sup> century for a single client. Those tapestries, made in Brussels around 1550–1555, depicted biblical, animal and landscape, as well as heraldic themes; there were also monogrammed tapestries, grotesque tapestries, over-door tapestries, and chair coverings for the Wawel Castle, which totalled about 170 items<sup>46</sup>.

The use of fabrics in the interior design of churches at the diocesan level can be reconstructed on the basis of archival sources. For example, research conducted in the years 2009–2010 by Izabella Dybała shows that in the archdeaconry of Lublin in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries<sup>47</sup> textiles were used to insulate and decorate church interiors. They were located in various places and fastened in various ways. In Polish records,

<sup>41</sup> A. Bender, *Tapiserie z wyprawy ślubnej królowej Bony Sforzy d'Aragona*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, issue 4, p. 59.

<sup>42</sup> Bender 2021, as in fn. 41, p. 60.

<sup>43</sup> Bender 2021, as in fn. 41, p. 59: “[...] Bona’s mother, who was preparing her daughter’s expedition, did not order a series, but rather purchased ready-made fabrics, perhaps previously intended for a church or a brotherhood which at the last moment withdrew from the purchase or sold them to obtain funds for other purposes.”

<sup>44</sup> Bender 2021, as in fn. 41, p. 58.

<sup>45</sup> Bender 2021, as in fn. 41, p. 63.

<sup>46</sup> Old Testament-themed cardboard designs in the *editio princeps* version, i.e. modelled for many repetitions, were painted by Michael Coxcie (1499–1592), one of the leading Flemish so-called Romanists, influenced by Renaissance Italian painting. Cf. M. Piwocka, K.J. Czyżewski, D. Nowacki, *Wstęp*, in: *Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*. Vol. 1 *Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, eds. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, p. 17.

<sup>47</sup> I. Dybała, *Paramenty liturgiczne w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku*, Vols. I–III, doctoral dissertation written under the supervision of prof. dr hab. J.W. Kuczyńska in the Department of the History of Medieval Polish Art, Catholic University of Lublin, Lublin 2016.

się wyznacznikiem bogactwa<sup>41</sup>. Tylko za jedną z serii dziesięciu zaprojektowanych przez Rafała, wykonaną z użyciem nici srebrnych i złotych przez warsztat Pietera van Aelsta III, zamówioną w 1515 roku do Kaplicy Sykstyńskiej, zapłacono 1600 lub nawet 2000 dukatów<sup>42</sup>. W roku 1518 Bona Sforza przewiozła w posagu tapiserie obrazujące osiem uczynków miłosierdzia. W świetle dostępnego materiału porównawczego wygląda na to, że dzieła sztuki z tematem uczynków miłosierdzia zamawiały instytucje kościelne, kościoły lub bractwa miłosierdzia<sup>43</sup>. W wiekach XV i XVI istniał zwyczaj pożyczania sobie tapiserii przez dwory i instytucje kościelne<sup>44</sup>. Pomiędzy rokiem 1520 a 1557 cztery tapiserie z *Uczynkami...* Bona przekazała bazylice Świętego Mikołaja w Bari, zapewne uważając kościół za godne miejsce do ich przechowywania<sup>45</sup>. Wraz z Zygmuntem Starym w latach 1526 i 1533 sprowadziła z Brugii i Antwerpii kilkadziesiąt innych ze scenami figuralnymi i herbami. Imię Zygmunta Augusta złączyło się z największym zbiorem tapiserii, zamówionym i zrealizowanym w XVI wieku dla jednego zleceniodawcy. Wykonane w Brukseli około 1550–1555 tapiserie biblijne, zwierzęco-krajobrazowe, herbowe, monogramowe, groteski, supraporty, pokrycia krzeseł przeznaczone do zamku wawelskiego, liczyły razem około 170 sztuk<sup>46</sup>.

Obraz stosowania tkanin w aranżacji wnętrza kościołów na poziomie diecezjalnym możemy odtworzyć w oparciu o źródła archiwalne. Przykładowo, z badań przeprowadzonych w latach 2009–2010 przez Izabellę Dybałę wynika, że w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku<sup>47</sup> tekstyliów używano w celu docieplenia i ozdoby wnętrza kościołów. Umieszczano je w różnych miejscach i w rozmaity sposób mocowano. W zapisach najczęściej powtarza się termin „szpaler”, pod którym kryje się dekoracja ścienna złożona z brytów

<sup>41</sup> A. Bender, *Tapiserie z wyprawy ślubnej królowej Bony Sforzy d'Aragona*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, z. 4, s. 59.

<sup>42</sup> Bender 2021, jak przyp. 41, s. 60.

<sup>43</sup> Bender 2021, jak przyp. 41, s. 59: „(...) matka Bony, która przygotowywała wyprawę córki, niezamówiła serii, lecz raczej nabyła gotowe tkaniny, może wcześniej przeznaczone dla kościoła lub bractwa, które w ostatniej chwili wycofało się z zakupu lub też je sprzedało, aby zyskać fundusze na inne cele”.

<sup>44</sup> Bender 2021, jak przyp. 41, s. 58.

<sup>45</sup> Bender 2021, jak przyp. 41, s. 63.

<sup>46</sup> Kartony o tematyce starotestamentowej w wersji *editio princeps*, czyli modelowanej dla wielu powtórzeń, namalował Michael Coxcie (1499–1592), jeden z czołowych flamandzkich tak zwanych romanistów, pozostających pod wpływem renesansowego malarstwa włoskiego. Zob. M. Piwocka, K.J. Czyżewski, D. Nowacki, *Wstęp*, w: *Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*. T. 1 *Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 17.

<sup>47</sup> I. Dybała, *Paramenty liturgiczne w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku*, t. I–III, praca doktorska napisana pod kierunkiem Prof. dr hab. J.W. Kuczyńskiej w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, KUL, Lublin 2016.

tkaniny lub skóry zszytych pionowo. Zestawiano bryty o jednakowych bądź dwóch odmiennych wzorach łączonych przemiennie. Powodzeniem cieszyły się wzorzyste, wielkoraportowe adamaszki, atłasy, aksamity, brokаты, brokatele, sukno, haftowane wełną rzadkie płótno. Na krótszym boku tkaniny, zwykle usztywnionym i podszytym od lewej strony pasem materiału, umieszczano metalowe kółeczka lub pętelki. Szpalery wieszano na hakach wbitych w ściany pod gzymsem kościoła czy kaplicy. Dołem często sięgały podłogi<sup>48</sup>. Pionowe pasy barwnego materiału znakomicie korespondowały z wnętrzami nowożytnych kościołów, podkreślając ich porządki architektoniczne<sup>49</sup>. „Kołtryna”, kolejny termin wymieniany w tekstach źródłowych, odnosi się do zasłon ściennych drukowanych techniką drzeworytniczą, bądź malowanych na papierze lub płótnie<sup>50</sup>. Wytwarzano je od XVI wieku początkowo we Włoszech<sup>51</sup>. W XVII wieku pojawiły się kołtryny kurdybanowe<sup>52</sup>. Na ścianach kościołów wieszano także „opony” – tkaniny płóciennne z drukowanymi scenami figuralnymi<sup>53</sup>, rzadziej kobierce mające status przedmiotów zbytku<sup>54</sup>. Na przełomie XVI i XVII stulecia nieliczne kościoły archidiaconatu lubelskiego szczyciły się posiadaniem kobierców. Najwięcej miała ich lubelska fara: sześć sztuk w 1595 roku, a 11 w 1603 roku<sup>55</sup>. Kładziono je na ołtarzu lub rozpościerano na schodach przed nim, rozpinano *na formach* (drewnianych ramach?), które na podobieństwo ruchomego ekranu mogły służyć za antependium<sup>56</sup>. Kobiercem przykrywano ambonę (Radzyń), ławę czy też podnózek (Kielczewice)<sup>57</sup>.

\*

Odmienne niż w czasach przeszłych, pozycja tkanin we współczesnym Kościele rzymskokatolickim

<sup>48</sup> A. Bender, *Szpalery we wnętrzach polskich XVI–XVIII wieku. Terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 1–2, s. 55–56.

<sup>49</sup> Szpalery zachowały się na przykład w krakowskich kościołach klasztorów żeńskich: ss. klarysek – w prezbiterium ze wzorzystego aksamitu włoskiego z 1. poł. XVII w.; ss. wizytek – pilastry udekorowane szpalerami z adamaszku i aksamitu włoskiego z 1. poł. XVII w.; ss. karmelitanek bosych – bryty sukienne, Polska koniec XVII w., bryty adamaszkowe, Włochy, koniec XVII w.

<sup>50</sup> O technice wytwarzania kołtryn zob.: A. Bender, *Kołtryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XIX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 30, 1992, nr 1–2 Lublin 1992, s. 29.

<sup>51</sup> M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006, s. 180–181.

<sup>52</sup> Zob. A. Bender, *Obicia ścienne ze skóry we wnętrzach polskich w XVII wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego” 29, 1987, nr 1, s. 67–73.

<sup>53</sup> Michałowska 2006, jak przyp. 50, s. 262.

<sup>54</sup> Dybała, jak przyp. 47, T. I, s. 90.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

the term *szpaler* [lit. ‘espalier’] is most often repeated to describe a tapestry which is a wall decoration consisting of panels of fabric or leather sewn together vertically. Panels of the same or two different patterns were combined alternately. Popular choices were patterned, large-scale damasks, satins, velvets, brocades, brocatelles, linen, as well as loose linen embroidered with wool. Metal rings or loops were placed on the short side of the fabric, usually stiffened and lined on the left side with a strip of fabric. Such vertical tapestries were hung on hooks driven into the walls under the cornice of a church or a chapel. The bottom often reached the floor<sup>48</sup>. Vertical stripes of colourful material perfectly corresponded with the interiors of the contemporary churches, emphasizing their architectural order<sup>49</sup>. *Kołtryna*, another term mentioned in Polish source texts, refers to wall hangings printed in woodcut technique or painted on paper or canvas<sup>50</sup>. They were produced from the 16<sup>th</sup> century, initially in Italy<sup>51</sup>. In the 17<sup>th</sup> century, cordovan *kołtrynas* appeared<sup>52</sup>. Church walls were also decorated with linen fabrics with printed figural scenes,<sup>53</sup> called *oponain* Polish, and more rarely carpets, which had the status of luxury items<sup>54</sup>. At the turn of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, just a few churches of the Lublin archdeaconry took pride in having carpets. The parish church in Lublin had the most: six in 1595 and 11 in 1603<sup>55</sup>. They were placed on the altar or spread on the stairs in front of it, stretched *naformach* (probably meaning: on wooden frames), which, like a movable screen, could serve as an antependium<sup>56</sup>. A carpet was used to cover the pulpit (in Radzyń), a bench or a footstool (in Kielczewice)<sup>57</sup>.

<sup>48</sup> A. Bender, *Szpalery we wnętrzach polskich XVI–XVIII wieku. Terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, no. 1–2, pp. 55–56.

<sup>49</sup> The *szpaler* vertical tapestries have been preserved, for example, in the churches of the convents in Kraków: the Convent of the Poor Clare Sisters – in the presbytery: tapestries made of patterned Italian velvet from the first half of the 17<sup>th</sup> century; the Convent of the Visitation: pilasters decorated with tapestries of damask and Italian velvet from the first half of the 17<sup>th</sup> century; the Convent of Barefoot Carmelite Nuns: cloth panels, made in Poland in the late 17<sup>th</sup> century, and damask panels, Italy, late 17<sup>th</sup> century.

<sup>50</sup> For the technique of producing the *kołtryna* wall hangings, cf. A. Bender, *Kołtryny i tapety – papierowe obicia ścienne w XVI–XIX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 30, 1992, no. 1–2 Lublin 1992, p. 29.

<sup>51</sup> M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006, pp. 180–181.

<sup>52</sup> Cf. A. Bender, *Obicia ścienne ze skóry we wnętrzach polskich w XVII wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego” 29, 1987, No. 1, pp. 67–73.

<sup>53</sup> Michałowska 2006, as in fn. 51, p. 262.

<sup>54</sup> Dybała, as in fn. 47, vol. I, p. 90.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

\*

Unlike in the past, the position of fabrics in the contemporary Roman Catholic Church is closer to craftsmanship (even to industrial products) than to the so-called pure arts. Textiles find practical application as clothing, interior design elements and all utility fabrics, such as paraments, altar linen as well as decorations in the form of antependia, upholstered furniture, carpets, covers, napkins, etc. They achieve the highest status in the form of canopies and banners, co-creating the setting of church feasts, celebrations and processions. The colour of a priest's vestments still carries information about the liturgical calendar, the colour of the cassock – about the place in the hierarchy of jurisdiction (offices) and precedence (order of priority); the cut and colour of habits – about belonging to a particular congregation. Unique fabrics in the rank of autonomous works of art are basically not found in the contemporary religious worship. The Church is not alone in this depreciation of the art of fabric, and that is why it is worth looking at the problem from a broader social perspective.

When asked about fine arts, the “average” recipient will mention painting and sculpture, while woven fabrics will be assigned to the sphere of everyday life, with no associations with anything expensive, noble or prestigious. At most, that “average” recipient will recall refined *haute couture* tailoring. Contrary to their artistic rank, unique fabrics, autonomous artworks with a form and message thought out by their creators, are commonly associated with cheap tapestries, fake folk kilims, art that is “secondary”, “female”. However, as little as fifty years ago it was treated seriously as it marked its full presence in contemporary art. At the turn of the 1950s and 1960s, weavers overcame the stereotype of thinking about a woven work as a utilitarian object, or secondary art that imitates painting. In Poland, the roles of designer and producer merged, which in the 1960s resulted in a wave of experiments with various forms of artistic expression, perfecting the technique and exploring the boundaries of the medium.<sup>58</sup> A characteristic phenomenon of the 1970s was the cooperation of the then outstanding artists with large state-owned companies, such as LOT Polish Airlines or ORBIS travel agency, in the field of interior decoration. During that period, among the patrons of Polish textiles was also the Church. Many works were created at that time to serve as the artistic furnishings in churches and other sacred interiors<sup>59</sup>. The Archdiocesan Museum

<sup>58</sup> J. Błaszczńska, *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i społeczeństwo” 43, 2017, p. 148.

<sup>59</sup> I. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, p. 55.

bliższa jest rzemiosłu (nawet wyrobom przemysłowym) niż tak zwanym sztukom czystym. Tekstylija znajdują praktyczne zastosowanie jako odzież, elementy wystroju wnętrz i wszelkie tkaniny użytkowe. Szyje się z nich paramenty, bieliznę ołtarzową, służą ozdobie w postaci antepediów, tapicerowanych mebli, dywanów, narzut, serwet i tym podobnym. Najwyższy status osiągają w formie baldachimów oraz chorągwi, współtworząc oprawę świąt, uroczystości, procesji. Kolor szat kapłana nadal informuje o kalendarzu liturgicznym, sutanny – o miejscu w hierarchii jurysdykcji (urzędów) i precedencji (porządek pierwszeństwa); krój i kolorystyka habitów – o przynależności do określonego zgromadzenia. Tkanin unikatowych w randze autonomicznych dzieł sztuki w zasadzie nie spotyka się we współczesnym kulcie. W tym deprecjonowaniu sztuki tkaniny Kościół nie jest odosobniony, dlatego warto spojrzeć na problem z szerszej społecznej perspektywy.

„Przeciętny” odbiorca zapytany o sztuki piękne wskaże malarstwo i zapewne rzeźbę, natomiast materiale tkane przyporządkuje do sfery życia codziennego, nie kojarząc ich z czymś droгим, szlachetnym, prestiżowym. Co najwyżej wspomni o wysublimowanym krawiectwie spod znaku *haute couture*. Tkanina unikatowa, autonomiczne dzieło o przemyślanej przez twórcę formie i treści, wbrew artystycznej randze powszechnie kojarzona jest z „makatką”, kilimem spod znaku „Cepelii”, sztuką „drugiej kategorii”, „kobiecą”. Tymczasem, jeszcze pięćdziesiąt lat temu była traktowana poważnie, gdy z pełną mocą zaznaczyła swoją obecność w sztuce współczesnej. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku artyści pokonali stereotyp myślenia o dziele tkackim jako przedmiocie użytkowym, tudzież sztuce wtórnej naśladowującej malarstwo. W Polsce doszło do scalenia ról projektanta i wytwórcy, co w latach 60. skutkowało falą eksperymentów z różnymi formami artystycznej wypowiedzi, doskonalenia warsztatu i badania granic medium<sup>58</sup>. Charakterystycznym zjawiskiem lat 70. była kooperacja ówczesnych znakomitych twórców z dużymi firmami państwowymi jak Polskie Linie Lotnicze LOT czy ORBIS w zakresie dekoracji wnętrz. W tym okresie mecenasem polskiej tkaniny był także Kościół. Powstało wówczas wiele dzieł służących jako artystyczne wyposażenie świątyń i innych wnętrz sakralnych<sup>59</sup>. Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie zorganizowało serię wystaw prezentujących sztukę tkaniny<sup>60</sup>. Lata 80. przyniosły regres, tkanina zniknęła z głównego obiegu artystycznego,

<sup>58</sup> J. Błaszczńska, *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i społeczeństwo” 43, 2017, s. 148.

<sup>59</sup> I. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, s. 55.

