

ROK XVIII 2025

ISSN 1689-5010
e-ISSN 2720-524X

SACRUM ET DECORUM

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



SACRUM ET DECORUM

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

ROK XVIII

2025



Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów University Press

Rada Naukowa / Scientific Board

Jasmine Allen, University of York, The Stained Glass Museum, Ely Cathedral, Ely, England • Diane Apostolos-Cappadona, Georgetown University, USA • Wojciech Bałus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska • Stefan Belishki, National Academy of Arts, Sofia, Bulgaria • Jurij Biriulow, Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine • François Boespflug, Université de Strasbourg, Strasbourg, France • Waldemar Deluga, University of Ostrava, Czech Republic • Christian Freigang, Freie Universität Berlin, Deutschland • Philippe Kaenel, Université de Lausanne, Lausanne, Switzerland • Ryszard Knapiński, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin, Polska • Mathieu Lours, CY Cergy Paris University, Paris, France • Andrzej Olszewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa, Polska • Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, Polska • Hitomi Omata-Rappo, Kyoto University, Japan • Simon Texier, Université de Picardie Jules-Verne, Amiens, France • Henrik von Achen, University of Bergen, Bergen, Norway • Zorán Vukoszávlyev, Budapest University of Technology and Economics, Budapest, Hungary

Recenzenci / Reviewers

Andrzej Banachowicz, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Polska • Thomas DuBois, University of Wisconsin–Madison, USA • Okyang Chae-Duporge, Université Bordeaux Montaigne, France • Jan Cox, University of Cambridge, England • Erin Dusza, Indiana University, USA • Irena Dżurkowska-Kossowska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska • Heikki Hanka, University of Jyväskylä, Finland • Jiří Jung, University of Ostrava, Czech Republic • Karol Klauza, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin, Polska • Marcin Lachowski, Uniwersytet Warszawski, Polska • MaryClaire Pappas, Savannah College of Art and Design, Savannah, USA • Kazimierz Rochecki, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska • Nicholas Sawicki, Lehigh University, USA • Joanna M. Sosnowska, Polska Akademia Nauk, Polska • Ji Eun Sung, University of Toronto, Canada

Redaktor naczelny / Editor

Grażyna Ryba

Sekretarz redakcji / Editorial secretary

Agnieszka Iwaszek

Korekta wersji polskiej / Correction of Polish version

Agnieszka Iwaszek, Elżbieta Kot

Tłumaczenie / Translation

Anna Car, Agnieszka Gicala, Anna Kasiura, Monika Mazurek

Korekta wersji angielskiej / Correction of English version

Ian Upchurch

Opracowanie graficzne / Graphic Design

Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin, Piotr Wisłocki

Projekt okładki / Cover design

Piotr Wisłocki

Na okładce / On the cover

Kim Kich'ang, *Powracający syn marnotrawny*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5x76 cm,
Kolekcja Söulmisulgwon [Muzeum Sztuki w Seulu]
Kim Kich'ang, *The Prodigal Son Returns*, 1952–1953, colour on silk, 63.5x76 cm,
Söulmisulgwon Collection [Seoul Museum of Art]

Adres Redakcji / Address

Sacrum et Decorum

Uniwersytet Rzeszowski

35–315 Rzeszów, al. mjr. W. Kopisto 2a, pok. 210, Polska

tel. +48 17 872 12 58, +48 661 928 362

<https://journals.ur.edu.pl/setde>

e-mail: sacrumetdecorum@ur.edu.pl

ISSN 1689–5010

eISSN 2720–524X

Nr DOI czasopisma: 10.15584/setde.2025.18

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2025

Wydawca / Published by:

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / Rzeszów University Press

35-310 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel./ fax +48 17 872 14 26

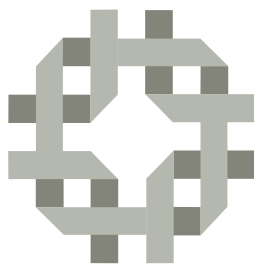
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl

Skład i łamanie

Mitel Sp. z o.o., tel. 602 722 015

Druk

Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego



SPIS TREŚCI CONTENTS

Redakcja

Wprowadzenie

Introduction

5

ARTYKUŁY / ARTICLES

Elisabeth Andersen

Dziewiętnastowieczne ołtarze w kościołach norweskich

Nineteenth-Century Altarpieces in Norwegian Churches

8

Aleš Filip

Trzy czeskie szkoły sztuki sakralnej w epoce fin de siècle'u

Three Czech schools of sacred art in the period of fin de siècle

32

Beata Pacana

*Źródła art déco w twórczości graficznej Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej
na przykładzie cyklu „Męka Pańska” (1926–1928)*

*Sources of art déco in the graphic work of Bogna Krasnodębska-Gardowska
on the example of the series ‘The Passion of the Christ’ (1926–1928)*

59

Yisoon Kim

*Artystyczny świat Unbo Kim Kich’anga (1914–2001) i cykl Życie Jezusa:
tradycja, nowoczesność i wiara w malarstwie koreańskim*

*The Artistic World of Unbo Kim Kich’ang (1914–2001) and the Life of Jesus Series:
Tradition, Modernity, and Faith in Korean Painting*

85

Rafał Solewski

Sacrum i polskość w sztuce początku XXI wieku. Afirmacja i krytyka

Sacred and Polishness in early 21st century art. Affirmation and criticism

123

Bernadeta Stano

Artysta w świątyni... sztuki

An Artist in the Temple... of Art

140

IN MEMORIAM

Ewa Dryglas-Komorowska

Mirosławie Rocheckiej (1960–2024) – In Memoriam

Mirosława Rochecka (1960–2024) – In Memoriam

171

INTRODUCTION

From the perspective of the last quarter of a century, it is already possible to attempt to define the basic tendencies that determine the development of sacred art in the present century, while at the same time constituting, to some extent, a continuation of phenomena originating in the past.

In the dominant trend in sacred architecture, designers of contemporary church interiors focus on the effect of pure architectural forms, most often rendered in neutral white. Their expression is sometimes enriched, also in terms of colour, by the diversity of materials and the combination of plaster with raw brick, stone, wood, or metal. Monumental wall paintings, both figurative and ornamental, are generally rejected. However, there is a noticeable use of luminous effects in the arrangement of natural and artificial light, alluding to the traditional symbolism of *lumen divinis*, but often applying the latest technological advancements (for example, the possibilities offered by LED lamps). Colour and light are combined in stained glass, which complements the architecture and is now undergoing a rebirth, introducing new techniques and the associated possibilities of expression to the church.

What is generally uncontroversial in such interiors are sculptural compositions, clearly rooted in tradition in both form and material. Among noteworthy trends since the second half of the 20th century are the growing popularity of bronze doors decorated with relief narratives as well as outdoor sculpture complexes, most often Passion-themed, more or less elaborate, placed around churches. Contemporary aesthetics are more strongly expressed in temporary installations, such as the Holy Sepulchres, which often combine depth of meaning with originality and formal innovation.

Despite the flourishing metaphysical movement in easel painting, few of the works of artists who evoke the experience of faith in the Christian spirit meet the requirements for paintings intended for worship in the sacred space. This phenomenon may stem from the individualism and subjectivity characteristic of modernity; outstanding artists who refer to God in their works are usually focussed on their own spiritual experiences, and are reluctant to engage in dialogue with the mass audience. Besides copies of popular iconographic patterns, churches

WPROWADZENIE

DOI: 10.15584/setde.2025.18.0

Z perspektywy ostatniego ćwierćwiecza można już dokonać próby określenia podstawowych tendencji, które determinują rozwój sztuki sakralnej obecnego stulecia, stanowiących jednocześnie kontynuację zjawisk mających źródła w minionym wieku.

W dominującym nurcie architektury sakralnej twórcy wnętrz współczesnych kościołów koncentrują się na działaniu czystych form architektonicznych, najczęściej utrzymanych w neutralnej bieli. Ich ekspresję wzbogaca niekiedy, także kolorystycznie, zróżnicowanie materiału i łączenie tynku z surową cegłą, kamieniem, drewnem lub metalem. Na ogół odrzucono monumentalne malarstwo ścienne, zarówno figuralne, jak i ornamentalne. Zwraca natomiast uwagę zastosowanie efektów luministycznych w aranżacji światła naturalnego i oświetlenia sztucznego, nawiązujących do tradycyjnej symboliki *lumen divinis*, ale często wykorzystujących najnowsze osiągnięcia techniczne (na przykład możliwości, jakie dają lampy ledowe). Kolor i światło łączą się w dopełniającym architekturę witrażu, który przeżywa kolejny okres rozkwitu, wprowadzając do świątyni nowe techniki i związane z nimi możliwości ekspresji.

W tego typu wnętrzach z reguły nie budzą kontrowersji kompozycje rzeźbiarskie, wyraźnie osadzone w tradycji, zarówno pod względem formy, jak i materiału. Zwraca uwagę rosnąca od drugiej połowy XX wieku popularność drzwi z brązu zdobionych narracjami reliefowymi oraz zespołów rzeźb plenerowych, najczęściej o charakterze pasyjnym, mniej lub bardziej rozbudowanych, ustawianych wokół świątyń. Estetyka współczesności w większym stopniu znajduje wyraz w instalacjach czasowych, takich jak groby Pańskie, łączących często głębię przekazu z oryginalnością i nowatorstwem formalnym.