<sup>60</sup> *Sztuka tkacka. Tkanina współczesna wobec Biblii* (1984), *Światło*. Maria Kwiatkowska, Janusz Eysymont – malarstwo, Zygmunt Łukasiewicz – tkanina (1985); *Tkanina wobec sacrum II* (1986).

więc i Kościół, rozumiany jako instytucja, stracił dlań zainteresowanie. Dzieła tkackie wyrugowane ze sztuk czystych, a tym samym z galerii i muzealnych ekspozycji, straciły pozycję, którą ciężko wywalczyli polscy twórcy tej dziedziny w latach 60. i 70. XX wieku<sup>61</sup>. Obecne położenie tkactwa artystycznego bliskie jest grafice warsztatowej – niemal martwej technice, która status równorzędny innym dziedzinom sztuk uzyskuje najwyżej w murach niektórych liceów plastycznych lub w akademiach sztuk pięknych, mających w ofercie edukacyjnej tę specjalizację<sup>62</sup>. Jednak symptomy zmian na tym polu stają się już widoczne. Obserwowane od paru lat ożywienie wynika z wielu złożonych przyczyn. Przede wszystkim wykonawców i odbiorców sztuki zaczęły interesować, w większym niż dotąd stopniu, obiekty unikatowe bądź powielone w kilku egzemplarzach, wykonane ręcznie, nierzadko wedle technik historycznych. Zwrot ku rękodziętu, ku studiom z zakresu materiałoznawstwa i technologii wytwarzania wynika z typowej fluktuacji, determinowanej potrzebą przeciwwagi wobec utrzymującej się od kilku dekad dominacji mediów cyfrowych.

Artyści, którzy obecnie deklarują zainteresowanie tkaniną, zajmują wobec niej różne, niekiedy rozbieżne stanowiska. Dla sporej grupy osób pozostaje materia tkaną, która kształtowana w określony sposób nabiera formy. Inni eksplorując jej możliwości kreacyjne, wywołali falę eksperymentów, jak sześćdziesiąt lat temu, gdy odkryto, wydawać by się mogło, nieograniczony wachlarz środków formalnych. Dociekania przeszłe i obecne są jednak w swej istocie odmienne. Dla twórców ubiegłego wieku tkanina z zasady stanowiła jedyne medium. Współczesne, w większości interdyscyplinarne i intermedialne, pokolenie artystów nie skupia się na przełamywaniu granic warsztatu, lecz traktuje ją jako medium pomocnicze i włącza w szeroki zakres wypowiedzi<sup>63</sup>. Klimat przenikania się w sztuce różnych technik stwarza warunki dla rozwoju obiektów hybrydowych w powiązaniu z włóknem i przeplotem, instalacji, asamblaży, miękkiej rzeźby, environment.

Tkanina unikatowa ma olbrzymi potencjał ideowy, jest nośnikiem znaczeń nie gorszym niż inne dyscypliny sztuki. Wielu artystów wciąż przyznaje się do wiary, przynajmniej do wiary w to, co metafizyczne i dlatego mającej sens<sup>64</sup>. Wraz z sekularyzacją

in Warsaw organised a series of exhibitions presenting the art of fabric<sup>60</sup>. The 1980s brought a regression, fabric disappeared from the mainstream artistic circulation, and the Church as an institution also lost interest in it. Excluded from the domain of fine arts, and thus from galleries and museum exhibitions, woven artworks lost the hard-won position that Polish artists in this field had achieved in the 1960s and 1970s<sup>61</sup>. The current position of artistic weaving is close to graphic arts: an almost dead technique, which can only receive a status equal to other fields of art within the walls of some art schools or at academies of fine arts that offer this specialisation<sup>62</sup>. However, the symptoms of changes in this field are already becoming visible. A revival that has been observed over the past few years is due to many complex reasons. First of all, artists and recipients have begun to be interested, to a greater extent than before, in unique objects or those reproduced in just a few copies, made by hand, often according to historical techniques. The turn towards handicrafts, studies in the field of materials science and manufacturing technology results from a typical fluctuation, determined by the need to counterbalance the dominance of digital media, present for several decades.

Artists who currently declare an interest in fabric assume various, sometimes divergent, positions towards it. For a large group of people, it remains a woven matter that, shaped in a specific way, takes on a form. Others, exploring its creative possibilities, have initiated a wave of experiments, such as one 60 years ago, when a seemingly limitless range of formal means was discovered. The past and present investigations are essentially different. For artists of the last century, fabric was in principle the only medium. Today's generation of artists, mostly interdisciplinary and intermedia, does not focus on breaking the boundaries of the technique, but treats it as an auxiliary medium and includes it in a wide range of forms of expression<sup>63</sup>. The climate of interpenetration of various techniques in art creates conditions for the development of hybrid objects related to fibre and weave, as well as installations, assemblages, soft sculpture, environment.

<sup>61</sup> O pozycji polskiej tkaniny artystycznej w sztuce światowej lat 60. i 70. XX w. powstała obszerna literatura. Autorytetem naukowym w tej dziedzinie pozostaje prof. Irena Huml. Jej *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989 jest jedną z najciekawszych pozycji w tym temacie.

<sup>62</sup> Wasilczyk 2020, jak przyp. 4, s. 26.

<sup>63</sup> M. Rak, *Tkanina jako pole działań na styku sztuki i projektowania*, „Postępy w inżynierii mechanicznej. Czasopismo naukowo-techniczne” 8 (4), 2016, s. 98.

<sup>64</sup> R. Solewski, *Aktualność wiary* <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/rafal-solewski-aktualnosc-wiary/>

<sup>60</sup> *Sztuka tkacka. Tkanina współczesna wobec Biblii* (1984), *Światło*. Maria Kwiatkowska, Janusz Eysymont – painting, Zygmunt Łukasiewicz – fabric (1985); *Tkanina wobec sacrum II* (1986).

<sup>61</sup> Extensive literature has appeared on the position of the Polish art of fabric in the world art of the 1960s and 1970s. The scientific authority in this field is Prof. Irena Huml. Her book *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, is one of the most interesting works on this topic.

<sup>62</sup> Wasilczyk 2020, as in fn. 4, p. 26.

<sup>63</sup> M. Rak, *Tkanina jako pole działań na styku sztuki i projektowania*, „Postępy w inżynierii mechanicznej. Czasopismo naukowo-techniczne” 8 (4), 2016, p. 98.

Unique fabric has a huge ideological potential, it is a carrier of meanings no worse than other art disciplines. Many artists still declare their religious faith, or at least declare their belief in what is metaphysical and therefore meaningful<sup>64</sup>. With secularisation, it is not faith that has become obsolete, but the language that is no longer sufficient to express it in times of change, crisis, collapse<sup>65</sup>. This is where a space opens up for artistic fabric, which is able to surprise with the maturity of the relationship between form and content and offer problem art instead of devotional art. After years of silence, its language seems fresh, attractive and therefore noticeable. In 2013, the Zachęta Gallery in Warsaw presented numerous works with a clear historical, critical and religious message at the exhibition entitled "Splendor tkaniny" [The Splendor of Fabric]. Prestigious, periodical events promoting the art of fabric<sup>66</sup> display single works, which, by means of iconography commonly recognised as secular, engage in the discourse on the condition and dilemmas of modern man, and convey metaphysical, ethical and moral content. Fabrics related to these themes are available in greater numbers at individual or cyclical exhibitions of sacred art,<sup>67</sup> occasionally in galleries of contemporary sacred art,<sup>68</sup> and in diocesan museums<sup>69</sup>. They rarely co-create the decor of bishops' offices, conference rooms, and only exceptionally churches<sup>70</sup>.

Does unique fabric have a chance to appear in churches as an autonomous form of artistic expression? Theoretically, this may happen, but certainly not in the coming years, given its current place in the hierarchy of visual arts. It would be necessary to

<sup>64</sup> R. Solewski, *Aktualność wiary* <https://sztukaimetazyka.up.krakow.pl/rafal-solewski-aktualnosc-wiary/>

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> The Central Museum of Textiles in Łódź regularly organises: the National Exhibition of Unique Textiles; International Triennial of Tapestry; National Exhibition of the Polish Miniature Textiles. Other centres host, for example: the International Baltic Mini Textile Triennial in Gdynia; National Biennale of Painting and Unique Fabric Tricity; "The Art of Fibre" – DAP Gallery, Warsaw District of the Association of Polish Artists and Designers; International Biennale of Artistic Linen Fabric at the Museum of Crafts in Krosno; International Festival – Symposium of Fibre Art "Kowary Creative Workshop" and post-open-air exhibitions at the Weaving Museum in Kamienna Góra.

<sup>67</sup> For example, the Sacred Art Biennale at the BWA Gallery in Gorzów (1984–2004), the Sacrum Art Triennial at the Municipal Art Gallery in Częstochowa (1991–).

<sup>68</sup> An example is the Gallery of Contemporary Sacred Art "Dom Praczek" [The Laundress' House] in Kielce, the Archdiocesan Museum of Religious Art in the Trinitarian Tower in Lublin; "Galleria u Panien" [Maidens' Gallery] at the Convent of the Dominican Sisters in Piotrków Trybunalski. The above-mentioned institutions included the presentation of unique fabrics in the exhibition programme.

<sup>69</sup> For example, in the Archdiocesan Museum in Kraków in the years 1994–2022, this field of art was shown once as part of Barbara Hulanicka's exhibition *Religie świata i inne tkaniny* [World Religions and Other Textiles] (December 1997–February 1998).

<sup>70</sup> The woven works of the recognised artist Barbara Basiewicz are in the parish church in Górkach in the Kampinoski National Park.

zdezaktualizowała się nie wiara, lecz język, który nie wystarcza do jej wyrażenia w czasach zmiany, kryzysu, zapaści<sup>65</sup>. Tutaj otwiera się pole dla tkaniny artystycznej, która jest w stanie zaskoczyć dojrzałością związku formy z treścią i zaferować sztukę problemową zamiast dewocyjnej. Po latach milczenia jej język wydaje się świeży, atrakcyjny przez to zauważalny. W warszawskiej Zachęcie w 2013 roku na wystawie „Splendor tkaniny” pokazano wiele dzieł z jasnym przekazem historycznym, krytycznym, religijnym. Na prestiżowych, periodycznych wydarzeniach promujących sztukę włókna<sup>66</sup> pojawiają się pojedyncze prace, które poprzez ikonografię powszechnie uznaną za świecką, podejmują dyskurs o kondycji i dylematach człowieka współczesnego, przekazują treści metafizyczne, etyczne, moralne. W większej liczbie tkaniny o tej tematyce dostępne są podczas jednostkowych bądź cyklicznych wystaw sztuki sakralnej<sup>67</sup>, sporadycznie w galeriach współczesnej sztuki sakralnej<sup>68</sup>, w muzeach diecezjalnych<sup>69</sup>. Rzadko współtworzą wystrój kancelarii i gabinetów biskupich, sal konferencyjnych, a już wyjątkowo kościołów<sup>70</sup>.

Czy tkanina unikatowa ma szansę zaistnieć w świątyniach jako autonomiczna forma artystycznej wypowiedzi? Teoretycznie może to nastąpić, ale z pewnością nie w najbliższych latach, biorąc pod uwagę jej obecne miejsce w hierarchii sztuk plastycznych. Konieczna byłaby rewizja nastawienia społecznego, aby bez zastrzeżeń dzieła tkackie plasować na równi z tymi obiektami sztuk, którym nikt nie odmawia przymiotnika „piękne”. Musiałaby odzyskać status prac merkantylnie cennych, a przez to godnych i odpowiednich do prezenta-

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi organizuje cyklicznie: Ogólnopolską Wystawę Tkaniny Unikatowej; Międzynarodowe Triennale Tkaniny; Ogólnopolską Wystawę Miniatury Tkackiej. W innych ośrodkach odbywają się np.: Nadbałtyckie Triennale Miniatury Tkackiej w Gdyni; Ogólnopolskie Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej Trójmiasto; „Sztuka Włókna” – Galeria DAP Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków; Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej w Muzeum Rzemiosła w Krośnie; Międzynarodowy Festiwal i Sympozjum Sztuki Włókna – Warsztat Twórczy Kowary i wystawy poplenerowe w Muzeum Tkactwa w Kamiennej Górze.

<sup>67</sup> Np. Biennale Sztuki Sakralnej w Galerii BWA w Gorzowie (1984–2004), Triennale Sztuki Sacrum w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie (1991–).

<sup>68</sup> Przykładem Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek” w Kielcach, Muzeum Archidiecezjalne Sztuki Religijnej w Wieży Trynitarzkiej w Lublinie; „Galeria u Panien” przy konwencie ss. dominikanek w Piotrkowie Trybunalskim. Wskazane instytucje w programie wystawienniczym uwzględniły prezentację tkanin unikatowych.

<sup>69</sup> Np. w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie w latach 1994–2022 ta dziedzina twórczości była pokazana raz w ramach wystawy Barbary Hulanickiej *Religie świata i inne tkaniny* (grudzień 1997–luty 1998).

<sup>70</sup> Prace tkackie uznanej artystki Barbary Basiewicz znajdują się kościele parafialnym w Górkach w Kampinoskim Parku Narodowym.

cji w kościołach. To zmiana pokoleniowa. Wydaje się, że kluczem do sukcesu jest dostępność, „opatrzenie”. Fenomen popularności tkaniny w latach 70. wynikał właśnie z jej powszechności. Zyskała popularność, ponieważ o niej mówiono, często i w wielu miejscach pokazywano. Skoro stanowiła przedmiot ekspozycji, podmiot licznych dyskusji teoretycznych, artyści oferowali nowe dzieła i realizowali zamówienia napływające od dużych firm państwowych. Działał mechanizm podaży i popytu. Pozycja tkanin unikatowych jako autonomicznych dzieł sztuki dekoracyjnej, idealnych do aranżacji reprezentacyjnych wnętrz nie podlegała dyskusji. Nasuwa się pytanie, czy fakt, że były tak silnie kojarzone z epoką PRL-u zdecydował o ich późniejszym odrzuceniu i deprecjacji jako dziedziny artystycznej?

Dzisiaj prace tkackie ponownie znalazły się na fali wznoszącej. Artyści zainteresowani tą formą wypowiedzi oferują więcej propozycji, stąd choćby ze względu na ich liczbę, dzieła stają się bardziej powszechne, dostępne w różnych miejscach, zwłaszcza w Internecie. Publikacja ich reprodukcji poszerza krąg potencjalnych odbiorców, częstotliwość powielania przyspiesza i utrwala przyswajanie treści. Medium zaaprobowane, „oswojone”, w sposób naturalny jest adaptowane do innych przestrzeni, nowych funkcji, więc także i kultowych. Nowe cyfrowe pokolenie paradoksalnie może przyczynić się do powrotu tkaniny unikatowej do świątyni. Czy tak się stanie – czas pokaże.

## Streszczenie

Punkt wyjścia dla artykułu stanowią tkaniny unikatowe eksponujące szeroko rozumiany pierwiastek duchowy w sztuce. Wszystkie zostały wykonane jako prace dyplomowe kończące proces edukacji na specjalizacji „tkanina artystyczna” w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie. Celem tekstu nie jest zebranie ich w formie katalogu, lecz w oparciu o jedenaście wybranych przykładów, wskazanie artystycznych ścieżek, którymi podążają młodzi ludzie, odkrywając różnorodne sposoby obrazowania duchowości. Już pobieżny przegląd materiału badawczego ujawnia mnogość rozwiązań, pośród których zarysowują się dwie dominujące strategie. Pierwsza polega na czerpaniu z chrześcijańskiej ikonosfery, z konkretnych dzieł, ze sztuki zrealizowanej w określonych latach i w typowej dla nich stylistyce. Druga szuka alternatywnego języka wypowiedzi plastycznej, niekiedy bliższego abstrakcji niż mimetycznym przedstawieniom. Obie nie stronią od eksperymentów materiałowych i technologicznych. Obok tkanin rozumianych jako wyroby włókiennicze, uzyskane w procesie tkania różnymi technikami, sytuują się więc realizacje bliższe miękkiej rzeźbie, instalacji.

revise the social attitude in order to place weaving on an equal footing with the art which no one refuses the adjective 'beautiful'. It would have to regain the status of commercially valuable art, and thus worthy of and suitable for presentation in churches. This means a generational change. What seems to be the key to success is accessibility, getting used to it. The phenomenon of the popularity of fabric in the 1970s was due to its universality. It gained popularity because it was often talked about and shown in many places. Since it was the subject of exhibitions, of numerous theoretical discussions, artists kept offering new works and fulfilled commissions from large state-owned companies. What was involved was the mechanism of supply and demand. The position of unique fabrics as autonomous works of decorative art, ideal for arranging representative interiors, used to be undisputed. The question arises: did the fact that they were so strongly associated with the communist era result in their later rejection and depreciation as an artistic field?

Today, woven works are again on the rise. Artists interested in this form of expression offer more propositions; hence, if only because of the number of such works, they are becoming more common, available in various places, especially on the Internet. The publication of their reproductions expands the circle of potential recipients, the frequency of duplication accelerates and consolidates the absorption of the content. The medium that is approved, “domesticated”, becomes naturally adapted to other spaces, to new functions, including religious worship. The new digital generation may paradoxically contribute to the return of the unique fabric to churches. Whether this will happen – time will tell.

## Summary

The starting point for the article are unique fabrics that expose the broadly understood spiritual element in art. All of them were made as diploma works completing the education process on the “artistic textile” specialisation at the Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin. The aim of the text is not to collect them in the form of a catalogue but, based on eleven selected examples, to indicate the artistic paths followed by young people, discovering various ways of depicting spirituality. Even a cursory review of the research material reveals a multitude of solutions, among which there are two dominant strategies. One draws inspiration from the Christian iconosphere, from specific works, from art produced in specific years and in the style typical for them. The other is looking for an alternative language of artistic expression, sometimes closer to abstraction than to mimetic representations. Both

do not shy away from material and technological experiments. Next to fabrics understood as textile products, obtained in the process of weaving with various techniques, there are projects closer to soft sculpture, installations.

The latter part of the article discusses the past significance of decorative fabrics in the interior design of churches and their role in the liturgy of the Western Church. In their context, an attempt is made to indicate the reasons for the contemporary elimination of this artistic field from the sacred interior and for the depreciation of this discipline of art, the status of which is closer to a craft than to the so-called pure arts. In the 1970s, the Church in Poland was one of the patrons of artistic textiles: in the form of purchases and commissions as well as organising large exhibitions presenting the art of fabric. The paper is concluded with reflections on whether a change in this field is possible, because this unique art has a huge ideological potential: it is a carrier of meanings no worse than other art disciplines.

**Keywords:** artistic fabric, unique fabric, fabric in the Western Church, Cyprian Kamil Norwid State Secondary School of Fine Arts in Lublin

dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko  
Cyprian Kamil Norwid State Secondary  
School of Fine Arts in Lublin  
e-mail: mkmpost@wp.pl

Translated by Agnieszka Gicala

## Bibliography

### Sources

- Duranti Guillelmus, *Rationale divinatorum officiorum*, direct. S. della Torre, M. Marinelli, (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica* 11), Città del Vaticano 2001.
- Dybała I., *Paramenty liturgiczne w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku*. PhD thesis written under the supervision of Prof. dr hab. J.W. Kuczyńska in the Department of the History of Medieval Polish Art, Catholic University of Lublin, Lublin 2016.

### Studies

- Bender A., *Koltryny i tapety – papierowe obicia ściennie w XVI–XIX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 30, 1992, no. 1–2, Lublin 1992.
- Bender A., *Obicia ściennie ze skóry we wnętrzach polskich w XVII wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego” 29, 1987, no. 1, pp. 67–73.

Druga część artykułu przynosi rozważania o przeszłym znaczeniu tkanin dekoracyjnych w aranżacji wnętrza kościołów i ich roli w liturgii Kościoła zachodniego. W oparciu o nie podjęta została próba wskazania przyczyn współczesnej eliminacji tej dziedziny artystycznej z sakralnego. Tymczasem jeszcze w latach 70. XX wieku Kościół w Polsce był jednym z mecenasów tkaniny artystycznej, tak w formie zakupów i zleceń, jak również poprzez organizowanie dużych wystaw prezentujących sztukę tkaniny. Całość zamykają dywagacje, czy możliwa jest zmiana na tym polu, ponieważ tkanina unikatowa ma olbrzymi potencjał ideowy, jest nośnikiem znaczeń nie gorszym niż inne dyscypliny sztuki.

**Słowa kluczowe:** tkanina artystyczna, tkanina unikatowa, tkanina w Kościele zachodnim, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie

dr Małgorzata Kierczuk-Macieszko  
Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych  
im. C.K. Norwida w Lublinie  
e-mail: mkmpost@wp.pl

## Bibliografia

### źródła

- Duranti Guillelmus, *Rationale divinatorum officiorum*, direct. S. della Torre, M. Marinelli, (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica* 11), Città del Vaticano 2001.
- Dybała I., *Paramenty liturgiczne w archidiecezji lubelskiej w XV i XVI wieku*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. J.W. Kuczyńskiej w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, KUL, Lublin 2016.

### opracowania

- Bender A., *Koltryny i tapety – papierowe obicia ściennie w XVI–XIX wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Humanistyka” 30, 1992, nr 1–2 Lublin 1992.
- Bender A., *Obicia ściennie ze skóry we wnętrzach polskich w XVII wieku*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego” 29, 1987, nr 1, s. 67–73.
- Bender A., *Szpalery we wnętrzach polskich XVI–XVIII wieku. Terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 1–2, s. 47–58.
- Bender A., *Tapiserie z wyprawy ślubnej królowej Bony Sforzy d’Aragona*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, z. 4, s. 55–69.
- Błaszczynska J., *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i społeczeństwo” 43, 2017, s. 145–163.
- Boettner-Lubowski R., Banachowicz A., *Królestwo tkaniny i inne terytoria*, „Format” 81, 2019, s. 68–72.

- Dudeck V., *Żytauskie zastony wielkopostne*, wyd. G. Oettel, b.m. 2012.
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989.
- Kocój E., Borczuch-Białkowska M., Borczuch L., *Sacrum na płótnie malowane. Zastony wielkopostne kościoła św. Jana Chrzyciciela w Orawce*, Kraków 2021.
- Kowalczyk M., *Tkanina artystyczna – między tradycją a współczesnością*, „Szkola artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, s. 66–117.
- Kowalewska M., *Przekraczanie granic*, w: 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny „Przekraczanie granic”, red. M. Kowalewska, Łódź 2019, s. 12–23.
- Michałowska M., *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006.
- Piwocka M., Czyzewski K.J., Nowacki D., *Wstęp*, w: *Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*. T. 1 *Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000.
- Rak M., *Tkanina jako pole działań na styku sztuki i projektowania*, „Postępy w inżynierii mechanicznej. Czasopismo naukowo-techniczne” 8 (4), 2016, s. 93–98.
- Tyszkiewicz A., *Josephinum – klejnot wiedeńskiej muzeologii*, „MDWUM. Medycyna, dydaktyka wychowanie. Czasopismo Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego” 3, 2019, s. 44–47.
- Wasilczyk M., *Tkanina artystyczna*, w: *85 lat Lubelskiego Plastyka*, Lublin 2015, s. 10–12.
- Wasilczyk M., *Sploty, watki i supły – klisze pamięci z okazji jubileuszu*, „Szkola artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (2), 2020, s. 25–49.
- Wronikowski B., *Alegoryczna interpretacja świątyni w pierwszej księdze „Rationale divinatorum officiorum” Wilhelma Duranda*, w: *Przestrzeń liturgiczna*, red. A. Sielepin CHR, J. Superson SAC, Kraków 2019, s. 125–164.
- Bender A., *Szpalery we wnętrzach polskich XVI–XVIII wieku. Terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, no. 1–2, pp. 47–58.
- Bender A., *Tapiserie z wyprawy słubnej królowej Bony Sforzy d’Aragona*, „Roczniki Humanistyczne” 69, 2021, issue 4, pp. 55–69.
- Błaszczynska J., *Polska tkanina artystyczna i użytkowa drugiej połowy XX w. ze szczególnym uwzględnieniem lat 70.*, „Człowiek i społeczeństwo” 43, 2017, pp. 145–163.
- Boettner-Łubowski R., Banachowicz A., *Królestwo tkaniny i inne terytoria*, „Format” 81, 2019, pp. 68–72.
- Dudeck V., *Żytauskie zastony wielkopostne*, ed. G. Oettel, no place of publication, 2012.
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Warsaw 1989.
- Kocój E., Borczuch-Białkowska M., Borczuch L., *Sacrum na płótnie malowane. Zastony wielkopostne kościoła św. Jana Chrzyciciela w Orawce*, Kraków 2021.
- Kowalczyk M., *Tkanina artystyczna – między tradycją a współczesnością*, „Szkola artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (7), 2019, pp. 66–117.
- Kowalewska M., *Przekraczanie granic*, in: 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny „Przekraczanie granic”, ed. M. Kowalewska, Łódź 2019, pp. 12–23.
- Michałowska M., *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki, narzędzia i maszyny, techniki i technologie, wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006.
- Piwocka M., Czyzewski K.J., Nowacki D., *Wstęp*, in: *Wawel 1000–2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry*. Vol. 1 *Katedra Krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, ed. M. Piwocka, D. Nowacki, Krakow 2000.
- Rak M., *Tkanina jako pole działań na styku sztuki i projektowania*, „Postępy w inżynierii mechanicznej. Czasopismo naukowo-techniczne” 8 (4), 2016, pp. 93–98.
- The Bible (*The New Received Standard Version*), <https://www.bible.com/> (accessed 4<sup>th</sup> July 2023)
- Tyszkiewicz A., *Josephinum – klejnot wiedeńskiej muzeologii*, „MDWUM. Medycyna, dydaktyka wychowanie. Czasopismo Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego” 3, 2019, pp. 44–47.
- Wasilczyk M., *Tkanina artystyczna*, in: *85 lat Lubelskiego Plastyka*, Lublin 2015, pp. 10–12.
- Wasilczyk M., *Sploty, watki i supły – klisze pamięci z okazji jubileuszu*, „Szkola artystyczna. Seria wydawnicza Centrum Edukacji Artystycznej” 3 (2), 2020, pp. 25–49.
- Wronikowski B., *Alegoryczna interpretacja świątyni w pierwszej księdze „Rationale divinatorum officiorum” Wilhelma Duranda*, in: *Przestrzeń liturgiczna*, eds. A. Sielepin CHR, J. Superson SAC, Kraków 2019, pp. 125–164.

## Netografia

Małgorzata Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*

<https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>

Rafał Solewski, *Aktualność wiary*

<https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/rafal-solewski-aktualnosc-wiary/>

## Netography

Małgorzata Łysiak, *Tadeusz Brzozowski*

<https://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-brzozowski>

Rafał Solewski, *Aktualność wiary*

<https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/rafal-solewski-aktualnosc-wiary/>



*Stanisław Białogłowicz*  
University of Rzeszów

## SOURCES OF CREATIVE INSPIRATION

It happens in life that personal childhood memories work secretly and reach the specific meanders of memory, creating in us an irresistible desire to return to the reality of those carefree years. Such desires, I believe, often guide all creative searches in an attempt to reach the natural boundaries of one's own memory. When, after several decades of artistic struggle, I touch existential experience, they become a hardly penetrable curtain. I sometimes discover a small crack through which, in an act of illumination, I can see the real world that surrounds me, which, together with the world from my childhood, appears to me like a great fresco recorded in my memory and imagination. This often means that "to have imagination is to enjoy internal wealth, an uninterrupted and spontaneous stream of images",<sup>1</sup> recorded with passion and sincere joy, with complete happiness, but also suffering, which, however, are an important source of knowledge. Those returns to the world of childhood, the opportunity to go deep into the past as far as I can reach with my memory, form a unique process of discovering a lost paradise or revealing a hidden vision.

### Identification

My favorite activity as a student of the State Secondary School of Fine Arts in Jarosław was looking through painting albums, finding an artistic vision, looking for signs to record my own expression and such means of expression that at that time expressed my imagination in a way that was the most understandable to me. Therefore from the very beginning, seeing through the eyes of art was a skill, constant learning, experiencing and practising. On the other hand, it can be called recording on canvas, sheets or scraps of paper, spontaneously noting down the experiences I derived from watching the world

<sup>1</sup> Author unknown, the text comes from S. Białogłowicz's sketchbook (unless stated otherwise, all quotations from sources in Polish are rendered into English by the translator of this paper).

*Stanisław Białogłowicz*  
Uniwersytet Rzeszowski

## ŹRÓDŁA INSPIRACJI TWÓRCZEJ

DOI:10.15584/setde.2023.16.7

W życiu bywa tak, że osobiste wspomnienia z dzieciństwa pracują skrycie i docierają do swoistych meandrów pamięci, wywołując w nas nieodparte pragnienie powrotu do rzeczywistości z tamtych beztrudnych lat. Takie dążenia jak sądzę, kierują często wszelakimi poszukiwaniami twórczymi w próbie dotarcia do naturalnych granic własnej pamięci. Kiedy po kilkudziesięciu latach zmagania artystycznych dotykam doświadczenia egzystencjalnego, stają się zasłoną trudną do przeniknięcia. Zdarza mi się odsłonić małą szczelinę, przez którą w olśnieniu widzę rzeczywisty świat, którym jestem otoczony, a który wraz z tym z dzieciństwa jawi mi się jak wielki fresk zapisany w pamięci i wyobraźni. Oznacza to często, że „mieć wyobraźnię to cieszyć się wewnętrznym bogactwem, nieprzerwanym i spontanicznym strumieniem obrazów”<sup>1</sup>, zapisanych z pasją i szczerą radością, pełnią szczęścia, ale i cierpienia, które jednak są istotnym źródłem poznania. Powroty do świata dzieciństwa, możliwość wchodzenia w głąb, w przeszłość tak daleko, jak sięga moja pamięć, stanowią rodzaj odkrywania utraconego raję lub odsłaniania zakrytego widzenia.

### Rozpoznanie

Moim ulubionym zajęciem jako ucznia Państwowego Liceum Plastycznego w Jarosławiu było oglądanie albumów malarstwa, odnajdywanie wizji artystycznej, szukanie znaków dla zapisania własnej ekspresji i takich środków wyrazu, które w tamtym czasie wyrażały moją wyobraźnię w sposób dla mnie najbardziej zrozumiały. Od samego początku widzenie oczami sztuki było więc umiejętnością, ciągłym uczeniem się, doświadczaniem i ćwiczeniem. Z drugiej strony można je nazwać rejestrowaniem na płótnie, arkuszach lub skrawkach papieru, spontanicznym notowaniem przeżyć, które czerpałem z podglądania otaczającego mnie świata. Te dłu-

<sup>1</sup> Autor nieznan, tekst zaczerpnięty ze szkicownika S. Białogłowicza.



1. Stanisław Białogłowicz, *W Pracowni*, olej, płótno, 120x200, 2005, fot. P. Białogłowicz

1. Stanisław Białogłowicz, *W Pracowni* [In the studio], oil, canvas, 120x200, 2005, photo by P. Białogłowicz

gie lub krótkie ulotne chwile pozostawiania śladów często bywały tak intensywne, że stawały się pasją odnajdywania nowych dotknięć, gestów, faktur, które opisywałyby moje widzenie lub ekspresję. Podobne wrażenie daje studiowanie obrazów innych artystów, które jest jak czytanie dobrej książki i pozwala na dalekie i piękne podróże. Przywołuję w pamięci moment mojej fascynacji kolorystycznym światem impresjonistów i polskich kolorystów, zachwytem nad świeżością malowania. Przypominam sobie moment, kiedy pierwszy raz zobaczyłem obrazy Wacława Taranczewskiego, świetliste, piękne i dźwięczne w kolorze, które swoją aurą przyciągały młodego ucznia artystycznej szkoły średniej, jakim wówczas byłem, a jednocześnie budziły mój respekt. Była w nich jakaś mądrość ukryta w abstrakcyjnej konstrukcji, której wówczas nie rozumiałem. Po pierwszym roku studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie wybrałem rzeźbę jako dalszy etap rozwoju moich zainteresowań artystycznych. Jednak po przeglądzie końcoworocznym i oglądnięciu moich rysunków przez prof. Taranczewskiego, prowadzący wówczas rysunek adiunkt Andrzej Fornelski przekazał mi propozycję profesora, który stwierdził, że *chętnie widziałby moją osobę w swojej pracowni*. Nie mogłem odmówić Profesorowi, wróciłem więc nie tylko do malarstwa, ale również do wspomnień z Jarosławia i do tej fantastycznej szkoły, która w peł-

around me. These long or short fleeting moments of leaving traces were often so intense that they became a passion for finding new touches, gestures, textures that would describe my vision or expression. Studying paintings by other artists gives one a similar impression, which is like reading a good book and which allows for long and beautiful journeys. I bring to my memory the moment of my fascination with the colour world of the Impressionists and Polish colourists, and my admiration for the freshness of painting. I recall the moment when I first saw Wacław Taranczewski's paintings, luminous, beautiful and vibrant in colour, which with their aura attracted the young student of an art secondary school that I was then, and at the same time aroused my respect. There was some wisdom hidden in their abstract structure that I did not understand at the time. After my first year of study at the Academy of Fine Arts in Krakow, I chose sculpture as the next stage in the development of my artistic interests. However, after the end-of-year review, and when Prof. Taranczewski saw my drawings, the assistant professor Andrzej Fornelski, who was then in charge of drawing, conveyed to me the professor's proposal *that he would be happy to see me in his studio*. I could not refuse the Professor, so I returned not only to painting, but also to my memories from Jarosław and to that fantastic school that had fully



2. Stanisław Białogłowicz, *Znaki Oczyszczenia*, olej, płótno, 160x100, 2007, własność Muzeum Narodowego w Gdańsku, fot. P. Białogłowicz

2. Stanisław Białogłowicz, *Znaki Oczyszczenia* [Signs of Purification], oil, canvas, 160x100, 2007, property of the National Museum in Gdańsk, photo by P. Białogłowicz

ni ukształtowała moją duszę i ciało, do biblioteki i do moich refleksji nad malarstwem tego wybitnego nie w pełni docenionego w XXI wieku artysty.

## Kolor

Już we wczesnych latach moich doświadczeń twórczych wiedziałem (i tak pozostało do dzisiaj), że istotą poszukiwań malarskich jest wyrażanie jego za pomocą barwy. Kolor był zawsze i jest nadal niewyczerpanym źródłem moich poczynań. Pozwalał mi na głębsze wnikanie w treści, których nie przenika żadne słowo, ani forma języka pisanego czy mówionego. Kolor i jego światło stanowią dla mnie nie tylko sposób wyrażania otaczającego mnie świata, w którym odbija się on, jak w bliskiej mi ikonie, w której obraz dotyka znaczeń nierozpoznawalnych, niewidzialnych i zawsze prawdziwych. Obraz – Ikona również jest opisem ludzkiego cierpienia i pytaniem Hioba, który chciał wiedzieć „dlaczego w życiu szczęści się złooczyńcy i bezbożnikowi a bogobojny i uczciwy kona w długim cierpieniu?”<sup>2</sup>.