Mimo rozkwitu nurtu metafizycznego w malarstwie sztalugowym niewiele spośród dzieł artystów nawiązujących w swojej twórczości do przeżywania wiary w duchu chrześcijańskim odpowiada wymogom stawianym obrazom, które są przeznaczone do kultu we wnętrzu sakralnym. Być może zjawisko to wiąże się z indywidualizmem i subiektywizmem charakterystycznym dla współczesności, a wybitni artyści odnoszący się do Boga w swoich pracach przeważnie są skoncentrowani na własnych doznaniach duchowych, niechętnie wchodząc w dialog z masowym odbiorcą. W kościołach poza kopiami popularnych wzorów

ikonograficznych pojawiają się malowidła przypadkowych autorów, najczęściej o niskim poziomie warsztatowym, inspirowane głównie obrazami funkcjonującymi w kulturze popularnej, nawet kadrami z animacji filmowych czy gier komputerowych. W zaistniałej sytuacji wierni katolicy w poszukiwaniu wizualizacji prawd wiary sięgają po sztukę ikony, nie zawsze świadomi głębi teologicznych znaczeń łączonych z tego typu obrazowaniem w chrześcijaństwie wschodnim. Prowadzi to do wypaczeń i nieporozumień, szczególnie gdy inspiracje ikoną, często dość swobodne i powierzchowne, próbuje się stosować w malarstwie monumentalnym wnętrza sakralnych.

Przez wieki impulsy rozwoju sztuki kościelnej płynęły z Rzymu i Watykanu, twórczo kreowane i interpretowane w krajach katolickich. W dużej mierze podobnie dzieje się też obecnie, w dobrym i złym znaczeniu tego zjawiska. Dzieła wybitnych rzeźbiarzy włoskich, takie jak: brązowe drzwi jubileuszowe Luigiego Mattei czy Floriana Bodiniego, kompozycja Peryklesa Fazziniego zdobiąca papieską salę audiencyjną (Aula Pawła VI), krzyż papieski Leo Scorcellego, są znane w całym świecie, inspirując twórców współczesnej rzeźby sakralnej.

Jednocześnie uporczywe promowanie przez Watykan pseudoikonowej twórczości Marka Rupnika zaowocowało wieloma chybionymi realizacjami. Są to między innymi jego prace w sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie, odbierane tym gorzej, że kontrastują niekorzystnie z dorobkiem rodzimych twórców dekorujących polskie kościoły, takich jak Jerzy Nowosielski czy Adam Stalony Dobrzański. Również mało ambitna działalność zespołu watykańskich malarzy tworzących portrety kanonizacyjne i beatyfikacyjne nowo kreowanych świętych przyczynia się do upadku współczesnej ikonografii hagiograficznej. Jednocześnie do prób pokonania kryzysu i ożywienia malarstwa religijnego należy zaliczyć międzynarodowe konkursy, takie jak ten ogłoszony przez watykańską Fabrica Sancti Petri na stację drogi krzyżowej, które będą eksponowane w bazylice św. Piotra w czasie Wielkiego Postu w 2026 roku. Warto wspomnieć, że wśród 13 finalistów konkursu było aż czterech Polaków. Należy do nich Tadeusz Boruta, którego mieliśmy zaszczyt gościć na łamach „Sacrum et Decorum” jako autora nie tylko artykułów, ale też obrazów omawianych przez badaczy współczesnej sztuki sakralnej w Polsce.

W bieżącym numerze natomiast, zgodnie z zapowiedzią, poszerzamy krąg prezentowanych tematów o zjawiska w twórczości sakralnej i religijnej ostatniego dwuwieczia, które ukształtowały się poza Polską. Tematyka XIX-wiecznej sztuki religijnej w Skandynawii nieczęsto pojawia się w międzynarodowym obiegu naukowym. Dlatego też sądzimy, że z tym większym zainteresowaniem spotka się artykuł

display paintings by random artists, often of low skill, inspired primarily by images found in popular culture, even in animated films or computer games. In this situation, Catholics, seeking visualisations of the truths of faith, turn to the art of the icon, but are not always aware of the profound theological meanings associated with this type of imagery in Eastern Christianity. This leads to distortions and misunderstandings, especially when attempts are made to apply inspirations drawn from the icon, often in a rather casual and superficial manner, to monumental painting in sacred interiors.

For centuries, impulses for the development of religious art, creatively conceived and interpreted in Catholic countries, flowed from Rome and the Vatican. To a large extent, this continues today, for better or worse. Works by outstanding Italian sculptors, such as the bronze jubilee doors by Luigi Mattei and Florian Bodini, the composition of Pericles Fazzini decorating the papal audience chamber (Paul VI Hall), and Leo Scorcelli's papal cross, are renowned worldwide, inspiring contemporary religious sculptors.

At the same time, the Vatican's persistent promotion of Marko Rupnik's pseudo-iconic works has resulted in many unsuccessful projects. These include his works at the Sanctuary of St John Paul II in Kraków, which are all the less well-received because of their unfavourable contrast with the output of local artists decorating Polish churches, such as Jerzy Nowosielski and Adam Stalony Dobrzański. The unambitious work of the Vatican team of painters, who created canonisation and beatification portraits of newly created saints, also contributes to the decline of contemporary hagiographic iconography. At the same time, attempts to overcome the crisis and revive religious painting include international competitions, such as the one announced by the Vatican's Fabrica Sancti Petri for the Stations of the Cross, which will be displayed in St Peter's Basilica during Lent in 2026. It is worth noting that among the 13 competition finalists were four Poles. One of them was Tadeusz Boruta, whom we had the honour of hosting in "Sacrum et Decorum" not only as an author of articles but also as the author of paintings discussed in our journal by contemporary art scholars.

In this issue of the journal, as previously announced, we are expanding the range of topics presented to include phenomena in sacred and religious art of the last two centuries that occurred outside Poland. The topic of 19th-century religious art in Scandinavia is rarely discussed in international scholarly circles. Therefore, we believe that Elisabeth Andersen's article on the altar decorations in Norwegian churches of that period will generate even greater interest. Similar issues in relation

to Czech art around 1900 are much better understood, but Aleš Filip's text systematises the existing knowledge, suggesting directions for further research. Beata Pacana's reflections on religious graphic art and its connections with the art déco style transport the reader to the interwar period in Poland. The next text, by Yisoon Kim, is a journey to distant Korea, fascinating Europeans with its exotic Far Eastern interpretation of Christian iconography.

The final two articles, by Rafał Solewski and Bernadeta Stano, provide an introduction to the latest 21st-century Polish art related to religion. The volume concludes with a section titled *In Memoriam*, which includes a remembrance of the recently deceased Mirosława Rochecka, an artist associated with the University of Toruń. As a fundamental thread in her work, she documented the experience of God's presence, most often in abstract compositions.

We are delighted to note the growing popularity of the "Sacrum et Decorum" journal among readers in Poland and abroad. Thanks to social media, managed by our indefatigable editorial secretary, we keep meeting a growing number of wonderful people who seek truth, beauty, and goodness in art. We dedicate this issue of our journal to all of them.

The Editors
Translated by Agnieszka Gicala

Elisabeth Andersen poświęcony wystrojowi ołtarzy w świątyniach norweskich tego okresu. Podobna problematyka w odniesieniu do sztuki czeskiej około 1900 roku jest znacznie lepiej rozpoznana, ale tekst Aleša Filipa systematyzuje dotychczasową wiedzę, wskazując kierunki dalszych badań. Rozważania Beaty Pacany na temat grafiki o tematyce religijnej i jej związków ze stylem art déco przenoszą Czytelnika do dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Kolejny tekst, autorstwa Yisoon Kim, to wyprawa do dalekiej Korei, fascynująca egzotyczną dla Europejczyka dalekowschodnią interpretacją ikonografii chrześcijańskiej.

Ostatnie dwa artykuły, Rafała Solewskiego i Bernadety Stano, stanowią wprowadzenie do najnowszej XXI-wiecznej sztuki polskiej związanej z religią. Tom zamyka dział *In Memoriam*, w którym zamieszczono wspomnienie o niedawno zmarłej Mirosławie Rocheckiej, artystce związanej z Uniwersytetem Toruńskim. Podstawowym wątkiem jej twórczości był zapis doświadczenia obecności Boga, najczęściej w kompozycjach o charakterze abstrakcyjnych.

Z radością odnotowujemy wzrost popularności „Sacrum et Decorum” nie tylko wśród polskich czytelników, a dzięki mediom społecznościowym kierowanym przez nieustrudzoną sekretarz redakcji poznajemy rosnące grono wspaniałych ludzi, którzy w sztuce poszukują prawdy, piękna i dobra. Im wszystkim dedykujemy niniejszy tom naszego pisma.

Redakcja

Elisabeth Andersen

Norwegian Institute for Cultural Heritage
Research, Oslo

ORCID: 0000-0002-0358-6145

Dziewiętnastowieczne ołtarze w kościołach norweskich

DOI:10.15584/setde.2025.18.1

Abstrakt

W drugiej połowie XIX stulecia malowane ołtarze przedstawiające Chrystusa zajęły centralne miejsce w norweskiej sztuce kościelnej jako świadectwo zmiany nastrojów religijnych i stylu artystycznego. Siedemnasto- i osiemnastowieczne ołtarze zostały zastąpione najpierw nieozdobionymi krzyżami, a później motywami z Nowego Testamentu, takimi jak: Chrystus w Ogrójcu, Ukrzyżowanie, Chrystus Pocieszyciel i „Przyjdźcie wszyscy do mnie”, Zmartwychwstanie i Chrystus. Dzieła te miały na celu wywołanie głębokiego emocjonalnego i duchowego zaangażowania wśród wiernych i stworzenie pobożnej atmosfery. Ich powszechne kopiowanie i sentymentalny ton stały się jednak punktem spornym w XX wieku, kiedy to podczas renowacji kościołów wiele ołtarzy zostało usuniętych lub przeniesionych do mniej znaczących przestrzeni, zastąpionych albo starszymi dziełami, albo nowymi, nowoczesnymi.