Skoro kolor jest istotnym i podstawowym środkiem wyrazu, nie tylko w malarstwie, to sam w sobie musi zawierać ważne treści. Nie będę odkrywca, jeśli stwierdzę, że w kolorze najprecyzyjniej wyrażają się stany emocjonalne jednostki ludzkiej. Psychologia poczyniła w tym zakresie wiele badań. Moje zainteresowania i doświadczenia malarskie określa niekończący się proces twórczy w ciągle powtarzającej się pracy nad płaszczyzną płótna i w medytacji nad obrazem. Przy pomocy koloru wyrażam własne przeżycia, emocje, refleksje lub przemyślenia. To one poddawane są wypracowanym przeze mnie testom we wszystkich realizowanych cyklach malarskich, takich jak: *Powidoki w pamięci*, *Zapis ukryty* – w ich formach i kształtach ludzkich, malowanych w szarych i nasyconych błękitach, bielach i czerniach, malowanych płasko i w skupieniu, czasem ekspresyjnie lub przedstawiająco. Obrazy z cyklu *Droga* tworzone z ekspresją, często intensywne w kolorze, mocne perłowe czerwienie nasycone i głębokie błękity, z całą skalą temperaturowo różnicowanych szarości i ugrów. W latach 2000–2010 zrealizowałem cykl obrazów, w których nawiązywałem do malarstwa średnio-wiecznego i bizantyjskiego. Malowanie tych obrazów nazwałbym *Poszukiwaniem tajemnicy* i dążeniem do odślonięcia lub odkrywania owej przedziwnej prawdy o człowieku i świecie przy pomocy koloru i środków malarskich, którymi pragnąłem wyrazić jego szczególnie duchowy majestat. Okazuje się, że upokorzenie i godność a nawet cierpienie, ubóstwo i bogactwo sąsiadują ze sobą bardzo blisko i wyznaczają niewidoczną granicę między sacrum

<sup>2</sup> Autor nieznan, tekst zaczerpnięty z notatnika autora.

shaped my soul and body, to the library and to my reflections on the painting of that artist, outstanding but not fully appreciated in the 21<sup>st</sup> century.

## Colour

Already in the early years of my creative experiences I knew (and it has remained so to this day) that the essence of painting searches is to express it through colour. Colour has always been an inexhaustible source of my actions. It has allowed me to delve deeper into the meaning that cannot be penetrated by any word or by the written or spoken form of language. For me, colour and its light are not only a way of expressing the world around me, in which it is reflected, as in the icon, which is close to me, and in which the image touches on meanings that are unrecognisable, invisible and always true. The image – Icon is also a description of human suffering and the question of Job, who wanted to know “why do evildoers and the wicked prosper in life, while the God-fearing and honest die in long suffering?”<sup>2</sup>.

Since colour is an important and basic means of expression, not only in painting, it must itself contain important meaning. It is nothing new to say that colour expresses the emotional states of a human being most precisely. Psychology has done a lot of research in this area. My painting interests and experiences are determined by the endless creative process in the constantly repeating work on the surface of the canvas and in meditation on a painting. I use colour to express my own experiences, emotions, reflections and considerations. It is they that are subjected to tests developed by me in all painting cycles, such as: *Powidoki w pamięci* [Afterimages in memory], *Zapis ukryty* [Hidden record] – in their human forms and shapes, painted in gray and saturated blues, whites and blacks, painted in a way that is flat and focused, sometimes expressive or representational. Paintings from the cycle entitled *Droga* [The Way] are created expressively, often intense in colour, with strong, saturated pearl reds and deep blues, with a whole range of temperature-differentiated grays and ochre shades. In the years 2000–2010, I created a series of images in which I alluded to medieval and Byzantine painting. I would call the painting of those pictures *Poszukiwanie tajemnicy* [Searching for Mystery] and the striving to reveal or discover this strange truth about the human being and the world by means of colour and painting with which I wanted to express its special spiritual majesty. It turns out that humiliation and dignity, and even suffering, poverty and wealth, are very close to one another and mark an invisible boundary between

<sup>2</sup> Author unknown, the text comes from the author's sketchbook.



3. Stanisław Białogłowicz, *Deesis*, olej, płótno, 140x120, 2005, fot. P. Białogłowicz

3. Stanisław Białogłowicz, *Deesis* [Deesis], oil, canvas, 140x120, 2005, photo by P. Białogłowicz

the sacred and the profane. This eternal conflict allows us to see the human being anew each time; and by painting pictures and referring to the painting traditions of the past, I wanted to give my own signature to those colour values which contain the need of expression *via* images remembered and seen with the eyes of imagination and illumination, and experienced every day through a feeling of freedom and honesty.

i profanum. Ten odwieczny konflikt pozwala widzieć człowieka za każdym razem na nowo, a malując obrazy i nawiązując do tradycji malarskich z przeszłości, chciałem nadać własną sygnaturę tym wartościom kolorystycznym, w których zawarta jest potrzeba wyrażania poprzez obrazy zapamiętane i widziane oczami wyobraźni i olśnienia, a doświadczane na co dzień doznaniem wolności i szczerości.

## Człowiek

Kolor i światło oraz forma – jej pismo i przestrzeń – skrywają istotę prawdy. Alfred Wierzbicki w książce *Sztuka wobec prawdy* pisał:

*To dlatego poeta każe się nam zatrzymać przed postacią biegnącego chłopca, którego namalował na czarze malarz Makron w V wieku przed Chrystusem. Wobec przemijania, któremu bez wyjątku podlegamy, każda ludzka egzystencja nawet jej ślad – jest głosem skierowanym do mnie<sup>3</sup>.*

Należę do tych artystów malarzy, którzy konsekwentnie realizują wizję wyznaczoną w wyobraźni, dlatego jestem wierny zasadom, które obowiązywały przed wieloma setkami lat, również w malarstwie polskim. Drażni mnie współczesna dowolność i wszystko co nonszalanckie, powierzchowne pozbawione pełnego i klasycznego brzmienia obrazu. W latach osiemdziesiątych XX wieku miałem potrzebę krzyknąć, jednak nigdy nachalnie, nigdy nie lubiłem dosłowności. W ciszy i milczeniu słuchając nocami Radia Wolna Europa, wykonałem cykl rysunków *Z darów*, które posłużyły mi w tamtym czasie do namalowania wielu obrazów. Być może moja nieśmiałość pozwalała mi równocześnie głębiej, bardziej wnikliwie, widzieć innych, obserwować, szukać sposobu na kontakt z drugim człowiekiem, który odgrywał zawsze ważną rolę w mojej twórczości. Figura ludzka i jej kształt stanowiły przedmiot moich zainteresowań od wczesnych lat dziecięcych. Dążę do tego, by każdy mój obraz był bardzo osobisty, w trakcie realizacji czynię to na różne sposoby, także przez wybór postaci. Często je zamaluję, przekształcam, czasem niszczę twarz, którą malowałem zbyt długo, aby później jednym dotknięciem znaleźć poszukiwany wyraz. Teraz po wielu latach pracy nad obrazem wiem, że wynika to z chęci wyrażenia samego siebie, własnego stanu psychicznego, osobistych słabości lub satysfakcji, swoich zmagania, w jaki sposób namalować coś niemożliwego, nie do końca możliwego lub ukrytego. Malowanie postaci ludzkiej było dla mnie i pozostało przekraczaniem granic estetyczności lub antyestetyczności, stało się czymś więcej i w ten sposób *sens artystyczny podporządkowuje się sensowi przedmiotowemu, który go transcenduje, choć jest* – jak napisał Władysław Stróżewski<sup>4</sup>.

Przed kilkudziesięciu laty będąc w Ermitażu w Petersburgu, pierwszy raz zobaczyłem obraz Rembrandta *Syn marnotrawny*. Uklęknąłem i zamarłem w zdziwieniu, patrząc na twarz i ręce ojca, profil syna

<sup>3</sup> A. Wierzbicki, tekst zaczerpnięty ze szkicownika S. Białogłowicza.

<sup>4</sup> W. Stróżewski, tekst zaczerpnięty ze szkicownika S. Białogłowicza.

## The Human Being

Colour and light and form – its writing and space – conceal the essence of truth. In his book *Sztuka wobec prawdy* [Art in the face of truth], Alfred Wierzbicki wrote:

*This is why the poet tells us to pause before the figure of a running boy, painted on a vase by the painter Makron in the 5th century BC. In the face of transience, which we are all subject to without exception, every human existence, even its trace, is a voice addressed to me<sup>3</sup>.*

I am one of those painters who consistently implement the vision defined in their imagination, which is why I am faithful to the principles that were in force many hundreds of years ago, including in Polish painting. I am irritated by contemporary freedom and everything that is nonchalant and superficial, devoid of the full and classical resonance of the image. In the 1980s I had the urge to scream, but never in an aggressive way, I never liked being literal. In quiet and silence, listening at night to Radio Free Europe, I made a series of drawings *Z Darów* [From gifts], which I used to create many paintings at that time. Perhaps my shyness allowed me to see others more deeply, more penetratingly, to watch and look for a way to contact another human being, who has always played an important role in my work. The human figure and its shape have been the subject of my interests since my early childhood. I strive to make each of my paintings very personal, and I do this in various ways during its creation, including the choice of human figures. I often paint over them, transform them, sometimes destroy the face that I have been painting for too long, only to find the desired expression with one touch. Now, after many years of working on paintings, I know that it comes from the desire to express myself, my own mental state, my personal weaknesses or satisfactions, my struggles on how to paint something impossible, not entirely possible or hidden. For me, painting the human figure has been a crossing of the boundaries of aesthetics or anti-aesthetics, it has become something more and in this way *the artistic meaning is subordinated to the objective meaning which transcends it while it is there* – as written by Władysław Stróżewski<sup>4</sup>.

Several decades ago, while visiting the Hermitage Museum in St Petersburg, I saw Rembrandt's painting *The Prodigal Son* for the first time. I knelt down and froze in awe, looking at the father's face and

<sup>3</sup> A. Wierzbicki, the text comes from S. Białogłowicz's sketchbook.

<sup>4</sup> W. Stróżewski, the text comes from S. Białogłowicz's sketchbook.



4. Stanisław Białogłowicz, *Zaśnięcie Marii w Ermoupoli*, olej, płótno, 160x130, 2013, fot. P. Białogłowicz

4. Stanisław Białogłowicz, *Zaśnięcie Marii w Ermoupoli* [Dormition of the Virgin Mary in Ermoupoli], oil on canvas, 160x130, 2013, photo by P. Białogłowicz

hands, the son's profile, and the shreds of rags on his back. Kneeling in front of this extraordinary painting, I realised what true beauty is. It was then that I became convinced that painting cannot die, and many years later I read:

oraz strzępy łachmanów na jego plecach. Klęcząc przed tym niezwykłym obrazem, uświadomiłem sobie czym jest prawdziwe piękno i właśnie wówczas utwierdziłem się w przekonaniu, że malarstwo nie może zginąć, a po wielu latach przeczytałem:



5. Stanisław Białogłowicz, *Pejzaż*, olej, płótno, 100x180, 2023, fot. K. Pisarek

5. Stanisław Białogłowicz, *Pejzaż* [Landscape], oil, canvas, 100x180, 2023, photo by K. Pisarek

*Czy kiedyś zmiądzżyło cię niebo  
sądząc, że kotysanka z Betlejem  
to cała Ewangelia,  
czy usłyszałeś tamten krzyk,  
czy sam krzyczałeś?*<sup>5</sup>

*Have you ever been crushed by the sky  
do you think that the lullaby from Bethlehem  
is the whole Gospel,  
did you hear that scream,  
did you scream yourself?*<sup>5</sup>

## Pejzaż

W swoim życiu stawiam sobie mnóstwo pytań. Obraz powstaje z niczego, z niewiadomej, a pytania i odpowiedzi zadawane są i udzielane w trakcie procesu malowania. Szukając odpowiedzi, błędę, gmatwam, gubię się, a jednocześnie z dystansu patrzę na siebie będącego na przykład w plenerze, zachowującego się jak dziecko zachwycone własnym odkryciem, zafascynowane wszystkim, co nowe i co je otacza. Dziecko potrafi zadziwić dorosłego, a jednocześnie jest naiwne i piękne, w swojej bezceremonialności uczy dorosłego artystę jak być szczerym. Moja miłość do pejzażu jest dla artysty z pięćdziesięcioletnim stażem twórczym odkryciem samego siebie sprzed kilkudziesięciu lat. Lubię eksperymentować i szukać różnych środków, używając pastelów, akwareli, gwaszu czy farb olejnych na wyrażenie zjawisk dziejących się w plenerze. Przystaję oglądać świat jakby przez własną wiedzę, a otwieram oczy na obserwację światła, przestrzeni, wielkości i kształtów, podziałów kompozycyjnych w przestrzeni pejzażowej.

<sup>5</sup> Autor nieznan, tekst zaczerpnięty ze szkicownika S. Białogłowicza.

## Landscape

I ask myself a lot of questions in my life. The painting is created out of nothing, out of the unknown, and questions and answers are asked and given during the painting process. Looking for answers, I wander, get confused, get lost, and at the same time I look at myself from a distance, for example, outdoors, behaving like a child delighted with his own discovery, fascinated by everything new and everything that surrounds him. The child can amaze the adult, and at the same time is naive and beautiful, in his bluntness he teaches the adult artist how to be honest. For an artist with fifty years of experience, my love for landscape is a creative discovery of myself from several decades ago. I like to experiment and look for different means, using pastels, watercolours, gouache or oil paints, to express phenomena occurring outdoors. I stop looking at the world as if through my own knowledge, and I open my eyes to watching light, space, sizes and shapes, and compositional divisions in the landscape space.

<sup>5</sup> Author unknown, the text comes from S. Białogłowicz's sketchbook.





6. Stanisław Białogłowicz, *Wieczera w Ermoupoli*, olej, płótno, 100x180, 2012, fot. K. Pisarek

6. Stanisław Białogłowicz, *Wieczera w Ermoupoli* [Supper in Ermoupoli], oil, canvas, 100x180, 2012, photo by K. Pisarek

Paintings created outdoors always urge me to hurry, to make quick sketches and notes depending on the time of day and the passage of time. It is very absorbing. When I go out into the open air, I do not fight for the overriding justification of an image, which is why the beauty of the landscape can be expressed both in the intensity and phenomenality of the colours, as well as in the spontaneity of a gesture, that trace left, which may be a preliminary sketch waiting to be developed in the studio. For me, painting outdoors is a specific encounter with earth and plants, sand and stone, with matter that grows, vibrates, changes position, creates new arrangements that are real, natural and true. Like a painting, they are subject to the process of transformation that is natural but also randomly depending on changes in the environment and the mood of the artist himself.

### In search of beauty

When the whole reality becomes more and more brutal, with threats lurking everywhere, eagerly exploited by the mass media, the studio and home then become my refuge, I feel safe there, closer to the beauty that I long for more and more. When I am at home, which brings peace, the eye can rest and experience states of delight and emotion. On the walls of my home and studio galleries there are paintings by artists with whom I am friends or who, if they were alive, I would like to be friends with.

Obrazy malowane w plenerze wymuszają u mnie zawsze pośpiech, szybkie szkice i notatki uzależnione od pory dnia i upływającego czasu. To bardzo pochłania. Wychodząc w plener, nie walczę o nadrzędne racje obrazu, dlatego piękno pejzażu może się wyrażać zarówno w intensywności i zjawiskowości kolorystycznej, ale również w spontaniczności gestu, pozostawionego śladu, który może być wstępnym szkicem oczekującym na rozwinięcie w pracowni. Plener dla mnie to konkretne spotkanie z ziemią i rośliną, piaskiem i kamieniem, z materią, która rośnie, drga, zmienia położenie, tworzy nowe układy, które są rzeczywiste, naturalne i prawdziwe. Jak obraz podlegają procesowi naturalnej przemiany, ale także w sposób przypadkowy uzależniony od przemian otoczenia, a także nastroju samego artysty.

### W poszukiwaniu piękna

Kiedy cała rzeczywistość robi się coraz bardziej brutalna, zewsząd czyha zagrożenie, skwapliwie wykorzystywane przez środki masowego przekazu, pracownia i dom stają się wówczas moim azylem, czuję się w nich bezpiecznie, bliżej tego piękna, za którym coraz bardziej tęsknię. Gdy jestem w domu, który przynosi spokój, oko może odpoczywać, przeżywać stany zachwyty, wzruszenia. Na ścianach mojej domowej i pracownianej galerii wiszą obrazy artystów, z którymi się przyjaźnię lub tych, którzy gdyby żyli, to chciałbym się przyjaźnić. To są nadal moi bliscy



7. Stanisław Białogłowicz, *Chwila po Chwili*, olej, płótno, 100x180, 2023, fot. P. Białogłowicz

7. Stanisław Białogłowicz, *Chwila po Chwili* [Moment after moment], oil, canvas, 100x180, 2023, photo by P. Białogłowicz

przyjaciele i ten codzienny kontakt jest mi niezwykle potrzebny, dodaje otuchy i energii do pracy na przyszłość.