Słowa kluczowe: sztuka religijna, ołtarz, historia sztuki, malarstwo, rzeźba

Wstęp

W Norwegii istnieje 1 637 kościołów należących do Kościoła Norwegii, z czego 638 zostało zbudowanych w XIX wieku¹. Niektóre z tych nowych świątyń zostały wzniesione na miejscu poprzednich, a zatem odziedziczyły ołtarze po starszych instytucjach, podczas gdy inne otrzymały nowo zamówione elementy. Ponadto wiele z 379 zachowanych kościołów zbudowanych między XII a XVIII wiekiem nabyło nowe ołtarze w XIX wieku, głównie dlatego, że jaskrawe, bogato rzeźbione i malowane nastawy z wcześniejszych okresów – wiele z XVII i XVIII wieku – wyszły z mody. Parafie poszukiwały nowych aranżacji ołtarzy,

¹ Dane za: *Confederation of Churches and Nonprofits (KA), Hovedorganisasjonen KA*.

Elisabeth Andersen

Norwegian Institute for Cultural Heritage
Research, Oslo

ORCID: 0000-0002-0358-6145

Nineteenth-Century Altarpieces in Norwegian Churches

Abstract

In the second half of the nineteenth century, painted altarpieces depicting Christ assumed a central role in Norwegian ecclesiastical art, reflecting shifts in religious sentiment and artistic style. Seventeenth- and eighteenth-century altarpieces were replaced first with unadorned crosses, and later by motifs from the New Testament, such as Christ in Gethsemane, the Crucifixion, Christus Consolator and Come Unto Me, the Resurrection, and the Baptism. These artworks were intended to evoke deep emotional and spiritual engagement within the congregation and to create a devout atmosphere. However, widespread copying of them and their sentimental tone became points of contention in the twentieth century, at which point, during church restorations, many of the altarpieces were removed or relegated to less-prominent spaces, replaced by either older works or new, modern ones.

Keywords: Sacred Art, Altarpiece, Art History, Painting, Sculpture

Introduction

In Norway, there are 1637 churches within the Church of Norway, of which 638, were constructed in the nineteenth century¹. Some of these new churches were built on the site of previous ones and thus inherited altarpieces from the older institutions, while other churches received newly commissioned pieces. Additionally, many of the 379 preserved churches built between the twelfth and eighteenth centuries acquired new altarpieces during the nineteenth century, primarily because the garish and elaborately carved and painted altarpieces from the earlier periods – many from the seventeenth and eighteenth centuries – were seen as old-fashioned. Congregations sought new altar

¹ The figures have been sourced from *Confederation of Churches and Nonprofits (KA), Hovedorganisasjonen KA*.

arrangements that better aligned with contemporary aesthetic ideals and featured motifs designed to appeal more directly to the viewer's emotions.

From an art historical perspective, relatively few works in this large body of nineteenth-century altarpieces have received significant attention. The prevalence of copies among this body of art – sometimes of paintings by earlier masters as well of contemporary altarpieces – has contributed to this neglect². A range of artists created these copies, including renowned artists, traditionally trained painters, amateurs, local craftsmen, and even “a lady from the congregation”³.

The first half of the nineteenth century saw a preference for simple crosses framed by classical or neo-Gothic architectural elements⁴. In contrast, the latter half of the century witnessed a shift toward more intricate designs, frequently featuring painted representations of key New Testament narratives. These works were emotionally charged, characterized by noble, dignified, and harmonious content. Rich in emotional resonance and theological symbolism, the altar decorations reflected the intersecting influences of Rationalism, Pietism, and revivalist movements, all of which emphasized personal faith and a spiritual communion with God.

In this article, I examine some of the most influential motifs of nineteenth-century altarpieces in Norwegian churches. Through a closer investigation of these works, this study seeks to contribute to a fuller understanding of their role in shaping Norway's religious and artistic landscape during the nineteenth century.

Norwegian Churches in the Nineteenth Century

Following more than 400 years in a union with Denmark,⁵ Norway became an independent state, albeit in a union with Sweden, in 1814–1905⁶. At

² U. Uberg, *Jesus det eneste. Christen Brun og alterbildene i tid og rom 1856–1906*, Oslo 2002, p. 9.

³ Ibidem, p. 9.

⁴ J. C. Eldal, *The Lutheran State Churches of Denmark, Norway and Sweden and Emerging Minorities*, in: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, eds. J. De Maeyer, J. Margry, Leuven 2021, p. 310.

⁵ Norway's subordination stemmed from the Kalmar Union (1389/97), where Denmark emerged as dominant. While Sweden permanently left the union in the early 1500s, Norway's political elites remained unable to break away. From 1537 to 1814, Norway was largely governed by Denmark, a period that began with the Reformation and ended with Norway's independence in 1814. This era, often referred to as the Danish period, is commonly divided into the Dependency Period (1537–1660) and the Absolute Monarchy (1660–1814).

⁶ The United Kingdom of Sweden-Norway (*den svensk-norske union*) lasted from 1814 to 1905. Each kingdom had its own parliament and constitution under a common (Swedish) monarch. A. B. Amundsen, *Reforming Religious Material Landscapes in Nineteenth-*

które lepiej odpowiadałyby współczesnym ideałom estetycznym i zawierały motywy oddziałujące bardziej bezpośrednio na emocje odbiorców.

Z perspektywy historii sztuki stosunkowo niewielu dziełom z tego dużego zbioru dziewiętnastowiecznych ołtarzy poświęcono szczególną uwagę. Zaniedbanie to wynika z faktu, że wiele z nich było kopiami – czasami obrazów wcześniejszych mistrzów, a czasami współczesnych ołtarzy². Kopie te tworzyło wielu artystów, w tym uznani twórcy, tradycyjnie wykształceni malarze, amatorzy, lokalni rzemieślnicy, a nawet „pewna parafianka”³.

W pierwszej połowie XIX wieku preferowano proste krzyże otoczone klasycznymi lub neogotyckimi elementami architektonicznymi⁴. Natomiast w drugiej połowie stulecia nastąpił zwrot w kierunku bardziej skomplikowanych projektów, często zawierających malowane przedstawienia kluczowych narracji Nowego Testamentu. Prace te były naładowane emocjonalnie, charakteryzowały się szlachetną, dostojną i harmonijną treścią. Dekoracje ołtarzy, pełne emocjonalnego wydzwiku i teologicznej symboliki, odzwierciedlały krzyżujące się wpływy racjonalizmu, pietyzmu i ruchów przebudzeniowych, które kładły nacisk na osobistą wiarę i duchową komunie z Bogiem.

W niniejszym artykule analizuję niektóre z najbardziej znaczących motywów dziewiętnastowiecznych ołtarzy w norweskich kościołach. Bliższe zbadanie tych dzieł ma na celu przyczynienie się do pełniejszego zrozumienia ich roli w kształtowaniu religijnego i artystycznego krajobrazu Norwegii w XIX wieku.

Kościół norweski w XIX wieku

Po ponad czterystu latach unii z Danią⁵ w 1814 roku Norwegia stała się niepodległym państwem, chociaż pozostającym w unii ze Szwecją⁶. W tym

² U. Uberg, *Jesus det eneste. Christen Brun og alterbildene i tid og rom 1856–1906*, Oslo 2002, s. 9.

³ Ibidem, s. 9.

⁴ J. C. Eldal, *The Lutheran State Churches of Denmark, Norway and Sweden and Emerging Minorities*, w: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, red. J. De Maeyer, J. Margry, Leuven 2021, s. 310.

⁵ Podporządkowanie Norwegii wynikało z Unii Kalmarskiej (1389/97), w której dominującą rolę odgrywała Dania. Podczas gdy Szwecja opuściła unię na stałe na początku XVI wieku, elity polityczne Norwegii nie były w stanie się od niej uniezależnić. W latach 1537–1814 Norwegia była w dużej mierze rządzona przez Danię. Okres ten rozpoczął się wraz z reformacją, a zakończył uzyskaniem przez Norwację niepodległości w 1814 roku. Epoka ta, często nazywana okresem duńskim, jest powszechnie dzielona na okres podporządkowania (1537–1660) i monarchię absolutną (1660–1814).

⁶ Zjednoczone Królestwo Szwecji i Norwegii (*den svensk-norske union*) istniało od 1814 do 1905 roku. Każde królestwo miało własny parlament i konstytucję pod rządami wspólnego (szwedzkiego) monarchy. A. B. Amundsen, *Reforming Religious Material Landscapes in Nineteenth-Century Scandinavia*, w: *Material Change:*

przełomowym momencie utworzyła własną administrację państwową, która obejmowała specjalne Ministerstwo Kościoła i Edukacji. Budowa kościołów stała się ważnym aspektem kształtowania nowego narodu. Na początku lat dwudziestych XIX wieku wprowadzono scentralizowany system zatwierdzania projektów kościołów, aby mieć pewność, że „otrzymają one odpowiednią formę”⁷. Nowe kościoły miały być wystarczająco duże, aby pomieścić kongregację, posiadać taką samą „użyteczność” jak ich poprzednicy i prezentować spójny styl w całym kraju.

Wiele z nich było w złym stanie po stu latach pozostawiania w rękach prywatnych w wyniku sprzedaży kościołów w latach 1722–1723. Model własności prywatnej stanowił wyzwanie w kwestiach związanych z powiększaniem i naprawą świątyń, co wynikało ze wzrostu liczby ludności w Norwegii w XIX wieku⁸. Reforma prawna z 1851 roku stanowiła, że kościoły muszą pomieścić trzy dziesiąte kongregacji – lub dwie dziesiąte, jeśli w kościele odprawiano dwa niedzielne nabożeństwa⁹. Kościoły niespełniające tych wymogów miały zostać odnowione, rozbudowane lub zastąpione nowymi¹⁰.