*Są wszędzie tam gdzie skieruję swój wzrok. W wszechobecności funkcjonują jak dzieci, bijące blaskiem piękna, z którym trudno się rozstawać nawet na czas planowanej wystawy. Lubię w nich wszelkie kontrasty, które jak warta honorowa strzegą płaszczyzny obrazu<sup>6</sup>.*

Stojąc przed płaszczyzną białego płótna, zawsze podejmuję próbę rozmowy, ostatniej modlitwy, w której doświadczam siebie, poznaję siebie wobec innych oraz natury. Codzienne stawianie śladów i ponowne odkrywanie nowych w malarskiej konkretności jest doświadczaniem wiary, która pozwala pozbyć się pustej i wymyślonej duchowości a *Mysł po myśli obraz zamalowany* jest moją drogą i potrzebą zamalowania wszelkiego fałszu, zbędnych sensów i fałszywych dźwięków. Obraz zniszczony, zamalowany

*nie jest przekreśleniem poprzednich idei, koncepcji, jest nowym konstytuowaniem się płaszczyzn i stref, jest*

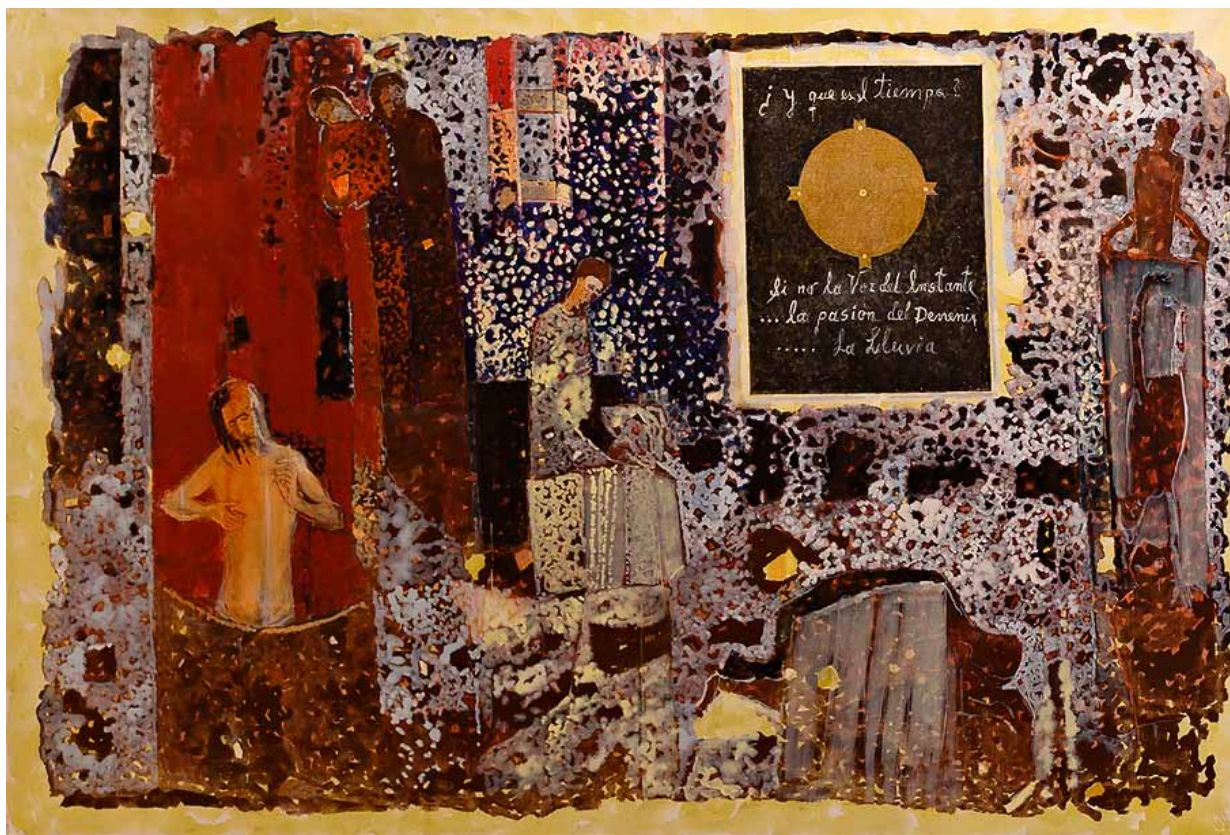
<sup>6</sup> K. Węgrzyn-Białogłowicz, Stanisław Białogłowicz, *Malarstwo. Znaki oczyszczenia-zapis ukryty*, Rzeszów 2006, s. 51.

These are still my close friends and this daily contact is absolutely necessary to me, it gives me encouragement and energy to work in the future.

*They are everywhere I direct my gaze. In omnipresence, they function like children, radiating a glow of beauty that is difficult to part with even for the time of a planned exhibition. I like in them all contrasts, which guard the plane of the picture like a guard of honor<sup>6</sup>.*

Standing in front of a white canvas, I always attempt a conversation, the last prayer in which I experience myself, get to know myself in relation to others and to nature. The daily activity of making traces and rediscovering new ones in the concreteness of a painting is an experience of faith that allows for getting rid of empty and invented spirituality, and the principle I have called *Thought by thought, an image being painted over* is my path and my need to paint over all falsehood, unnecessary meanings and false sounds. A damaged or painted-over image

<sup>6</sup> K. Węgrzyn-Białogłowicz, Stanisław Białogłowicz, *Malarstwo. Znaki oczyszczenia-zapis ukryty* [Painting. Signs of purification – hidden record], Rzeszów 2006, p. 51.



8. Stanisław Białogłowicz, *Pewność w Niepewności*, olej, płótno, 100x180, 2023, fot. P. Białogłowicz

8. Stanisław Białogłowicz, *Pewność w Niepewności* [Certainty in uncertainty], oil, canvas, 100x180, 2023, photo by P. Białogłowicz

*is not an erasure of previous ideas and concepts, it is a new constitution of planes and zones, it is the faithfulness to itself and an attempt to fill in the missing links. This kind of work can hardly be called painting. Signs appearing on their own, the space often ill-defined and almost destroyed, mean that after many hours of torment, the reward is the most complete, peaceful and beautiful harmony of all layers of the image, in which one results from the other and everything is welded together<sup>7</sup>.*

When I get down to work, I can smell the gentle scent of paint, I know I am breathing and, moment by moment, I catch time as it inexorably passes. Painting a picture is about catching such moments and particles, drops of paint, it is an attempt to capture beautiful experiences, delights, memories, in the objects and images of my home, and in the recording of emotions.

I grew up in a family where three Christian denominations clashed among my mother's sisters. After marrying Michał, my father, my mother Antonina adopted the Roman Catholic faith, her elder sister Agnieszka belonged to the National Church, which

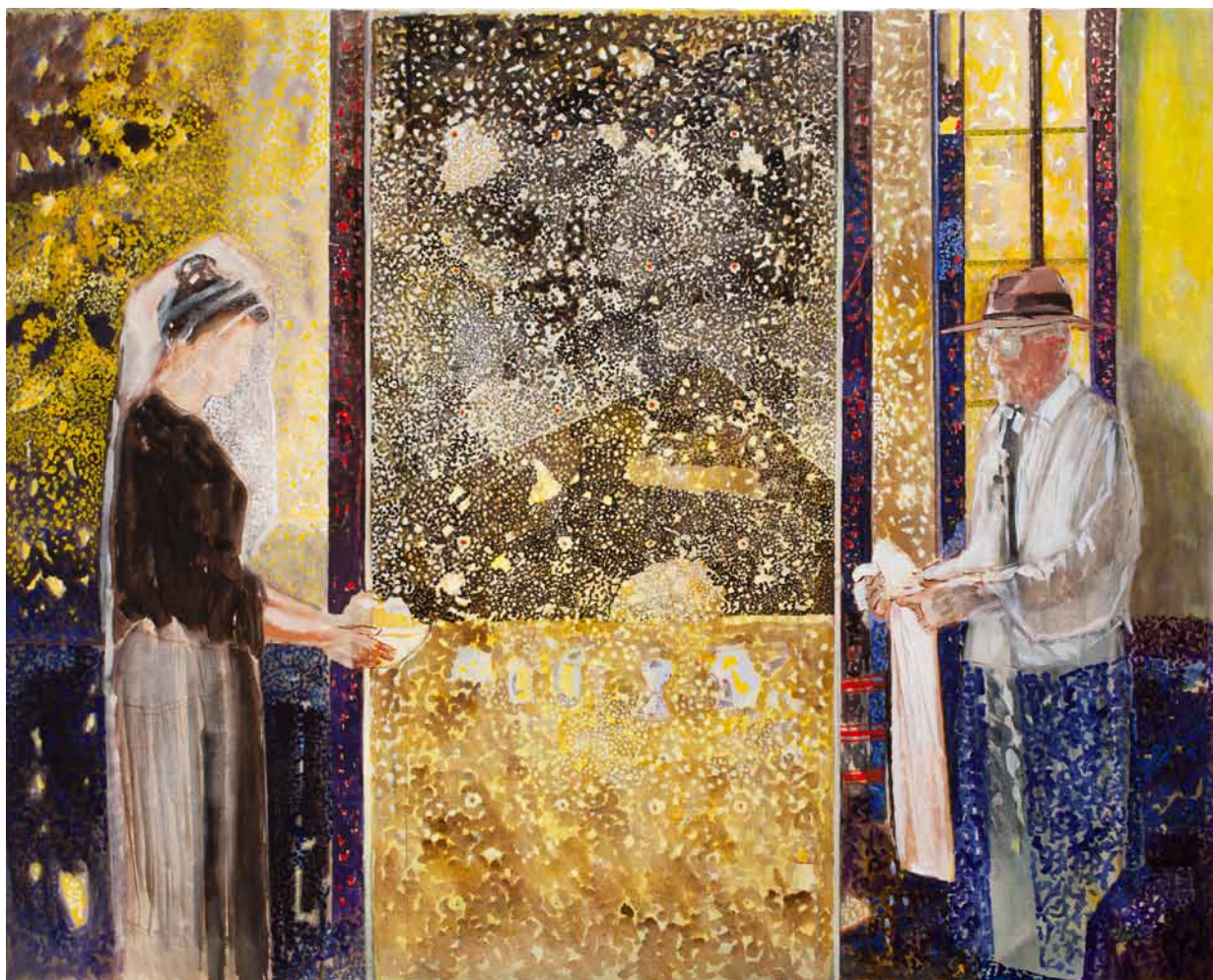
*wiernością sobie i próbą wypełnienia brakujących ogniw. Ten rodzaj pracy trudno nazwać malowaniem. Znaki pojawiające się same, przestrzeń często niedookreślona, prawie zniszczona sprawiają, że po wielogodzinnej udźwie w nagrodę pojawia się najpełniejsza, spokojna i piękna harmonia wszystkich warstw obrazu, w których jedno z drugiego wynika i wszystko spaja się z sobą<sup>7</sup>.*

Kiedy zabieram się do pracy, czuję łagodny zapach farby, wiem, że oddycham i chwila po chwili chwytam czas, który nieubłaganie płynie. Malowanie obrazu jest łapaniem takich chwil i cząstek, kropli farby, jest próbą zatrzymania pięknych przeżyć, zachwyków, wspomnień w domowych przedmiotach, obrazach, w zapisie wzruszeń.

Wychowałem się w rodzinie, w której wśród siostr mojej Mamy ścierały się trzy wyznania chrześcijańskie. Mama Antonina po zaślubieniu Michała, mojego ojca, przyjęła wyznanie rzymskokatolickie, starsza jej siostra Agnieszka należała do Kościoła Narodowego, do którego w 1925 roku przystąpiła połowa mieszkańców Łek Dukielskich po buncie przeciwko księdzu Żywickiemu, proboszczowi parafii w Kobylanach. Najmłodsza natomiast siostra

<sup>7</sup> S. Białogłowicz, *Ecce Homo, IV Forum Malarstwa Polskiego* [Ecce Homo, 4<sup>th</sup> Polish Painting Forum], Toruń 2005, p. 83.

<sup>7</sup> S. Białogłowicz, *Ecce Homo, IV Forum Malarstwa Polskiego*, Toruń 2005, s. 83.



9. Stanisław Białogłowicz, *W Przejściu*, olej, płótno, 130x160, 2023, fot. P. Białogłowicz

9. Stanisław Białogłowicz, *W Przejściu* [In the passage], oil, canvas, 130x160, 2023, photo by P. Białogłowicz

Mamy, Kaśka, wybrała własną drogę i przystąpiła do Świadców Jehowy. Ciotka Kaśka czytała Pismo Święte i w oczach wielu osób uważana była za osobę najbardziej oświeconą. Do dzisiaj pamiętam wspólne rozmowy i długie dyskusje religijne, które najczęściej zamieniały się w zaciekle sprzeczki i kłótnie, pozostawiając w mojej pamięci i wyobraźni niezatarty ślad. Sięgając w meandry pamięci, przywołuję wspomnienia dotyczące moich pierwszych poczynań artystycznych oraz moje wystawy indywidualne. Każdy obrazek malowany kredkami ołówkowymi na kartonie wstawałem za okienną szybę i z ukrycia oraz z niecierpliwością czekałem na przechodzących sąsiadów, którzy z zainteresowaniem i zaciekawieniem, zatrzymując się na chwilę, podziwiali moje okienne „dzieła sztuki”.

*Mała ojczyzna mojego dzieciństwa to ciągłe przenikanie się odłamków i powidoków w pamięci z obrazów i pieśni religijnych kościołów i cerkwi przepętnionych ludźmi oraz postaci na ścianach i sufitach wnętrza cer-*

half of the inhabitants of Łęki Dukielskie joined in 1925 after a rebellion against the Rev. Żywicki, the parish priest in Kobylany. My mother's youngest sister, Kaśka, chose her own path and joined Jehovah's Witnesses. Aunt Kaśka read the Holy Bible and in the eyes of many people she was considered the most enlightened person. To this day, I remember conversations and long religious discussions, which most often turned into heated arguments and quarrels, leaving an indelible mark on my memory and imagination. Reaching into the meanders of memory, I recall my first artistic endeavors and my individual exhibitions. I placed each picture, painted with coloured pencils on cardboard, behind the window pane and I secretly and impatiently waited for passing neighbours, who stopped for a moment and with interest and curiosity admired my window "works of art".

*The small homeland of my childhood is in my memory a constant interpenetration of fragments and afterimages of the religious pictures and songs of Roman Catholic*

and Orthodox churches crowded with people, as well as the figures on the walls and ceilings of church interiors. I was always filled with wonder and amazement, with a kind of longing, perhaps with a prayer, and my childhood world gained a mysterious glow. Over time, I became more and more attracted to solitude and beautiful hikes along forest paths, usually towards Dukla. I remember that every time I emerged out of the so-called “gentleman’s” forest, right before my eyes there stretched a beautiful view of Dukla, situated at the foot of Cergowa Mt, in the valley of the Jasiołka River. This sight has remained in my memory to this day. Walking down the forest paths towards Dukla, I was greeted by the special places of that historical and extraordinary town. On the right side of the road there were the monastery buildings and the baroque church of the Bernardine Friars, in which there are frescoes by Jan Matejko’s student Tadeusz Popiel – the frescoes that attracted me from an early age and increased my desire to study at the Academy of Fine Arts in Krakow. Opposite the monastery on the left, there is an overgrown, old and mysterious Dukla cemetery. In the Dukla Market Square there stood and still stands proudly the central Town Hall, built in the 19th century, and right next to it there were the ruins of a synagogue. On the outskirts, on the opposite side of the town, there was a large Jewish cemetery, the size of which is evidenced by the area it covers. There remain a few tombstones that testify to the descendants of this beautiful town, its beauty and transience. Everything I am writing about has remained unchanged to this day, including the beautiful Parish Church, boasting wonderful illusionistic polychrome with mirrors placed on the side walls of the church, which is the only such solution in Poland. In the chapel on the eastern side there is a beautiful 18th-century rococo tombstone sculpture made of pink marble by Franciszek Oleński, and depicting Amelia Mniszchowa, placed in the middle of the side chapel, with huge mirrors placed on the walls on opposite sides, thanks to which the resting Amelia transported me to the “unexplored fourth dimension”. Her magnificence is evidenced by a letter from an unknown author, who wrote: you had a pink dress full of ruffles and bows, your face was pale, your eyes were closed, the divine sweetness of Scarlatti’s tones flowed down to us from the choir, the entire court became still, enchanted, and only the saints in the altars moved and then they slowly froze... Amelia looks at herself and at everyone who visits her in this mystical place. Me too, from early childhood, whenever I came to the Dukla market with my mother, I always visited Amelia, enchanted by her beauty. I admired her beautiful face, set in stone for eternity, which, from time to time, appeared and disappeared in the large mirrors, like my “transient self-portrait”<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> S. Białogłowicz, in: *Pierścienie czasu* [Rings of time], ed. Z. Gorlak, ASP, Gdańsk 2023, pp. 45–46.

kiewnych. Zawsze byłem ogarnięty zdumieniem i zdziwieniem, jakąś tęsknotą, może modlitwą, a mój świat dziecięcy zyskał jakiś tajemniczy blask. Z czasem coraz bardziej pociągała mnie samotność i piękne wędrówki po leśnych ścieżkach, najczęściej w kierunku Dukli. Pamiętam, że wychodząc z lasu tzw. „pańskiego” przed oczami rozciągał się przepiękny widok Dukli położonej u podnóża Góry Cergowej, w dolinie rzeki Jasiołki. Ten widok trwa niezmiennie w mojej pamięci po dzień dzisiejszy. Schodząc dróżkami leśnymi w kierunku Dukli witały mnie szczególnie miejsca tego historycznego i niezwykłego miasta. Po prawej stronie drogi jawiły się zabudowania klasztoru i barokowa świątynia OO Bernardynów, w której znajdują się freski ucznia Jana Matejki – Tadeusza Popiela, które wabiły mnie od najmłodszych lat i wzmagaly moje pragnienia o Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Naprzeciw klasztoru po lewej stronie, zarosnięty dukielski stary i tajemniczy cmentarz. W Rynku dukielskim stał i do dzisiejszego dnia dumnie stoi centralnie zbudowany w XIX wieku Ratusz, a tuż obok królowały ruiny synagogi. Na obrzeżach, po przeciwnej stronie miasta usytuowany był wielki cmentarz żydowski, o którego wielkości świadczy obszar, na którym jest umiejscowiony. Kilka pozostałych macew, które mówią o potomkach tego pięknego miasteczka, o jego urodzie i przemijaniu. Zresztą wszystko o czym piszę, pozostało w niezmiennym charakterze po dzień dzisiejszy, w tym również piękny Kościół Farny, szczytujący się wspaniałą polichromią iluzjonistyczną z jedynym w Polsce rozwiązaniem luster umieszczonych na bocznych ścianach świątyni. W kaplicy po stronie wschodniej usytuowana jest piękna z XVIII wieku rokokowa rzeźba nagrobna, Franciszka Oleńskiego z różowego marmuru przedstawiająca Amelię Mniszchową, posadowioną w środku bocznej kaplicy, z ogromnymi lustrami umieszczonymi na ścianach po przeciwległych stronach, dzięki którym odpoczywająca Amelia przenosiła mnie w „niezbadany czwarty wymiar”. O jej wspaniałości świadczy list nieznanego autora, który napisał: miałaś suknię różową całą w falbanach i kokardach, twarz bladą, oczy przymknięte, boska słodycz tonów Scarlattiego sphywała na nas z chóru, cały dwór znieruchomiał zaczarowany, a poruszali się tylko święci w ołtarzach i powoli zastygali... Amelia przygląda się sobie i wszystkim, którzy odwiedzają ją w tym mistycznym miejscu. Ja również, od wczesnego dzieciństwa kiedy tylko przychodziłem na dukielski targ z Mamą, zawsze odwiedzałem Amelię, oczarowany jej urodą. Podziwiałem jej zastygłą w kamieniu na wieki piękną twarz, która w wielkich lustrach, od czasu do czasu pojawia się i znikał mój „przemijający autoportret”<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> S. Białogłowicz, w: *Pierścienie czasu*, red. Z. Gorlak, Wyd. ASP, Gdańsk 2023, s. 45–46.

## Wyznanie

Po latach, podczas spotkania z prof. Jerzym Nowosielskim w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, profesor wspominał o swoich wyjazdach do miejscowości Krępna, Pielgrzymka i Bednarka położonych na wschód od Dukli i Żmigrodu, gdzie do dzisiejszych czasów przetrwały piękne cerkwie łemkowskie, które profesor rokrocznie odwiedzał. Wspominam to spotkanie, bowiem moja babcia ze strony ojca pochodziła z miejscowości Osiek położonej w pobliżu Pielgrzymki. Spotkanie z prof. Nowosielskim przywołało moje wspomnienia o osobach bliskich z czasów mojego dzieciństwa oraz powroty do miejsc, które zawsze widzę jako pogranicze, a które ukształtowało moją artystyczną wyobraźnię. W książce Wiesława Myśliwskiego zatytułowanej *W środku jesteśmy baśnią*, którą autor wydał na swoje 90. urodziny, w rozdziale *Matka, twarze, rzeka* poświęconym Staszce Bajowi autor napisał:

*Nie ma sztuki jako takiej, która rodziłaby się z niczego. Nawet najbardziej abstrakcyjna sztuka ma swoje zakorzenienie i źródło w konkretnej rzeczywistości, w dotkliwosci naszego bytu<sup>9</sup>.*

Wszak dostrzeżenie piękna wymaga długiego i duchowego przygotowania. Miałem w życiu dużo szczęścia, bowiem już w okresie młodzieńczym spotkałem wspaniałych ludzi, wybitnych artystów, potrafiących otwierać oczy na piękno, ale również pedagogów, prawdziwych patriotów, którzy mieli odwagę przekazywać młodym ludziom wartości wówczas niepopularne, a nawet zakazane w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku.

## Figura człowieka

Malując obraz, na każdym etapie jego powstawania, widzę w jakim stopniu wyraża on powód zmaterializowania się idei i swoje przeznaczenie. Z takiego właśnie myślenia powstały dotychczasowe cykle rysunków i malarstwo. Każdy cykl był zakotwiczony w myśleniu, które przekształcałem w znak, formę artystyczną, wyrażając treść ucieleśnioną w formie, tak jakbym zobaczył własną figurę na zewnątrz, a jednocześnie czuł i słyszał tę postać od wewnątrz.

Figura ludzka i jej kształt stanowiły przedmiot wielu badań artystów, jednak zawsze istniały granice wizualności w spojrzeniu na człowieka, natomiast w malarstwie XX wieku i obecnego stulecia wizerunek postaci ludzkiej stopniowo rozpada się na poszczególne fragmenty i coraz bardziej odsłania ciągi nieujawnionych dotychczas jakości. Postać staje się

<sup>9</sup> W. Myśliwski, *W środku jesteśmy baśnią*, Wyd. ZNAK, Kraków 2022, s. 77.

## A confession

Years later, during a meeting with Prof. Jerzy Nowosielski at the Academy of Fine Arts in Krakow, the professor mentioned his trips to the villages of Krępna, Pielgrzymka and Bednarka, located east of Dukla and Żmigród, where every year he visited the beautiful Lemko Orthodox churches that have survived to this day. I remember that meeting because my paternal grandmother came from the village of Osiek, located near Pielgrzymka. Meeting Prof. Nowosielski brought back my memories of people close to me in my childhood and my returns to places that I always view as the borderland, and which has shaped my artistic imagination. In the book by Wiesław Myśliwski entitled *W środku jesteśmy baśnią* [Inside us, we are a fairy tale], which the author published on his 90<sup>th</sup> birthday, in the chapter *Matka, twarze, rzeka* [Mother, faces, river] dedicated to Staszek Baj, the author wrote:

*There is no art as such that would be born from nothing. Even the most abstract art has its roots and source in concrete reality, in the severity of our existence<sup>9</sup>.*

After all, noticing beauty requires long and spiritual preparation. I have been very lucky in my life, because already in my youth I met wonderful people, outstanding artists who could open our eyes to beauty, but also teachers, true patriots who had the courage to pass on to young people the values that were then unpopular and even banned in the 1950s and 1960s.

## The human figure

When painting a picture, at each stage of its creation, I see to what extent it expresses the reason for the materialisation of an idea and its purpose. It is this kind of thinking that gave rise to the series of drawings and paintings that I have created so far. Each cycle was anchored in thinking, which I transformed into a sign, an artistic form, expressing the meaning embodied in the form, as if I saw my own figure from the outside, and at the same time felt and heard this figure from the inside.

The human figure and its shape have been the subject of many artistic studies, but there have always been limits of visibility in the perception of the human being. However, in the painting of the 20th century and the present century, the image of the human figure has gradually broken up into individual fragments and has increasingly revealed sequences of previously unrevealed qualities. The figure has

<sup>9</sup> W. Myśliwski, *W środku jesteśmy baśnią* [Inside us, we are a fairy tale], ZNAK, Kraków 2022, p. 77.



10. Stanisław Białogłowicz, instalacja na Wystawie Jubileuszowej 50-lecia pracy twórczej w Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu, lipiec 2023, od lewej: *Znaki Oczyszczenia*, olej, płótno, 160x108, 2007, w środku: *Sari*, olej, płótno, 580x300, 2016, po prawej: *Znaki Oczyszczenia*, olej, płótno, 174x100, 2007, fot. P. Białogłowicz

10. Stanisław Białogłowicz, installation at the Jubilee Exhibition on the 50<sup>th</sup> anniversary of creative work at the Museum of Opole Silesia in Opole, July 2023. On the left: *Znaki Oczyszczenia* [Signs of Purification], oil, canvas, 160x108, 2007; in the middle: *Sari* [Sari], oil, canvas, 580x300, 2016; on the right: *Znaki Oczyszczenia* [Signs of Purification], oil, canvas, 174x100, 2007, photo by P. Białogłowicz

become an increasingly abstract reality in which the only remaining trace of the human figure was the artist himself, present only within the flat space of their canvas or in some theoretical argumentation.

Perhaps it is time to reveal this figure of the non-existent human being in art again, to view the human being not as a part of the world or a fragment of the surrounding reality, but as an integral and autonomous world.

coraz bardziej rzeczywistością abstrakcyjną, w której jedynym śladem figury ludzkiej pozostał sam artysta, obecny jedynie w płaskiej przestrzeni swojego płótna lub w teoretycznym wywodzie.

Być może nadszedł czas, by ową postać nieistniejącego człowieka ponownie w sztuce odsonić, by zobaczyć go nie jako cząstkę świata czy fragment otaczającej rzeczywistości, ale jako integralny i autonomiczny świat.

## Streszczenie

Tekst jest rezultatem refleksji nawarstwiających się przez lata pracy twórczej, zapisywanych w krótkich esejach, zatytułowanych symbolicznie: *Rozpoznanie*, *Kolor*, *Człowiek*, *Pejzaż*, *W poszukiwaniu piękna*, *Wyznanie*, *Figura człowieka*, które dotyczą własnych analiz, emocji i przeżyć w trakcie pracy w pracowni, ale i poza nią. Jest również jak obraz, potrzebą podzielenia się z innymi. Ta forma podzielenia się jest jakby podkreśleniem moich zainteresowań, również językiem pisanym, poetyckim, jak piszę o malarstwie i co ważne oraz istotne jest w życiu. Można powiedzieć, że pisanie o procesie malowania obrazu jest ujawnieniem rozmowy, którą prowadzę w pracowni sam ze sobą, i chęcią podzielenia się moją milczącą rozmową z innymi, którym uchylam rąbek kurtyny duchowej tajemnicy mojego procesu twórczego. Tekst jest więc nie tylko moją osobistą rozmową, ale również rozmową z innymi, stanowi próbą odkrycia źródeł inspiracji twórczych, w których czytający może odnaleźć wizerunek autora, ten bardzo realistyczny, ale również symboliczny. Stojąc przed płaszczyzną białego płótna, zawsze podejmuję próbę ostatniej rozmowy, jak w codziennej modlitwie, po której mogę już nie doświadczyć siebie.

**Słowa kluczowe:** kolor, światło, intensywność i zjawiskowość kolorystyczna, wizerunek, duchowy majestat, figura, forma, sacrum i profanum

**Prof. dr hab. Stanisław Białogłowicz**  
emerytowany profesor  
Uniwersytetu Rzeszowskiego  
e-mail: mistrzostwo@poczta.fm

## Bibliografia

- Białogłowicz S., *Ecce Homo, IV Forum Malarstwa Polskiego*, Toruń 2005.  
Myśliwski W., *W środku jesteśmy baśnią*, Wyd. ZNAK, Kraków 2022, s. 77.  
Stanisław Białogłowicz, w: *Pierścienie czasu*, red. Z. Gorlak, Wyd. ASP, Gdańsk 2023.  
Szkicownik S. Białogłowicza.  
Węgrzyn-Białogłowicz K., Białogłowicz S., *Malarstwo. Znaki oczyszczenia – zapis ukryty*, Rzeszów 2006.

## Summary

The text is a result of reflections accumulated over years of creative work, written down in short essays, symbolically titled: *Rozpoznanie* [Recognition], *Kolor* [Colour], *Człowiek* [The human being], *Pejzaż* [Landscape], *W poszukiwaniu piękna* [In search of beauty], *Wyznanie* [A confession], *Figura człowieka* [The human figure], which touch on the author's own analyses, emotions and experiences while working in the studio as well as outside it. Like a painting, it also results from the need to share with others. This form of sharing is a kind of emphasis of my interests, including the written and poetic language, an emphasis of how I write about painting and about what is important in life. It could be said that writing about the process of painting a picture is revealing the conversation I have in the studio with myself and the desire to share my silent conversation with others, in which I lift the curtain of the spiritual mystery of my creative process. The text is therefore not only my personal conversation, but also a conversation with others, it is an attempt to discover the sources of creative inspirations in which the reader can find the author's image, a very realistic but also symbolic one. Standing in front of the plane of a white canvas, I always attempt to have the last conversation, as in a daily prayer, after which I may no longer experience myself.

**Keywords:** colour, light, intensity and phenomenality of colour, image, spiritual majesty, figure, form, sacred and profane

Translated by Agnieszka Gicala

**prof. dr hab. Stanisław Białogłowicz**  
Professor Emeritus  
of the University of Rzeszów  
e-mail: mistrzostwo@poczta.fm

## Bibliography

- Białogłowicz S., *Ecce Homo, IV Forum Malarstwa Polskiego*, Toruń 2005.  
Myśliwski W., *W środku jesteśmy baśnią*, ZNAK, Kraków 2022.  
Stanisław Białogłowicz, w: *Pierścienie czasu*, red. Z. Gorlak, ASP, Gdańsk 2023.  
Szkicownik S. Białogłowicza.  
Węgrzyn-Białogłowicz K., Białogłowicz S., *Malarstwo. Znaki oczyszczenia – zapis ukryty*, Rzeszów 2006.



*Beata Malinowska-Petelenz*

Department of Housing Environment  
Faculty of Architecture,  
Cracow University of Technology

## About Witold Cęckiewicz (1924–2023) – a remembrance

*A painting may be removed from a wall when it becomes tedious; a poorly composed piece of music has no place in a philharmonic hall; a novel can be written by anybody, but not everyone will read it. However, architecture remains. It is the most responsible of the arts. Additionally, urban planning is the most enduring; even if a whole city is destroyed, its layout will remain intact<sup>1</sup>.*

**Witold Cęckiewicz**  
Architect. Urban planner.  
Sculptor and poet.  
Professor. My Master

He mentored over 600 architects, including academics with PhDs, post-doctoral fellows and professors. His legacy spans several generations of outstanding graduates who have become highly respected architects both in Poland and internationally. Teaching was his great passion. He taught across the entire range of studies, from the second to the fifth year. Using his impressive portfolio of projects as a basis, he gave lectures with clear and lucid arguments, interspersed with his own slides from study trips. For us students, it presented a window to the world. Besides, it was an era of significant transformation and exploration in the domain of urban-architectural arts. New architectural trends emerged during the 20<sup>th</sup> century, including neo-modernism, post-modernism, and deconstructivism. These movements brought about revolutionary competitions such as Centre Pompidou, the Arche de la Défense, The Parc de la Villette, and The Peak in Hong Kong. The Professor was keen to discuss these innovations not only at the University but also at the Association of Polish Architects (SARP), the Polish Academy of Sciences, the Polish Academy of Learning, the Jagiellonian University, and numerous other locations where he was frequently invited.

<sup>1</sup> *Personal interview with Witold Cęckiewicz – Zakopane, 4 August 2004.*

*Beata Malinowska-Petelenz*

Katedra Kształtowania Środowiska Mieszkaniowego  
Wydział Architektury, Politechnika Krakowska

## O Witoldzie Cęckiewicz (1924–2023) – wspomnienie

DOI:10.15584/setde.2023.16.8

*Obraz można zdjąć ze ściany jak się znudzi, źle napisany utwór muzyczny nie ma prawa wstępu do filharmonii, powieść każdy może wydać, ale nie każdy przeczyta. Ale architektura pozostaje. Jest najbardziej odpowiedzialną ze sztuk. Zaś najtrwalsza jest urbanistyka. Nawet jak całe miasto jest zburzone, to jego układ pozostaje<sup>1</sup>.*

**Witold Cęckiewicz**  
Architekt. Urbanista.  
Rzeźbiarz i poeta.  
Profesor. Mój Mistrz

Wychował nas wielu – ponad 600 architektów, wśród nich także pracowników nauki: doktorów, doktorów habilitowanych i profesorów. Kilka pokoleń znakomitych absolwentów, wybitnych architektów, znanych i cenionych w Polsce i za granicą. Dydaktyka była bowiem wielką pasją Profesora. Prowadził nauczanie na nieomal całej rozpiętości studiów – od drugiego do piątego roku. Korzystając ze swojego imponującego dorobku projektowego, prowadził wykłady przeplatając jasny i czytelny wywód własnymi przezrocznymi z podróży studialnych. W tym czasie dla nas, studentów, to było okno na świat. A był to okres wielkich zmian i poszukiwań w sztukach urbanistyczno-architektonicznych. Pojawiły się nowe tendencje: neomodernizm, postmodernizm, dekonstruktywizm – wyznaczone przez wielkie, rewolucyjne konkursy: Centrum Pompidou, Wielki Łuk na Defense, Park La Villette czy The Peak w Hongkongu. O tych nowościach Profesor chętnie opowiadał nie tylko na gruncie Uczelni, ale również w siedzibie Stowarzyszenia Architektów Polskich, Polskiej Akademii Nauk, Polskiej Akademii Umiejętności, Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w wielu innych miejscach, do których był stale zapraszany.

<sup>1</sup> *Wywiad z Witoldem Cęckiewiczem – Zakopane, 4 VIII 2004, materiał własny autorki.*



1. Witold Cęckiewicz, fot. B. Malinowska-Petelenz

1. Witold Cęckiewicz, phot. by B. Malinowska-Petelenz

Sztuka kreowania urbanistyki, sztuka kompozycji urbanistycznej oraz wypełniającej ją dobrze zaplanowanej architektury były głównymi tematami Jego wykładów i ćwiczeń z projektowania. Profesor zawsze powtarzał:

*Ważniejszy jest kontekst niż styl, który nie wiadomo co przyniesie. A podstawą – gruntowna analiza urbanistyczna<sup>2</sup>.*

To tworzyło rdzeń Jego twórczości i kwintesencję nauczania. Mimo iż był wybitnym modernistą, konsekwentnie trzymał się tradycji i mądrości płynącej z wiedzy i nauki czerpanej z historycznej sztuki

<sup>2</sup> Wywiad, jak przyp. 1.