Na początku XIX wieku norweska architektura kościelna kontynuowała tradycje z poprzedniego stulecia, charakteryzujące się osmiokątnymi budynkami na planie krzyża i podobnymi wnętrzami¹¹. Szczególnie istotnym wzorem były standardowe projekty kościołów architekta Hansa Linstowa, opracowane w latach dwudziestych XIX wieku¹². Drewniane kościoły miały mieć wnętrza wyłożone panelami, ich jasnoszare ściany miały przypominać tynk i piaskowiec, a sufity należało pomalować na biało¹³. W 1828 roku zarząd Królewskiej Szkoły Rysunku (Den kongelige tegneskole) doradził Ministerstwu

this turning point, it established its own state administration, which included the creation of a dedicated Ministry of Church and Education. Church construction became an important aspect of building the new nation. In the early 1820s, a centralized approval process for church design came into effect to ensure that churches “attained an appropriate form”⁷. New churches were to be sufficiently large to accommodate the congregation, to possess the same “utility” as their predecessors, and to exhibit a consistent style across the country.

However, many churches were in poor condition, following a hundred years of private ownership resulting from the church sales of 1722–1723. The private-ownership model posed challenges for addressing issues related to enlarging and repairing churches, a need resulting from population growth in Norway in the 1800s⁸. An 1851 legal reform stipulated that churches needed to accommodate three tenths of the congregation – or two tenths if the church held two Sunday services⁹. Churches failing to meet these requirements were to be renovated, expanded, or replaced¹⁰.

In the early nineteenth century, Norwegian church architecture continued the traditions of the previous century, featuring octagonal buildings with cruciform plans and interiors¹¹. Architect Hans Linstow’s standardized church designs, developed in the 1820s, served as particularly influential models¹². Timber churches were to have paneled interiors, their light pearl-gray walls meant to conjure a sense of plaster and sandstone, and ceilings should be painted white¹³. In 1828, the board of the Royal Drawing School (Den kongelige tegneskole) advised the Ministry of Church and Education that altar-

The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920, red. J. De Maeyer, P. J. Margry, Leuven 2021, s. 185–186.

⁷ J. C. Eldal, *Kirker i Norge bd. 3 Med historiske forbilder 1800-tallet*, Oslo 2002, s. 13; Eldal 2021, jak przyp. 4, s. 299–302.

⁸ B. R. Mitchell, *International Historical Statistics. Europe 1750–2000*, Basingstoke 2003, s. 6; Amundsen 2021, jak przyp. 6, s. 187.

⁹ Eldal 2002, jak przyp. 7, s. 13.

¹⁰ Początek tego okresu oznaczał ogólnokrajową falę inicjatyw związanych z rozbiórką i odbudową. Równoległe z tymi przemianami architektonicznymi podjęto wspólne działania na szczeblu krajowym mające na celu dokumentowanie, gromadzenie i ochronę średniowiecznego dziedzictwa kulturowego Norwegii, wśród którego najważniejsze miejsce zajmowały kościoły słupowe. Program ochrony zabytków został dodatkowo zinstytucjonalizowany wraz z utworzeniem w 1844 roku Towarzystwa Ochrony Starożytnych Zabytków Norwegii (Fortidsminneforeningen).

¹¹ Eldal 2021, jak przyp. 4, s. 299.

¹² Dla porównania, w Szwecji na początku XIX wieku masowo budowano kościoły neoklasycystyczne, charakteryzujące się dużymi, jednolitymi i prostymi wnętrzami. Budowle te znane są jako „kościół Tegnér”.

¹³ Eldal 2002, jak przyp. 7, s. 29.

Century Scandinavia, in: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, ed. J. De Maeyer, P. J. Margry, Leuven 2021, pp. 185–186.

⁷ J. C. Eldal, *Kirker i Norge bd. 3 Med historiske forbilder 1800-tallet*, Oslo 2002, p. 13; Eldal 2021, as footnote 4, pp. 299–302.

⁸ B. R. Mitchell, *International Historical Statistics. Europe 1750–2000*, Basingstoke 2003, s. 6; Amundsen 2021, as footnote 6, s. 187.

⁹ Eldal 2002, as footnote 7, p. 13.

¹⁰ The onset of this period marked a nationwide wave of demolition and reconstruction initiatives. In parallel with these architectural transformations, a concerted national effort was launched to document, collect, and preserve Norway’s medieval cultural heritage, among the most significant structures of which were the stave churches. This preservationist agenda was further institutionalized with the founding of the Society for the Preservation of Ancient Norwegian Monuments (Fortidsminneforeningen) in 1844.

¹¹ Eldal 2021, as footnote 4, p. 299.

¹² For comparison, in Sweden, neoclassical churches were mass-produced in the early nineteenth century, featuring large, uniform, and simple interiors. These came to be known as “Tegnér churches”.

¹³ Eldal 2002, as footnote 7, p. 29.

pieces were not suitable in rural areas, owing to the lack of skilled craftsmen to produce them. It instead recommended a large gilded cross to be a preferable alternative¹⁴. Consequently, many new and older churches installed simple crosses mounted within frames [fig. 1]. However, in the subsequent decades, whenever affordable or donated, many of these were replaced by painted altarpieces.

The Dissenter Act of 1845 marked a turning point in Norwegian religious life, permitting the establishment of Christian denominations other than Lutheranism, thus ushering in a new era of religious pluralism. By the 1850s, denominations such as Baptists, Methodists, and Mormons – many with roots in the United States or Britain – began to emerge in Norway¹⁵. The growing diversity in religious practice reflected broader societal changes, including a renewed emphasis on tailoring church interiors and furnishings to suit contemporary tastes and needs. Ecclesiastical artworks from the seventeenth and eighteenth centuries were considered gaudy, prompting congregations and priests to demand their removal. In 1865, the theological journal *Theologisk Tidsskrift for den evangelisk-lutherske Kirke i Norge* published a lecture by Dr. Chr. Ernst Luthard, where he stated, “The time for these desecrations of the church [referring to older art] is not yet over. It is a worthy task to combat them and to work for the dissemination of genuine ecclesiastical style and taste”¹⁶. In the following decades, several hundred churches were furnished with new altarpieces.

Altarpieces in New and Old Churches in the Nineteenth Century

During the nineteenth century, altarpieces from the seventeenth and eighteenth centuries – carved and painted in vivid colors and filled with bustling scenes, masks, fruits, and numerous figures, including apostles, evangelists, and virtues – were replaced with new ones. These newer works were clean, classical Empire designs: a portal form with a low triangular pediment supported by columns or pilasters, with minimal decoration, often only a simple cross [fig. 1]. Starting in the 1840s, however, neo-Gothic and other medieval-inspired styles began to supplant

¹⁴ Ibidem, pp. 32–33; Eldal 2021, as footnote 4, p. 310. In Sweden, these altar crosses were typically adorned with one or more elements symbolizing Christ’s Passion, such as a shroud hanging from one arm of the cross, sometimes accompanied by a crown of thorns.

¹⁵ Eldal 2002, a footnote 7, p. 13.

¹⁶ “Tiden for disse Mishandlinger af Kirken [eldre kunst] er endu ikke forbi. Det er en værdig Opgave at bekjempe dem og være virksom for Udbredelsen af ægte kirkelig Stil og Smak”. Uberg 2002, as footnote 2, p. 51.

Kościółu i Edukacji, że ołtarze nie są odpowiednie na obszarach wiejskich z powodu braku wykwalifikowanych rzemieślników do ich produkcji. Zamiast tego zalecono duży pozłacany krzyż jako lepszą alternatywę¹⁴. W rezultacie w wielu nowych i starszych kościołach zainstalowano proste krzyże zamontowane w ramach [il. 1]. W kolejnych dziesięcioleciach, jeżeli pozwalały na to finanse lub otrzymano darowiznę, wiele z nich zastąpiono malowanymi ołtarzami.

Ustawa o dysydentach z 1845 roku stanowiła punkt zwrotny w norweskim życiu religijnym, zezwalała bowiem na zakładanie wspólnot chrześcijańskich innych niż luteranizm, zapoczątkowując nową erę pluralizmu religijnego. W latach pięćdziesiątych XIX wieku w Norwegii zaczęły pojawiać się takie wyznania jak baptyści, metodyści i mormoni – wiele z nich miało korzenie w Stanach Zjednoczonych lub Wielkiej Brytanii¹⁵. Rosnąca różnorodność praktyk religijnych odzwierciedlała szersze zmiany społeczne, w tym rosnący nacisk na dostosowanie wnętrza i wyposażenia kościołów do współczesnych gustów i potrzeb. Kościelne dzieła sztuki z XVII i XVIII wieku zostały uznane za pstrokate, co skłaniało wiernych i księży do domagania się ich usunięcia. W 1865 roku czasopismo teologiczne *Theologisk Tidsskrift for den evangelisk-lutherske Kirke i Norge* opublikowało wykład dr. Chr. Ernsta Lutharda, w którym stwierdził on: „Czas tych profanacji kościołów [czyli starszych dzieł sztuki sakralnej] jeszcze się nie skończył. Godnym zadaniem jest walka z nimi i praca na rzecz rozpowszechniania prawdziwie kościelnego stylu i smaku”¹⁶. W kolejnych dekadach kilkaset kościołów zostało wyposażonych w nowe ołtarze.

Ołtarze w nowych i starych kościołach w XIX wieku

W XIX wieku ołtarze z XVII i XVIII stulecia – rzeźbione i malowane w żywych kolorach i wypełnione tętniącymi życiem scenami, maskami, owocami i licznymi postaciami, między innymi apostołami, ewangelistami czy przedstawieniami cnót – zostały zastąpione nowymi. Te nowsze dzieła naśladowały czysty, klasyczny styl empire i przybierały formę portalu z niskim trójkątnym frontonem wspartym na kolumnach lub pilastrach, z minimalną dekoracją,

¹⁴ Ibidem, s. 32–33; Eldal 2021, jak przyp. 4, s. 310. W Szwecji te krzyże ołtarzowe były zazwyczaj ozdobione jednym lub kilkoma elementami symbolizującymi mękę Chrystusa, takimi jak całun zwisający z jednego ramienia krzyża, czasem w połączeniu z koroną cierniową.

¹⁵ Eldal 2002, jak przyp. 7, s. 13.

¹⁶ “Tiden for disse Mishandlinger af Kirken [eldre kunst] er endu ikke forbi. Det er en værdig Opgave at bekjempe dem og være virksom for Udbredelsen af ægte kirkelig Stil og Smak”. Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 51.



1. Ołtarz, 1838, kościół w Flekkefjord, fot. Kirkebyggdatabasen

1. Altarpiece, 1838, Flekkefjord Church, phot. Kirkebyggdatabasen

często tylko prostym krzyżem [il. 1]. Od lat czterdziestych XIX wieku neogotyki i inne style inspirowane średniowieczem zaczęły wypierać styl empire. Ołtarze były odtąd bardziej naturalistyczne i eksponowały przedstawienia Chrystusa, a ich tematyka obejmowała narrację o zbawieniu, mocno zakorzenioną w tekstach biblijnych, ze szczególnym naciskiem na cierpienie i zmartwychwstanie Jezusa¹⁷. Te bardziej dostojne dzieła z XIX wieku miały odpowiadać ówczesnej wrażliwości religijnej, zastępując przestarzałe, bogato zdobione ołtarze, które nie spełniały już współczesnych wymagań estetycznych ani teologicz-

the Empire look. Now, altarpieces were more naturalistic and highlighted depictions of Christ, their themes featuring the salvation narrative, firmly rooted in biblical texts, with a particular focus on Jesus' suffering and resurrection¹⁷. These more dignified nineteenth-century works were meant to align with the modern religious sensibilities of the time, replacing the outdated, ornate altarpieces that no longer served contemporary aesthetic or theological purposes. The aim was to create a more deeply felt, personal connection between the viewer and Christ depicted in the altarpiece. Often accompanied by a Bible verse,

¹⁷ J. C. Eldal, *Brytning, påvirkning, endring: Høy- og lavkirkelig materiell kultur på 1800- og tidlig 1900-tallet*, "Fortidsminneforeningens årbok" 2020, s. 104.

¹⁷ J. C. Eldal, *Brytning, påvirkning, endring: Høy- og lavkirkelig materiell kultur på 1800- og tidlig 1900-tallet*, "Fortidsminneforeningens årbok" 2020, p. 104.

the altarpieces were meant to be relevant and immediate to the individual. The intention was to evoke emotion, thereby fulfilling one of the essential purposes of an altarpiece. This was not thought to apply to the older, vividly carved and painted altarpieces, which were often filled with scenes and figures that did not appeal to the tastes of the time [e.g. fig. 12].

Figures of Christ

A new, more naturalistic type of Christ figure, modeled on Danish sculptor Bertel Thorvaldsen's design, appeared in altarpiece decorations in the early nineteenth century. Working in Rome, Thorvaldsen (1770–1844), Denmark's most renowned sculptor, completed a plaster version of the design in 1821–1824, which was installed in Vor Frue Church, Copenhagen¹⁸. A final marble version was unveiled in the same church in 1839.

Thorvaldsen's free-standing *Christ* (H. 3.45 m) wears a mantel draped in antique style, his head slightly bowed and arms outstretched [fig. 2]. The inscription on the pedestal, taken from Matthew 11:28, reads, "Kommer til mig" – Come unto me – inviting all who are burdened to find solace. This reflects a shift in the relationship between the altarpiece and the congregation. Christ is lifted out of time and space, standing alone, and revealing His dual nature as both human and divine Savior. Accompanied by His words from the Gospel of Matthew, the figure makes manifest the love that exists between Christ and the viewer, directly inviting the beholder to come to Him. In Thorvaldsen's words, the sculpture expresses that "[Christ] loves, that is, embraces humanity. To my thinking, that must be the essence of Christ"¹⁹.

This Christ figure embodied the modern religious sentiments and became the most admired and reproduced altar decoration in Scandinavia during the nineteenth and early twentieth centuries.²⁰ It was widely copied in both sculpture and painting, shaping the perception of Christ for generations. Revered as a beautiful and evocative work, it was intended to make a deep and lasting impression on viewers.

The first known iteration of the work in Norway came in 1836²¹. Trondheim Cathedral suffered struc-

nych. Celem było stworzenie głębszej, osobistej więzi między widzem a Chrystusem przedstawionym na ołtarzu. Ołtarze, często eksponujące fragment Biblii, miały być zrozumiałe i bliskie odbiorcy. Chodziło o wywołanie emocji, co było jednym z głównych celów ołtarza. Nie dotyczyło to starszych, bogato rzeźbionych i malowanych nastaw, które często zawierały sceny i postacie nieodpowiadające ówczesnym gustom [np. il. 12].

Przedstawienia Chrystusa

Nowy, bardziej naturalistyczny typ postaci Chrystusa, wzorowany na projekcie duńskiego rzeźbiarza Bertela Thorvaldsena, pojawił się w dekoracjach ołtarzy na początku XIX wieku. Thorvaldsen, najśłynniejszy rzeźbiarz duński, pracujący w Rzymie (1770–1844), ukończył gipsową wersję projektu w roku 1824. Została ona zainstalowana w 1828 roku w kościele Vor Frue w Kopenhadze¹⁸. Ostateczną marmurową wersję odsłonięto w tym samym kościele w 1839 roku.

Wolnostojący *Chrystus* Thorvaldsena (wys. 3,45 m) jest okryty płaszczem udrapowanym w stylu antycznym, z lekko pochyloną głową i wyciągniętymi ramionami [il. 2]. Napis na cokole, zaczerpnięty z Ewangelii św. Mateusza (Mt 11, 28), „Kommer til mig” – „Przyjdźcie do mnie” – zaprasza wszystkich, którzy są obciążeni, aby znaleźli tu ukojenie. Odzwierciedla to zmianę w relacji między ołtarzem a wiernymi. Chrystus zostaje wydobyty z czasu i przestrzeni, stoi samotnie i objawia swoją podwójną naturę jako ludzki i boski Zbawiciel. Według słów Thorvaldsena rzeźba ta oznacza, iż „[Chrystus] kocha, to znaczy obejmuje ludzkość. Według mnie to właśnie stanowi istotę Chrystusa”¹⁹.

Ta figura Chrystusa uosabiająca nowoczesne uczucia religijne stała się najbardziej podziwianą i reprodukowaną dekoracją ołtarza w Skandynawii w XIX i na początku XX wieku²⁰. Była powszechnie kopiowana zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie, kształtując postrzeganie Chrystusa przez pokolenia. Uważana za piękne i sugestywne dzieło, miała wywierać na oglądających głębokie i trwałe wrażenie.

Pierwsza znana wersja tego dzieła w Norwegii pojawiła się w 1836 roku²¹. W latach 1744–1833

¹⁸ M. Floryan, *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Århus 2020, pp. 16–26.

¹⁹ D. Burmeister, *The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altarpainting*, w: *Tracing the Jerusalem Code, vol 3: The Promise Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca 1750-ca 1920)*, eds. R. Johnsrud Zorgati, A. Bohlin, Berlin 2021, p. 228.

²⁰ H. B. Jonsson, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Uppsala 1994, p. 49; Burmeister 2021, as footnote 19, p. 227.

²¹ M. C. Stang, *Kirkekunst i Norge etter 1814*, in: *Vor kristne og humanistiske arv – betraktninger ved 200-årsjubileet for Grunnloven*, eds. Ø. Ekroll, S. Hjorth, E. Vegge, Trondheim 2014, p. 344.

¹⁸ M. Floryan, *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Århus 2020, s. 16–26.

¹⁹ D. Burmeister, *The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altarpainting*, w: *Tracing the Jerusalem Code, vol 3: The Promise Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca 1750-ca 1920)*, red. R. Johnsrud Zorgati, A. Bohlin, Berlin 2021, s. 228.

²⁰ H. B. Jonsson, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Uppsala 1994, s. 49; Burmeister 2021, jak przyp. 19, s. 227.

²¹ M. C. Stang, *Kirkekunst i Norge etter 1814*, w: *Vor kristne og humanistiske arv – betraktninger ved 200-årsjubileet for Grunnloven*, red. Ø. Ekroll, S. Hjorth, E. Vegge, Trondheim 2014, s. 344.