The creation of urban planning, urban composition, and well-planned architecture were the primary subjects of the professor's lectures and design exercises. The Professor always said:

*Context is more important than style, whose result one cannot predict. And the basis – a thorough urban analysis<sup>2</sup>.*

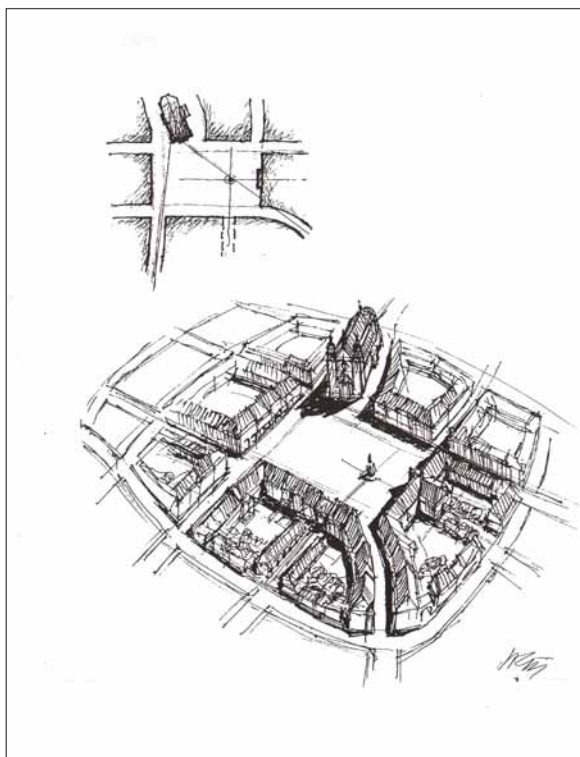
These words formed the core of his work and the quintessence of his teaching. While he was a renowned modernist, he always adhered to tradition and the insights gained from the historical practice of city design. Simultaneously, he remained receptive to innovative

<sup>2</sup> Interview, as in footnote 1.



2. Witold Cęckiewicz, Kościelisko, szkic koncepcyjny własnego domu, fot. archiwum B. Malinowskiej-Petelenz

2. Witold Cęckiewicz, Kościelisko, concept sketch of his own house, phot. the archive of B. Malinowska-Petelenz



3. Witold Cęckiewicz, Miasteczko nieistniejące, szkic do wykładu, fot. archiwum B. Malinowskiej-Petelenz

3. Witold Cęckiewicz, A non-existent town, sketch for a lecture, phot. the archive of B. Malinowska-Petelenz

approaches, experimentation, and avant-garde architectural exploration.

It is challenging to list all the Professor's accomplishments as his professional and academic career has been extensively documented. During 1955–1960, he served as the chief architect of Krakow, and between 1970–1994, he founded and directed the Institute of Urbanism and Spatial Planning at the Faculty of Architecture and Spatial Planning at the Cracow University of Technology, which was later converted into the Institute of Urban Design. Additionally, he was in charge of the Department of Urban Composition. This is where I pursued my studies, attained my degree, and commenced my career.

The professor was an active member of SARP from 1953, a member of the SARP Regional Competition Judges' Council and a member of the Council to the Main Board from 1962 to 1990. In 1980, he was the recipient of the SARP Honorary Award.

From 1989 to 1999, he served as Chairman of the Architecture and Town Planning Committee of the Polish Academy of Sciences. He was the initiator and Director of the Department of Artistic Creation of the Polish Academy of Learning (1996–2008), a long-standing member of the Central Commission for Academic Degrees and Titles and the General Council of the Minister of Science and Higher Education.

ki kreowania miast. Jednocześnie otwierał się na nowości, eksperymenty i awangardowe poszukiwania architektoniczne.

Trudno wliczyć wszystkie aktywności Profesora – Jego kariera zawodowa i naukowa była już wielokrotnie opisywana. W latach 1955–1960 był głównym architektem Krakowa, a od 1970 do 1994 roku twórcą i dyrektorem Instytutu Urbanistyki i Planowania Przestrzennego Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, przekształconego następnie w Instytut Projektowania Urbanistycznego. Kierował Katedrą Kompozycji Urbanistycznej. To tam studiowałam, zrobiłam dyplom i zaczęłam pracować.

Profesor był aktywnym członkiem SARP od 1953 roku, należał do Oddziałowego Kolegium Sędziów Konkursowych SARP, a w latach 1962–1990 uczestniczył w pracach Rady przy Zarządzie Głównym. W 1980 roku został laureatem Honorowej Nagrody SARP.

Od 1989 do 1999 roku pełnił funkcję przewodniczącego Komitetu Architektury i Urbanistyki PAN. Był inicjatorem powołania i dyrektorem Wydziału Twórczości Artystycznej PAU (1996–2008), wieloletnim członkiem Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów Naukowych oraz Rady Głównej przy Ministrze Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Był też aktywnym działaczem wielu innych stowarzyszeń i organizacji: Towarzystwa Urbanistów Polskich, Polskiego Klubu Ekologicznego, Światowego Związku Żołnierzy Armii Krajowej. Sprawował również obowiązki członka Komisji Kurialnej ds. Architektury Sakralnej przy Metropolice Krakowskiej. Angażował się w prace Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa.

Podczas wojny działał w Armii Krajowej<sup>3</sup>, był uczestnikiem akcji Burza. Został odznaczony między innymi: dwukrotnie Krzyżem Partyzanckim, Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski z Gwiazdą, Krzyżem z Mieczami Orderu Krzyża Niepodległości „za wybitne zasługi poniesione w walce z bronią w ręku o suwerenność i niepodległość Państwa Polskiego w latach 1939–1956”. Za swoją działalność naukową, dydaktyczną i architektoniczną otrzymał między innymi: Medal Komisji Edukacji Narodowej, nagrody m. Krakowa w dziedzinie nauki i techniki a także w dziedzinie kultury i sztuki, nagrodę rządu Indii (Building of the Year, za projekt i realizację ambasady RP w New Delhi), Nagrodę I stopnia Prezesa Rady Ministrów oraz – w 2021 roku – doroczną Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Rysował, pisał poezję i eseje<sup>4</sup>. Wydał trzy zeszyty poetyckie. *Warszawska dwadzieścia cztery – mój drugi dom, moja mała ojczyzna* – pisał czule o macierzystej uczelni<sup>5</sup>. Eseje urzekają szczerością, mądrością i wrażliwością. Utkwił mi w pamięci „Klangor nad miastem”<sup>6</sup> – krótki zapis refleksji o miejskich tęsknotach i sile przetrwania natury.

Ale przede wszystkim projektował.

*W 1956 roku wróciłem z miesięcznego pobytu we Francji i przez tydzień nie wychodziłem z domu, bo nie mogłem pogodzić się z rzeczywistością, w której musiałem żyć. Wyjazd uświadomił mi, że może być inny świat, a ja mogę w tworzeniu tego nowego świata współuczestniczyć<sup>7</sup>.*

Jego hotel Cracovia, kino Kijów czy ambasada w New Delhi na trwałe weszły do kanonu modernistycznej polskiej architektury. Cracovia – piękna, wysmakowana i elegancka wyznaczyła nową fasadę wzdłuż alei Focha, tworząc jednocześnie plac między hotelem a Muzeum Narodowym. Otrzymała wspaniałe kompozycyjne dopełnienie w postaci kina Kijów i wysokiego punktowca mieszkalnego. Ten wzorcowo modernistyczny zespół stał się wielokrotnie przed-

He participated in several societies and organizations, such as the Society of Polish Town Planners, Polish Ecological Club, and World Association of Home Army Soldiers. Additionally, he served as a member of the Curial Commission for Sacred Architecture at the Metropolitan of Krakow, and contributed to the work of the Social Committee for Renovation of Krakow Monuments.

During the war, he served in the Home Army<sup>3</sup>. He took part in Operation Tempest. He was twice awarded the Partisan Cross, the Commander's Cross of the Order of Polonia Restituta with Star, the Cross with Swords of the Order of the Cross of Independence “for outstanding merits in the armed struggle for the sovereignty and independence of the Polish State in the years 1939–1956”. For his scholarly, educational and architectural activities, he received, among others, Medal of the National Education Commission, awards of the City of Krakow in the field of science and technology and in the field of culture and art, the award of the Government of India (Building of the Year, for the design and construction of the Polish Embassy in New Delhi), the First Degree Award of the Prime Minister and – in 2021. – Annual Award of the Minister of Culture and National Heritage.

He drew, wrote poetry and essays<sup>4</sup>. He published three volumes of poetry. *Warszawska twenty-four – my second home, my little homeland* – he wrote lovingly of his alma mater<sup>5</sup>. The essays are striking in their honesty, wisdom and sensitivity. One that stuck with me was “Clang over the city”<sup>6</sup> – a short record of reflections on urban yearnings and the power of nature to survive.

But above all, he designed.

*In 1956, I returned from a month's stay in France and did not leave home for a week because I could not come to terms with the reality I had to live in. This trip taught me that there could be another world, and I could take part in building it<sup>7</sup>.*

His Cracovia hotel, Kijów cinema, and embassy in New Delhi have become permanent fixtures in the canon of modernist Polish architecture. The stunning, refined, and graceful Cracovia created a new façade along Foch Avenue and a square between the hotel and the National Museum. It was wonderfully complemented by the Kijów cinema and a high-rise residential build-

<sup>3</sup> Second Lieutenant of the Home Army, alias „Kropidło”.

<sup>4</sup> W. Cęckiewicz, *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze* [Short Essays and Shortest Thoughts on Architecture], Wyd. PK, Kraków 2008.

<sup>5</sup> W. Cęckiewicz, *Warszawska 24*, in: *Z muzyką na co dzień* [Everyday Musings], Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 2007, pp. 32–33.

<sup>6</sup> W. Cęckiewicz, *Klangor nad miastem* [Clang over the City], in: *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze*, Kraków 2008, p. 13.

<sup>7</sup> <https://instytutarchitektury.org/odwilz/> (access date 06.10.2023)

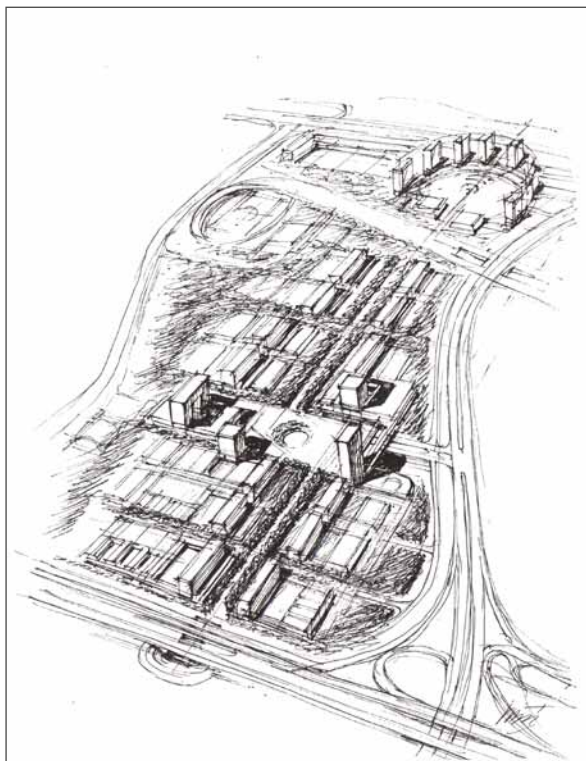
<sup>3</sup> Podporucznik AK, pseudonim „Kropidło”.

<sup>4</sup> W. Cęckiewicz, *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze*, Wyd. PK, Kraków 2008.

<sup>5</sup> W. Cęckiewicz, *Warszawska 24*, w: *Z muzyką na co dzień*, wyd. Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 2007, s. 32–33.

<sup>6</sup> W. Cęckiewicz, *Klangor nad miastem*, w: *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze*, Kraków 2008, s. 13.

<sup>7</sup> <https://instytutarchitektury.org/odwilz/> (dostęp 06.10.2023)

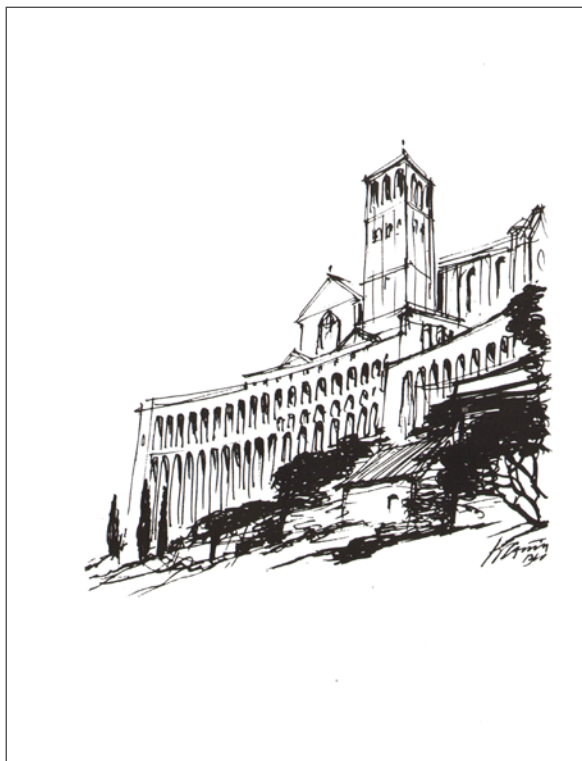


4. Witold Cęckiewicz, Politechnika Krakowska, Czyżyny, fot. archiwum B. Malinowskiej-Petelenz

4. Witold Cęckiewicz, Cracow University of Technology, Czyżyny, phot. the archive of B. Malinowska-Petelenz

ing. This modernist ensemble has been the subject of analysis and research by designers and architectural theorists. The complex of buildings at the Polish Embassy in New Delhi, designed with Stanisław Deńka in the spirit of Corbusier, features a simple geometric edifice raised on pillars. It creates a dazzling sculptural structure with openwork brise-soleils.

It is difficult to describe the Professor's design output. The 1970s saw a great number of urban planning and architectural competitions, as well as studies and designs carried out with a team of highly skilled and ambitious assistants. These projects feature the Mistrzejowice housing estate, the Podwawelskie estate, and the Chełmoński Model Unit (which was ultimately unrealized), as well as a sequence of competitions for the renowned Estates of the Future. It is worth mentioning also his prior accomplishments. These include designing leisure complexes located in Rożnów and Kowaniec in Nowy Targ, the Przegorzały preventorium centre, and the wing of the Mogilska Gate, the office building of the Polish State Railway in Krakow. Furthermore, the architect continued to design notable structures, such as the Cracow University of Technology in Czyżyny, Rzeszow University of Technology, the Pontifical Academy of Theology, and the Agricultural Academy in Lublin, amongst numerous others.



5. Witold Cęckiewicz, szkic z podróży, Asyż, fot. archiwum B. Malinowskiej-Petelenz

5. Witold Cęckiewicz, sketch from a journey, Assisi, phot. the archive of B. Malinowska-Petelenz

miotem analiz i rozpraw naukowych projektantów i teoretyków architektury. Podobnie jak zespół obiektów Ambasady Polskiej w New Delhi. Zaprojektowany wraz ze Stanisławem Deńką w Corbusierowskim duchu, prosty, geometryczny gmach, wysoko uniesiony na słupach, tworzy olśniewającą, rzeźbiarską strukturę, oplecioną ażurowymi łamaczami światła.

Nie sposób opisać projektowego dorobku Profesora. Głównie lata siedemdziesiąte XX wieku obfitowały w niezliczone konkursy urbanistyczne i architektoniczne, a także opracowania studialno-projektowe, które realizował wraz z grupą swoich najzdolniejszych i najambitniejszych asystentów i adiunktów. To wielkoskalarne osiedle mieszkaniowe w Mistrzejowicach, osiedle Podwawelskie czy Modelowa Jednostka Chełmońskiego (która nigdy nie powstała), a także seria konkursów na słynne Osiedla Przyszłości. Trudno nie wspomnieć tu również wcześniejszych dokonań, takich jak: projekty zespołów wypoczynkowych w Rożnowie i na Kowańcu w Nowym Targu, preventorium w Przegorzałach, czy skrzydła tak zwanej Bramy Mogilskiej, czyli biurowca PKP w Krakowie. A także późniejszych – projektów wyższych uczelni: Politechniki Krakowskiej w Czyżynach, Politechniki Rzeszowskiej, Papieskiej Akademii Teologicznej czy Akademii Rolniczej w Lublinie. I wielu, wielu innych.

Dzieła Profesora to również założenia pomnikowe. Dwa z nich zyskały status narodowych ikon: zespół pomnikowy Bitwy Grunwaldzkiej<sup>8</sup> ze „sztafarami” masztowymi i pawilonem ekspozycyjnym, tworzący spójny aranż krajobrazowy z przestrzenią publiczną. Drugi to dramatyczny Pomnik Męczeństwa Ofiar Nazizmu w Płaszowie<sup>9</sup>, nieopodal obozu koncentracyjnego i fabryki Schindlera. Ten ostatni stanowi charakterystyczną dominantę przy arterii wylotowej z miasta, współtworząc spójny zespół krajobrazowy z kamieniołomem i rezerwatem kredowego dna morza jurajskiego.

Twórczość Profesora to również kościoły, dziedzi-  
na szeroko znana, przeanalizowana i opisana. Zaprojektował ich blisko 20. Rodaki, Rzeszów, Wzgórza Krzesławickie, Lotnisko, Zakopane. W 1999 roku otrzymał wysokie odznaczenie papieskie – Komandorium Orderu Świętego Grzegorza Wielkiego przyznane przez Jana Pawła II za osiągnięcia właśnie w zakresie architektury sakralnej.

*W żadnej dziedzinie sztuki nie znajdziemy tak wielkiego materialnego dziedzictwa jak w architekturze sakralnej<sup>10</sup> – wielokrotnie powtarzał.*

I choć największe emocje wzbudza Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Łagiewnikach, to szczególnie sentyment mam do kościoła św. Krzyża w Zakopanem – pięknej, osadzonej w tradycji miejsca świątyni. Szczerej, nie kokieteryjnej, pozbawionej kiczu, góralskiej cepelii i tandety.