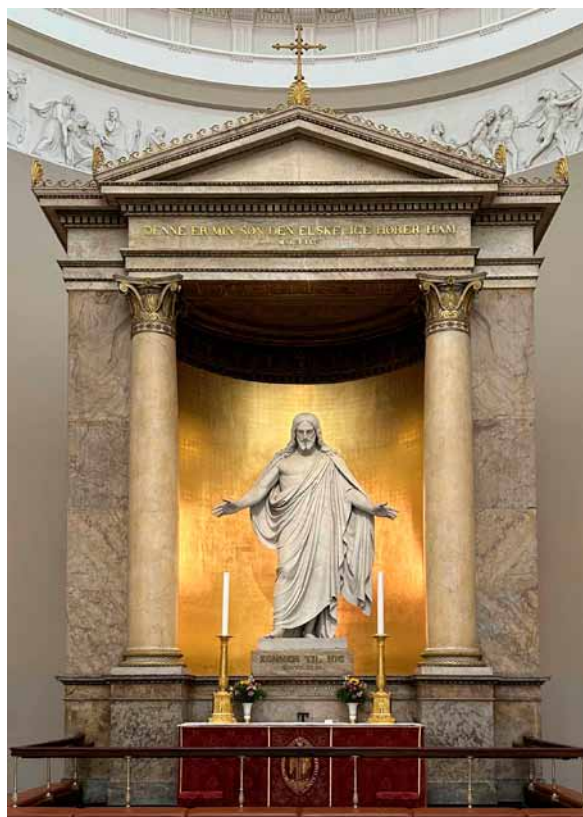
katedra w Trondheim borykała się z problemami konstrukcyjnymi w ośmiokątnym sklepieniu, co wymusiło usunięcie ołtarza. Po dokonaniu napraw ołtarz, wówczas uważany za przestarzały, został zastąpiony czymś bardziej zbliżonym do stylu klasycznego: gipsowym odlewem figury Chrystusa Thorvaldsena. Rzeźba była prezentem od samego Thorvaldsena i, podobnie jak oryginał, miała ponadnaturalną wysokość 3,35 m²². Ponadto Hans Michelsen (1789–1859), uczeń Thorvaldsena pochodzący z Trondheim, ale mieszkający w Sztokholmie, otrzymał zadanie wyrzeźbienia w gipsie figur dwunastu apostołów otaczających Chrystusa, zlecenie to zostało dofinansowane przez króla Karola Jana. Figury zainstalowano w 1840 roku [il. 3]²³.

Rzeźby były eksponowane w ośmiokącie katedry tylko przez dwadzieścia lat; zostały usunięte po koronacji szwedzkiego króla Karola XV w 1860 roku. W tym czasie rozpoczęto przygotowania do zmiany wystroju wnętrza kościoła. Rzeźba Chrystusa była nadal sporadycznie wystawiana na ołtarzu głównym do 1890 roku. Następnie grupa rzeźb była przechowywana w pałacu arcybiskupim (Erkebispegården). Niestety, tych dwanaście rzeźb wraz z figurą Chrystusa uległo zniszczeniu w pożarze w 1983 roku.

Katedra w Stavanger również otrzymała dużą kopię dzieła Thorvaldsena w 1854 roku²⁴. Już jednak w następnej dekadzie została ona zastąpiona bogato rzeźbionym dębowym ołtarzem z prostym krzyżem. Figurę Chrystusa przekazano w 1866 roku do nowo wybudowanego kościoła St. Petri, gdzie pozostaje do dziś²⁵. W kolejnych dekadach wiele kościołów w Norwegii nabyło kopie rzeźby Thorvaldsena w różnych rozmiarach.

Rzeźbiarz Mathias Skeibrok (1851–1896) stworzył kolejny godny uwagi wariant rzeźby Chrystusa w 1888 roku dla kościoła w Nes w gminie Ringsaker. Ten średniowieczny kościół, który przetrwał wiele pożarów i powodzi, przeszedł neogotycką transformację po pożarze w 1888 roku. Figura Chrystusa autorstwa Skeibroka, dwumetrowa gipsowa rzeźba, stała się centralnym elementem ołtarza [il. 4].

Skeibrok przedstawił Chrystusa w postawie kontrapostowej, z prawą ręką uniesioną i skierowaną ku niebu, podczas gdy lewa spoczywa na piersi. Szata okrywa całe ciało i spływa kaskadą do podstawy rzeźby. Inspiracją dla projektu była figura Chrystusa duńskiego rzeźbiarza Jensa Adolfa Jerichau, z którą Skeibrok zetknął się podczas studiów pod kierunkiem



2. Figura Chrystusa autorstwa Bertela Thorvaldsena, 1839, kościół Vor Frue w Kopenhadze, Dania, fot. E. Andersen

2. Bertel Thorvaldsen's Christ figure, 1839, in Vor Frue Church, Copenhagen, Denmark, phot. E. Andersen

tural problems in the octagon vault between 1744 and 1833, forcing the removal of its altarpiece from 1744. Once the reparations were made, the altarpiece, now considered outdated, was replaced with something more aligned with a classical style: a plaster cast of Thorvaldsen's Christ figure. The sculpture was a gift from Thorvaldsen himself and, like the original, was a colossal 3.35 m tall²². In addition, Hans Michelsen (1789–1859), a pupil of Thorvaldsen's originally from Trondheim but residing in Stockholm, was tasked with carving the twelve apostles in plaster to surround Christ, a commission subsidized by the king, Karl Johan. These were installed in 1840 [fig. 3]²³.

The sculptures remained in the cathedral's octagon for only twenty years; they were removed following the coronation of the Swedish king Karl XV, in 1860. At that time, preparations began concerning the future interior arrangement of the church. The Christ sculpture continued to be displayed intermittently on the high altar until 1890, when it was permanent-

²² T. Lysaker, *Høyalteret i Nidarosdomen*, Trondheim 1996, s. 13.

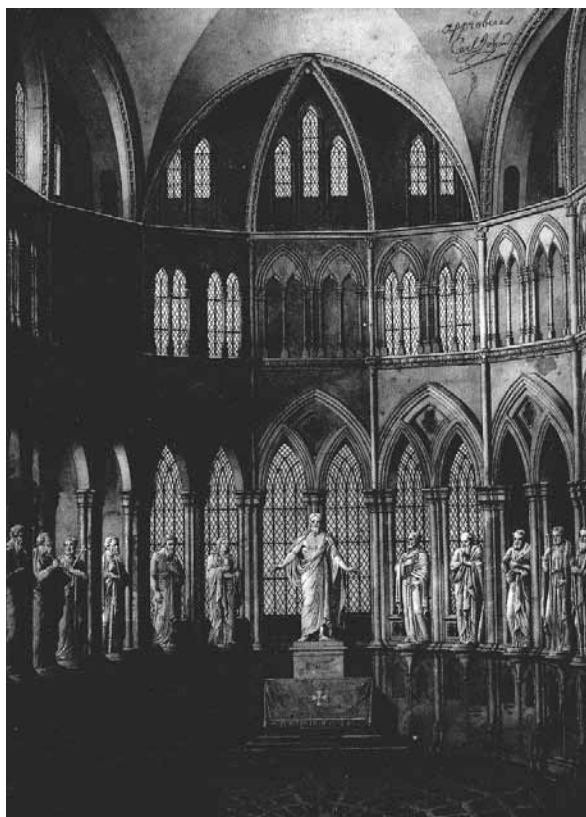
²³ Ibidem, s. 13–14.

²⁴ T. B. Kielland, *Stavanger domkirke: en historisk-arkeologisk utredning*, Stavanger 1933, s. 25.

²⁵ St. Petri menighet, *St. Petri menighet gjennom 100 år 1861–1961*, Oslo 1961, s. 11.

²² T. Lysaker, *Høyalteret i Nidarosdomen*, Trondheim 1996, p. 13.

²³ Ibidem, pp. 13–14.



3. Rysunek autorstwa Hansa Michelsena, ok. 1837, plan rozmieszczenia Chrystusa i dwunastu apostołów w ośmiokącie katedry w Trondheim

3. Drawing, by Hans Michelsen, c. 1837, plan for the arrangement of Christ and the Twelve Apostles in the octagon in Trondheim Cathedral

ly removed. Subsequently, the sculpture group was stored in the Archbishop's Palace (Erkebisppegården). Unfortunately, these twelve works and the Christ figure were destroyed in a fire in 1983.

Stavanger Cathedral also received a large copy of Thorvaldsen's signature work, in 1854²⁴. Already in the next decade, though, it was replaced with a richly carved oak altarpiece featuring a simple cross. The Christ figure was then donated in 1866 to the newly built St. Petri Church, where it remains to this day²⁵. In the following decades, many churches in Norway acquired copies of Thorvaldsen's sculpture in various sizes.

The sculptor Mathias Skeibrok (1851–1896) created another notable Christ sculpture variant in 1888, for Nes Church in Ringsaker. This medieval church, which had survived multiple fires and floods, underwent a neo-Gothic transformation following a fire in 1888. Skeibrok's Christ figure, a two-metre-tall plaster sculpture, became the centerpiece of the altar [fig. 4].

²⁴ T. B. Kielland, *Stavanger domkirke: en historisk-arkeologisk utredning*, Stavanger 1933, p. 25.

²⁵ St. Petri menighet, *St. Petri menighet gjennom 100 år 1861–1961*, Oslo 1961, p. 11.



4. Figura Chrystusa autorstwa Mathiasa Skeibroka, 1888, kościół w Nes, fot. Riksantikvaren

4. Mathias Skeibrok's Christ figure, 1888, Nes Church, phot. Riksantikvaren

Jerichau w Kopenhadze w latach 1874–1875²⁶. Z kolei Jerichau (1816–1883) pracował w rzymskim studiu Thorvaldsena, a jego projekt wyraźnie nawiązuje do neoklasycznego stylu prac Duńczyka.

W 1933 roku wnętrze kościoła w Nes zostało przebudowane. Usunięto starą ciemno bejcowaną stolarkę oraz boazerię za ołtarzem, a rzeźba Chrystusa autorstwa Skeibroka została pomalowana na szaro i przeniesiona do niszy okiennej. Trzy dekady później, w 1962 roku, wprowadzono dalsze zmiany wynikające z radykalnego planu przywrócenia kościołowi jego wcześniejszego wyglądu. W ramach tych prac rzeźba Skeibroka została przeniesiona do kruchty kościoła (*våpenhus*).

Malowane ołtarze z Chrystusem

W XIX wieku, zwłaszcza w jego drugiej połowie, wzrosła liczba ołtarzowych przedstawień Chrystusa, głównie scen z historii zbawienia, z Jezusem w Ogrójcu

²⁶ L. Dietrichson, *Norges kunsthistorie i det attende århundre*, Oslo 1991, s. 149; J. Kokkin, *Mathias Skeibrok: mytologi og realisme*, Vanse 2012, s. 186–187. Dzieło Jerichaua znajduje się w Ny Carlsberg Glyptotek w Kopenhadze w Danii.



5. Ołtarz Christiana Augusta Lorentzena, 1810, w kościele w Vegårshei, fot. Kirkebygdatabasen

5. Christian August Lorentzen altarpiece, 1810, in Vegårshei Church, phot. Kirkebygdatabasen

i zmartwychwstaniem na czele. Inne popularne motywy obejmowały Ukrzyżowanie, Chrystusa Pocieszyciela i „Przyjdźcie wszyscy do mnie” oraz Chrzest Zbawiciela. W kolejnych sekcjach zbadam, w jaki sposób sceny te były przedstawiane w tym stuleciu, a także przedstawię kilku wpływowych artystów, którzy je tworzyli.

Chrystus w Ogrójcu

Najczęściej wykorzystywanym motywem w XIX wieku był Chrystus w Ogrójcu²⁷. W poprzednich stuleciach śpiący uczniowie, Judasz i żołnierze zajmowali ważne miejsce w tej scenie, jednak w XIX wieku punkt ciężkości przesunął się wyraźnie w stronę Zbawiciela, co odzwierciedla ołtarz autorstwa Christiana Augusta Lorentzena (1749–1828) z 1810 roku w kościele w Vegårshei [il. 5]. Obraz przedstawia Chrystusa modlącego się, w ujęciu en trois quarts, z trzema śpiącymi uczniami ledwo widocznymi w tle, co całkowicie przenosi uwagę na Jezusa i Jego agonię, angażując widza jako uczestnika Jego duchowej udręki.

Johan Fredrik Eckersberg (1822–1870), który później zasłynął jako malarz pejzażysta, ale w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku zarabiał na życie kopiowaniem obrazów, stworzył dwie inne wersje Chrystusa w Ogrójcu. Pierwsza z nich, pochodząca z lat czterdziestych XIX wieku, znajduje się w kościele For w regionie Trøndelag. Tamtejszy proboszcz

²⁷ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 113–127.

Skeibrok depicted Christ in a contrapposto stance, his right hand raised, pointing toward heaven, while the left hand rests on his chest. The robe covers the entire body and cascades down to the base of the sculpture. Inspiration for the design came from Danish sculptor Jens Adolf Jerichau's Christ figure, which Skeibrok encountered while studying under Jerichau in Copenhagen in 1874–1875²⁶. Jerichau (1816–1883), in turn, had worked in Thorvaldsen's studio in Rome, and his design bears clear testament to the neoclassical style of Thorvaldsen's work.

In 1933, the interior of Nes Church underwent alterations. The previously dark-stained woodwork was stripped, the paneling behind the altar removed, and Skeibrok's Christ sculpture painted gray and relocated to a window niche. Three decades later, in 1962, further changes resulted from a radical plan to restore the church to its earlier appearance. As part of this effort, the Skeibrok sculpture was moved to the church's porch (*våpenhus*).

Painted Altarpieces of Christ

In the nineteenth century, especially the latter half, painted motifs of Christ in altarpieces increased in number, particularly scenes from the salvation story, with Christ in Gethsemane and the Resurrection the most frequently depicted. Other sought-after motifs included the Crucifixion, Christus Consolator and Come Unto Me, and Christ's Baptism. In the following sections, I will explore how these scenes were depicted during that century, and some of the influential artists producing them.

Christ in Gethsemane

The most represented motif throughout the nineteenth century was Christ in Gethsemane²⁷. In earlier centuries, the sleeping disciples, Judas and soldiers featured prominently in the scene. But in the nineteenth century the focus changed, as reflected in the 1810 altarpiece by Christian August Lorentzen (1749–1828) in Vegårshei Church [fig. 5]. The image depicts Christ in prayer, in three-quarter profile, with the three sleeping disciples barely visible in the background, thus shifting attention entirely to Christ and his agony, engaging the viewer as a participant in his spiritual anguish.

Johan Fredrik Eckersberg (1822–1870), later famous for his landscape paintings, but in the 1840s

²⁶ L. Dietrichson, *Norges kunsthistorie i det attende århundre*, Oslo 1991, p. 149; J. Kokkin, *Mathias Skeibrok: mytologi og realisme*, Vanse 2012, pp. 186–187. Jerichau's work is housed in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Denmark.

²⁷ Uberg 2002, as footnote 2, pp. 113–127.

and 1850s making a living copying paintings, created two other variations of Christ in Gethsemane, the first, from the 1840s, in For Church, Trøndelag. The parish priest there considered the old altarpiece, from around 1675, to be “a caricature of an altarpiece,” exhibiting poor woodcarving craftsmanship²⁸. He thus purchased Eckersberg’s painting and donated it to the church²⁹. In the work, Christ, clearly in distress and praying, kneels, slightly bent forward, with his arms crossed over his chest. This work is a copy of the 1643 painting *Christ in Agony* by Italian artist Carlo Dolci (1616–1686)³⁰. In Eckersberg’s version, though, the angel and sleeping disciples are omitted, the focus instead solely on Christ.

The second version of Christ in Gethsemane that Eckersberg painted was donated to the newly built Tangen Church, Drammen, in 1854. Painted two years earlier, in 1852 [fig. 6], the motif derived from Carl Müller’s (1818–1893) competition design for the altarpiece in the Church of Our Savior (Vår Frelserkirke), Christiania (Oslo)³¹. Eckersberg presents Christ accompanied by an incandescent angel kneeling on a cloud and extending the chalice to Christ. Christ also kneels, his arms outstretched above his head, and his head bowed, a stance reminiscent of Crucifixion images.

A typical version of this nineteenth-century motif is the altarpiece in Grimstad Church, painted by Otto von Mengelberg (1817–1890), of Düsseldorf, in 1864 [fig. 7]. Here, Christ kneels in profile, his hands outstretched in prayer, while an angel hovers on a cloud in the near background, its arms crossed over its chest.

These Gethsemane motifs, with Christ at the center, were well suited to fulfill a more vital devotional function, facilitating the congregation’s participation and immersion in Christ’s struggle to be obedient and realize his Father’s will. The painting also has a direct resonance to Matthew 26:39: “My Father, if it is possible, may this cup be taken from me. Yet not as I will, but as you will”.

The Resurrection of Christ

Alongside the motif of Gethsemane, the Resurrection was among the most frequently depicted themes in the second half of the nineteenth century. When Vestre Aker Church in Christiania (Oslo) received a donation for a new altarpiece, the building commission decided the subject should be the

²⁸ M. Volan, *For kirke i gammel og ny tid: dagens kirke 150 år: 1846–1996*, Steinkjer 1996, p. 124.

²⁹ Ibidem, p. 124.

³⁰ The painting is today in Musei di Strada Nuova, Genoa, Italy.

³¹ H. and S. Christie, *Norges Kirke, Buskerud bd. 2*, Oslo 1986, p. 264.

uważał stary ołtarz z około 1675 roku za „karykaturę ołtarza” prezentującą słabe rzemiosło rzeźbiarskie²⁸. Zakupił więc obraz Eckersberga i podarował go kościołowi²⁹. Na malowidle Chrystus, wyraźnie cierpiący i modlący się, klęczy lekko pochylony do przodu, z rękami skrzyżowanymi na piersi. Dzieło to jest kopią obrazu *Chrystus cierpiący* autorstwa włoskiego artysty Carla Dolciego (1616–1686) z 1643 roku³⁰. W wersji Eckersberga pominięto jednak anioła i śpiących uczniów, skupiając się wyłącznie na Chrystusie.

Druga wersja obrazu *Chrystus w Ogrójcu* autorstwa Eckersberga została podarowana nowo wybudowanemu kościołowi Tangen w Drammen w 1854 roku. Namalowany dwa lata wcześniej, w 1852 roku [il. 6], motyw ten pochodził z projektu konkursowego Carla Müllera (1818–1893) na ołtarz w kościele Zbawiciela (Vår Frelserkirke) w Christianii (Oslo)³¹. Eckersberg przedstawia Chrystusa w towarzystwie świetlistego anioła klęczącego na chmurze i podającego mu kielich. Chrystus również klęczy, z rękami wyciągniętymi nad pochyloną głową, w pozycji przypominającej przedstawienia ukrzyżowania.

Typowym przykładem tego dziewiętnastowiecznego motywu jest ołtarz w kościele w Grimstad, namalowany przez Ottona von Mengelberga (1817–1890) z Düsseldorfu w 1864 roku [il. 7]. Chrystus jest tu przedstawiony z profilu na klęczkach, z rękami wyciągniętymi w modlitwie, a anioł unosi się na chmurze w tle, z rękami skrzyżowanymi na piersi.

Motywy z Gethsemani, z Chrystusem w centrum, pełniły ważną funkcję religijną, ułatwiając wiernym zaangażowanie i wczucie się w zmagania Syna Bożego, by być posłusznym i wypełnić wolę Ojca. Obraz ten ma również bezpośredni związek ze słowami Ewangelii św. Mateusza (Mt 26, 39): „Ojcze mój, jeśli to możliwe, niech Mnie ominie ten kielich! Wszelako nie jak Ja chcę, ale jak Ty”.