Był laureatem 42 nagród w konkursach architektonicznych i urbanistycznych, krajowych i zagranicznych. Świadectwem uznania dorobku i autorytetu Profesora było przyznanie Mu w 1995 roku tytułu doktora honoris causa Politechniki Krakowskiej.

*A ja w ostatnim czasie zajmuję się tym o czym marzyłem przez całe życie – projektuję rzeźby, pomagam sam ręcznie je udoskonalać, oczywiście współpracując z tymi, którzy mają rzemiosło rzeźbiarskie opanowane. [...] Przedstawiam szkice rzeźby w odpowiedniej skali i potem się ją tworzy<sup>11</sup>.*

Aktywność Profesora w tej dziedzinie wyraźnie zintensyfikowała się w późnym wieku. Po realizacji pomnika Jana Pawła II w sanktuarium łagiewnickim, a następnie figury św. Jana Chrzciciela na przedpolu kościoła Na Wzgórzach, Profesor tworzy Galerię Wielkich Polaków w holu wejściowym

The Professor's works also include monumental arrangements. Two of them have acquired the status of national icons: the monumental complex of the Battle of Grunwald<sup>8</sup>, with its “flagpole” masts and exhibition pavilion creating a coherent landscape arrangement with public space. The second is the dramatic Monument to the Victims of Nazism in Płaszów<sup>9</sup>, near the concentration camp and Schindler's factory. The latter is a distinctive dominant feature on the arterial road out of the city, co-creating a coherent landscape ensemble with the quarry and the Jurassic chalk bed reserve.

The Professor's body of work encompasses the design of churches, an area that is widely recognised, analysed and discussed. He designed almost 20 churches including Rodaki, Rzeszów, Wzgórza Krzesławickie, Lotnisko, Zakopane. In 1999, Pope John Paul II made him the Knight Commander of the Order of St Gregory the Great, a high papal honour specifically for his achievements in sacred architecture.

*He consistently asserted that there is no other form of art which yields such a great material heritage as that of sacred architecture<sup>10</sup>.*

Although the Divine Mercy Sanctuary in Łagiewniki evokes strong emotions, I hold a special affection for the Holy Cross Church in Zakopane. This beautiful church is firmly rooted in local tradition, and its sincerity and lack of kitsch or highland tackiness make it particularly appealing.

The Professor received 42 awards in competitions for architectural and urban planning, both domestically and abroad. In recognition of his accomplishments and expertise, he was granted an honorary doctorate by the Cracow University of Technology in 1995.

*Recently I've been doing what I've been dreaming of all my life – designing sculptures, helping to finish them by hand, and of course working with those who have mastered the craft of sculpture. [...] I present sketches of the sculpture in the right scale, and then it is created<sup>11</sup>.*

The Professor's activity in this field significantly intensified in his later years. Following the creation of a statue of John Paul II in the Łagiewniki sanctuary, and another of St John the Baptist in the foreground of the Na Wzgórzach church, the Professor went on to establish the Gallery of Great Poles in the entrance hall of the Polish Academy of Learning located at Sławkowska Street 17 in Kraków. Busts of Józef Piłsudski, Erazm

<sup>8</sup> Wraz z Jerzym Bandurą.

<sup>9</sup> Wraz z Ryszardem Szczypińskim.

<sup>10</sup> W. Cęckiewicz, *Od idei do sacrum w architekturze współczesnej świątyni*, wykład wygłoszony w Collegium Novum, 2004, maszynopis.

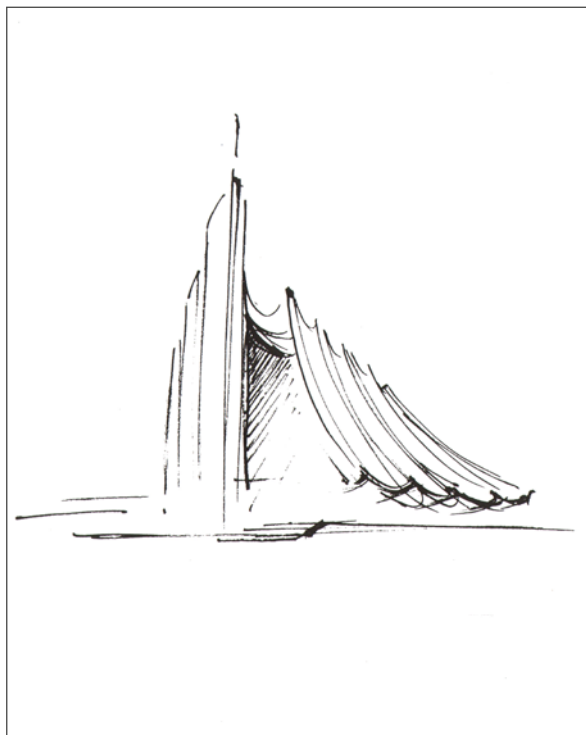
<sup>11</sup> *Wywiad*, jak przyp. 1.

<sup>8</sup> Together with Jerzy Bandura.

<sup>9</sup> Together with Ryszard Szczypiński.

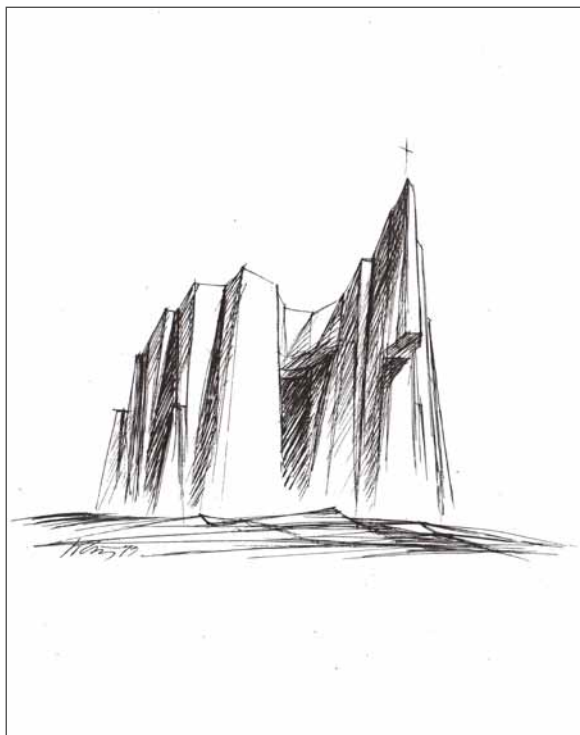
<sup>10</sup> W. Cęckiewicz, *From the Idea to the Sacrum in the Architecture of the Contemporary Church*, lecture delivered at Collegium Novum, 2004, typescript.

<sup>11</sup> *Interview*, as in footnote 1.



6. Witold Cęckiewicz, architektura sakralna, szkic koncepcyjny, fot. archiwum B. Malinowskiej-Petelenz

6. Witold Cęckiewicz, sacred architecture, concept sketch, phot. the archive of B. Malinowska-Petelenz



7. Witold Cęckiewicz, architektura sakralna, szkic koncepcyjny, fot. archiwum B. Malinowskiej-Petelenz

7. Witold Cęckiewicz, sacred architecture, concept sketch, phot. the archive of B. Malinowska-Petelenz

Jerzmanowski, Czesław Miłosz, Karolina Lanckorońska, and Henryk Sienkiewicz were then created.

For the Professor, every form – urban, architectural, sculptural – always emerged from the creative act of drawing. He emphasized the significance of preliminary sketches and drawing extensively from nature and his imagination during revisions, for both projects which were going to be realised and fantasy ones. Drawing was his foremost tool for recording thoughts, serving as a prelude to developing design skills. He refused to succumb to trends and instead chose to follow his own path, establishing drawing as a self-sufficient and self-governing form of artistic expression. He developed his own unique drawing technique employing the line as a fundamental tool, typically with a pencil, pen or even a ballpoint. This was carried out in an exquisite style, deftly and with delicacy, yet always with precision. He accomplished this with great flair. The Professor's characteristic flowing lines, both meandering and sharp, became a recognized communication tool for expressing suggestive ideas. The 2014 exhibition at the Palace of Art at Szczepański Square showcased 65 years of his work, featuring theoretical models, studio drawings, and project visualizations.

I met the Professor in the early 1970s in Kazimierz Dolny. I used to go there for holidays with my parents. He was already famous as a great architect

Polskiej Akademii Umiejętności przy ul. Sławkowskiej 17 w Krakowie. Powstają popiersia Józefa Piłsudskiego, Erazma Jerzmanowskiego, Czesława Miłosza, Karoliny Lanckorońskiej i Henryka Sienkiewicza.

Każda forma – urbanistyczna, architektoniczna, rzeźbiarska – zawsze wyrastały z aktu twórczego, jakim dla Profesora był rysunek. Rysował dużo, rysował z natury i z wyobraźni. Podczas korekt wielokrotnie podkreślał wagę rysunku i wstępnych szkiców, zarówno dotyczących przewidywanego projektu realizacyjnego, jak też tego, który pozostanie w sferze fantazji. To było Jego podstawowe narzędzie zapisu myśli. Traktował rysunek jak swoiste preludium do umiejętności projektowania. Nie ulegając modom, podążał własną drogą i uczynił z rysunku autonomiczny i samodzielny środek wypowiedzi artystycznej. Wypracował własną technikę rysunkową. Podstawowym środkiem wyrazu była kreska, najczęściej ołówkiem lub piórkiem a nawet długopisem prowadzona po mistrzowsku – lekko, zwiewnie, ale zawsze precyzyjnie. Z rozmachem. Jego charakterystyczne, meandrujące płynne linie z jednej strony, z drugiej ostre i dynamiczne stały się rozpoznawalnym narzędziem komunikacji i sugestywnego wyrażania idei. Modele teoretyczne, rysunki studialne, rysunkowe fantazje a w końcu wizualizacje projektów – wszystko to można było podziwiać podczas wielkiej

wystawy prezentującej 65 lat twórczości Profesora w Pałacu Sztuki przy pl. Szczepańskim w 2014 roku.

Poznałam Profesora na początku lat siedemdziesiątych w Kazimierzu Dolnym. Jeździłam tam z Rodzicami na wakacje. Już wtedy otoczony był nimbem sławy i aureolą wielkiego architekta. Lubiłam słuchać Jego opowieści o architekturze, o ludziach, którzy ją tworzą, o wielkich miastach, które zwiedził. Czasem robił mi korekty pierwszych szkiców. Był promotorem mojej pracy dyplomowej, a Jego twórczość w dziedzinie sacrum była przedmiotem mojej pracy doktorskiej. Wraz z niezastąpioną i wspierającą żoną – chętnie podejmował gości w swoim domu na Dębnikach. Częstoował herbatą i ciepłą szarlotką. Był dobrym słuchaczem. Zawsze wspierał pomocą, radą i doświadczeniem. Od czasu do czasu otwierał się przed nami, opowiadając o swoich okupacyjnych latach.

*Poezja i architektura  
dwie siostry bliźniacze  
tu słowom a tam kształtom  
chciałbyś przydać znaczeń  
które inni jak piękno odbiorą<sup>12</sup>.*

Nade wszystko jednak ukochał Podhale, Tatry i góralską muzykę. Tę miłość wyraził w wielu projektach będących współczesną interpretacją architektury regionalnej.

*Zawsze, ile razy tu przyjeżdżam, wspinam się na pobliski stok Palenicy. U jej podnóża jest nasz mały domek<sup>13</sup>.*

To Kościelisko – małe gniazdo, do którego zapraszał przyjaciół, w którym pracował i wypoczywał.

*Na samym dole, wśród starych drzew prawie niewidoczne i nieliczne już, proste, ze szerniałymi gontami dachy góralskich chatup. To dolna warstwa kiedyś biednego Podhala. Krainy ludzi ubogich i niezwykle pracowitych. Zdolnych cieśli – budorzy<sup>14</sup>.*

Kochał górali. Miał wielu wspaniałych uczniów wśród zakopiańczyków. Pamiętali o Nim, przyjeżdżali do Krakowa, przychodzili do Katedry. Każdego roku Zośka Karpelowa wraz z Jaśkiem Karpiem-Bułecką odwiedzali nasz Instytut, żeby zagrać i zaśpiewać podczas imieninowych spotkań z Profesorem.

Pracował intensywnie. Do końca projektował, rysował, pisał, redagował. Walczył o Cracovię:

<sup>12</sup> W. Cęckiewicz, *Poezja i architektura*, w: *Podniebne loty*, wyd. Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 2007, s. 5.

<sup>13</sup> W. Cęckiewicz, *Warstwy historii – warstwy architektury*, w: *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze*, wyd. PK, Kraków 2008, s. 173.

<sup>14</sup> Cęckiewicz, jak przyp. 13, s. 173.

and I loved listening to his stories about architecture, those who create it, and the cities he had visited. He occasionally proofread my initial sketches for me. He supervised my thesis, which was based on his work on the sacred, and his work on the sacred was the subject of my doctoral dissertation. With his irreplaceable and supportive wife beside him, he welcomed guests to his home in Dębniki. He offered them tea and warm apple pie as he kindly listened and offered help, advice and experience. He was always supportive with help, advice and experience. Occasionally, he would share stories about his career.

*Poetry and architecture  
two twin sisters  
here for words and there for shapes  
you would like to give meanings  
which others will perceive as beauty<sup>12</sup>.*

He had a particular affection for the Podhale region, the Tatra Mountains, and highland music. His love for these elements is reflected in various contemporary interpretations of regional architecture that he created.

*Every time I visit this place, I climb the nearby Palenica slope. At its foot is our little house<sup>13</sup>.*

This is Kościelisko – a little nest to which he invited friends, where he worked and rested.

*The old trees beneath the house obscure the humble blackened shingle roofs of the highland cottages, which are sparse and hardly visible. This area represents the lower layer of the formerly impoverished Podhale. A country of impoverished and industrious folks. Talented carpenters – builders<sup>14</sup>.*

He held affection for the highlanders. He had numerous wonderful disciples among the people of Zakopane. They remembered him, travelled to Kraków and visited the Department. Every year Zośka Karpelowa and Jaśiek Karpiel-Bułecka graced our Institute with their music performances during the Professor's name-day celebrations.

He worked tirelessly, designing, drawing, writing, and editing until the very end. His advocated for Cracovia:

<sup>12</sup> W. Cęckiewicz, *Poezja i architektura* [Poetry and Architecture], in: *Podniebne loty* [Sky Flights], Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 2007, p. 5.

<sup>13</sup> W. Cęckiewicz, *Warstwy historii – warstwy architektury* [Layers of History – Layers of Architecture] in: *Krótkie eseje i najkrótsze myśli o architekturze* [Short Essays and Shortest Thoughts on Architecture], Wyd. PK, Kraków 2008, p. 173.

<sup>14</sup> Cęckiewicz, as in footnote. 13., p. 173.



*The Cracovia Hotel and Kijów cinema complex gave me the most happiness before. Just as it is now causing me the most worry...*<sup>15</sup>.

He defended the architectural heritage of the latter half of the 20<sup>th</sup> century. He continued to innovate and explore until his sudden death on 18<sup>th</sup> February 2023.

Throughout his life, he produced a wealth of innovative new concepts, designs, and drawings, imbued with strength and passion. He was interred at Salwator Cemetery, with the funeral proceedings held at the All Saints Chapel, designed by the Professor. Jasiak Karpień-Bułęcka gave his final performance in his memory.

Prof. Beata Malinowska-Petelenz  
Department of Housing Environment  
Faculty of Architecture,  
Cracow University of Technology  
e-mail: beata.petelenz@poczta.onet.pl  
ORCID: 0000-0001-9042-8139

Translated by Monika Mazurek

*Najwięcej satysfakcji dostarczył mi zespół hotelu Cracovia i kina Kijów. Tak jak teraz dostarcza mi najwięcej zmartwień...*<sup>15</sup>.

Bronił architektonicznego dziedzictwa drugiej połowy XX wieku. Wciąż tworzył. Nowe pomysły, nowe formy, nowe szkice. Siła i pasja. Do końca.

Witold Cęckiewicz zmarł nagle 18 lutego 2023 roku. Został pochowany na Cmentarzu Salwatorskim, a uroczystości żałobne odbyły się w kaplicy Wszystkich Świętych zrealizowanej według projektu Profesora. A Jasiak Karpień-Bułęcka zagrał Mu po raz ostatni.

**Dr hab. inż. arch. Beata Malinowska-Petelenz,**  
prof. PK  
Katedra Kształtowania Środowiska  
Mieszkaniowego WA PK  
e-mail: beata.petelenz@poczta.onet.pl  
ORCID: 0000-0001-9042-8139

---

<sup>15</sup> Professor Witold Cęckiewicz – fragments of a documentary film „Wykłady Mistrzów” [“Masterclasses”], <https://www.youtube.com/watch?v=DTcqnqQpRM> (access date 4.10.2023)

---

<sup>15</sup> Profesor Witold Cęckiewicz – fragmenty filmu dokumentalnego „Wykłady Mistrzów”, <https://www.youtube.com/watch?v=DTcqnqQpRM> (dostęp 4.10.2023)

# 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 uncommissioned.
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 pięciu 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 wersji (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 25 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

For international orders please contact our distribution department ([wydaw@ur.edu.pl](mailto:wydaw@ur.edu.pl)) or our sales representative:

M. Woliński, Lexicon Bookstore  
Ul. M. Sengera „Cichego” 24/2A  
tel./fax + 48 22 648 41 23  
02–790 Warszawa, Poland,  
e-mail: [lexicon@lexicon.net.pl](mailto:lexicon@lexicon.net.pl)