Zmartwychwstanie Chrystusa

Obok motywu Ogrójca zmartwychwstanie było jednym z najczęściej przedstawianych tematów w sztuce sakralnej w drugiej połowie XIX wieku. Kiedy kościół Vestre Aker w Christianii (Oslo) otrzymał darowiznę na nowy ołtarz, komisja budowlana zdecydowała, że tematem powinno być zmartwychwstanie³².

²⁸ M. Volan, *For kirke i gammel og ny tid: dagens kirke 150 år: 1846–1996*, Steinkjer 1996, s. 124.

²⁹ Ibidem, s. 124.

³⁰ Obraz znajduje się obecnie w Musei di Strada Nuova w Genui we Włoszech.

³¹ H. and S. Christie, *Norges Kirke, Buskerud bd. 2*, Oslo 1986, s. 264.

³² O. P. Bjerkek, *Vestre Aker kirke 1855–2005: et bidrag til kirkens jubileumsskrift 2005: Christen Brun: “Christi opstandelse”*, Oslo 2005, s. 17.



6. Ołtarz Johana Fredrika Eckersberga, 1852, w kościele w Tangen, fot. I.G. Matheson

6. Johan Fredrik Eckersberg's altarpiece, 1852, in Tangen Church, photo I.G. Matheson



7. Ołtarz Otto von Mengelberga, 1865, w kościele w Grimstad, fot. E. Andersen

7. Otto von Mengelberg's altarpiece, 1865, in Grimstad Church, photo E. Andersen

Wybrała również artystę: Christena Bruna (1828–1905). *Zmartwychwstanie Chrystusa*, 1856–1860, było jego pierwszym dużym ołtarzem [il. 8]. Według słynnego wówczas twórcy Adolfa Tidemanda, do którego powrócę później, dzieło Bruna stanowi przykład dostojnego i szlachetnego stylu odpowiedniego dla sztuki sakralnej, harmonijnie łączącego prostotę formy z wyrafinowanym użyciem koloru³³. Takie cechy podkreślają zgodność Bruna z dominującymi ideałami religijnego malarstwa historycznego w połowie XIX wieku.

Chrystus zmartwychwstały jest przedstawiony z włosami do ramion i krótką brodą, zgodnie z tradycją, i unosi się tuż nad krawędzią grobu. Po jego lewej stronie siedzi wielki anioł trzymający lśniący płonący miecz, a po prawej stronie dwóch żołnierzy upada z przerażenia. Chrystus nie trzyma sztandaru zwycięstwa, motywu często spotykanego w sztuce kościelnej poprzednich stuleci. Zamiast tego podnosi ręce, aby pokazać swoje rany.

Dzieło to zapoczątkowało karierę Bruna jako specjalisty od malarstwa historycznego o tematyce religijnej, w której doskonalił się podczas studiów zagranicznych. Spędził dwa lata w Düsseldorfie, a następnie otrzymał stypendium na studia w Rzymie,

³³ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 16.

Resurrection³². It also chose the artist: Christen Brun (1828–1905). *The Resurrection of Christ*, 1856–1860, was his first major altarpiece [fig. 8]. According to the then-famous artist Adolph Tidemand, to whom I will later return, Brun's work exemplifies a dignified and noble style suited to ecclesiastical art, harmoniously blending simplicity of form with a refined use of color³³. Such qualities underscore Brun's alignment with the prevailing ideals of religious history painting in the mid-nineteenth century.

The resurrected Christ is depicted with shoulder-length hair and a short beard, fully in line with tradition, and hovers just above the edge of the tomb. To his left, a large, seated angel holds a radiant flaming sword, and to his right, two soldiers collapse in fear. Christ does not hold a victory banner, a motif commonly found in church art from the previous centuries. Instead, he raises his hands to make visible his wounds.

This work marked the beginning of Brun's specialization in religious history painting, a pursuit he honed through international study. He had spent two

³² O. P. Bjerkek, *Vestre Aker kirke 1855–2005: et bidrag til kirkens jubileumsskrift 2005: Christen Brun: "Christi opstandelse"*, Oslo 2005, p. 17.

³³ Uberg 2002, as footnote 2, p. 16.



8. Ołtarz Christena Bruna, 1856–1860, w kościele Vestre Aker, fot. A. Rendbæk Malmåsen

8. Christen Brun's altarpiece, 1856–1860, in Vestre Aker Church, phot. A. Rendbæk Malmåsen

years in Düsseldorf and later received a travel grant to study in Rome, an essential destination for aspiring religious history painters³⁴. In Rome, Brun encountered the artistic ideals of the Nazarenes, a German artist group active in the early nineteenth century, led by figures such as Peter Cornelius (1783–1867) and Friedrich Overbeck (1789–1869)³⁵. The Nazarene movement championed a revival of Christian art, emphasizing spiritual purity and stylistic simplicity, and sought inspiration in artists of the late Middle Ages and early Renaissance. Its influence permeated the religious art of Düsseldorf, where Brun further developed his craft. The principles of the Nazarene school – particularly its approach to religious historical painting – achieved widespread recognition and played a pivotal role in shaping Brun's artistic vision, supported by the influence of the renowned painter Adolph Tidemand. Brun painted the Vestre Aker altarpiece in Düsseldorf under the guidance of his mentor, Professor Otto Mengelberg³⁶.

Brun is notable for his prolific production of altarpieces in the nineteenth century, completing at

mekce aspirujących malarzy historycznych o tematyce religijnej³⁴. W Rzymie Brun zetknął się z ideałami artystycznymi nazareńczyków, niemieckiej grupy artystycznej działającej na początku XIX wieku, na czele której stali tacy twórcy, jak Peter Cornelius (1783–1867) i Friedrich Overbeck (1789–1869)³⁵. Ruch nazareński opowiadał się za odrodzeniem sztuki chrześcijańskiej, kładąc nacisk na duchową czystość i prostotę stylistyczną, a inspirację czerpał od artystów późnego średniowiecza i wczesnego renesansu. Jego wpływ przeniknął do sztuki religijnej Düsseldorfu, gdzie Brun dalej rozwijał swoje rzemiosło. Zasady szkoły nazareńskiej – zwłaszcza jej podejście do religijnego malarstwa historycznego – zyskały szerokie uznanie i odegrały kluczową rolę w kształtowaniu wizji artystycznej Bruna, wspieranej przez wpływ znanego malarza Adolfa Tidemanda. Brun namalował ołtarz dla Vestre Aker w Düsseldorfie pod kierunkiem swojego mentora, profesora Otto Mengelberga³⁶. Uczeń zasłynął jako płodny twórca ołtarzy w XIX wieku, w latach 1856–1905, czyli do momentu swojej śmierci, wykonał co najmniej 101 dzieł – oryginalnych kom-

³⁴ Ibidem, p. 13.

³⁵ Jonsson 1994, as footnote 20, p. 45.

³⁶ Bjerkek 2005, as footnote 32, p. 17.

³⁴ Ibidem, s. 13.

³⁵ Jonsson 1994, jak przyp. 20, s. 45.

³⁶ Bjerkek 2005, jak przyp. 32, s. 17.

pozycji i kopii³⁷. Większość z nich została namalowana w latach osiemdziesiątych XIX wieku, z czego 43 obrazy były kopiami³⁸.

Obfita produkcja nowych ołtarzy w ostatnich dekadach XIX wieku może być postrzegana jako reakcja na konkurencję ze strony nowych ruchów religijnych, które były wówczas bardzo aktywne w Norwegii. Ponadto była to ważna strategia kościołów mająca na celu walkę ze spadkiem religijności i dostosowaniem się do aktualnych gustów poprzez zastosowanie w ołtarzach stylu idealizowanego i emocjonalnego.

Najczęściej kopiowana wersja *Zmartwychwstania* została namalowana przez Adolfa Tidemanda (1814–1876) dla nowego kościoła Bragernes w 1871 roku [il. 9]. Dzieło to wpisuje się w długą tradycję motywów zmartwychwstania, sięgającą średniowiecza, i przedstawia Jezusa obserwowanego przez anioła, skąpanego w jasnym świetle, ku zdumieniu żołnierzy triumfalnie powstającego z grobu. Chrystus spokojnie wychodzi z grobu, patrząc w niebo, z wyciągniętymi ramionami i widocznymi ranami, co jest przedstawieniem bardzo zgodnym z ówczesną modą. Na predelli widnieje napis: „Jeg er oppstandelsen og livet. Joh. 11 Cap. 25 V.” – Ja jestem zmartwychwstaniem i życiem (J 11, 25).

Istnieje około siedemdziesięciu znanych kopii tego dzieła, co czyni je najczęściej powielanym obrazem ołtarzowym w Norwegii (sam Brun namalował czterdzieści z nich)³⁹. Paradoksalnie, popularność ta stoi w sprzeczności z poglądami Tidemanda, który stanowczo sprzeciwiał się niekontrolowanemu powielaniu obrazów, argumentując, iż praktyka ta dewaluuje wartość artystyczną dzieła oraz ogranicza możliwość otrzymywania zamówień⁴⁰.

Tidemand studiował na Akademii w Düsseldorfie w latach 1837–1841, a w następnym roku w Rzymie. Przełom w jego międzynarodowej karierze nastąpił w 1848 roku⁴¹. Wśród znaczących dzieł artysty z tego roku znalazł się obraz *Haugianerne* (*Haugeanie*), który ukazuje ogólnokrajowy ruch odrodzenia pietystycznego – haugianizm – zapoczątkowany w 1796 roku przez syna rolnika Hansa Nielsena Haugego⁴². Tidemand wniósł znaczący wkład w rozkwit norweskiego romantyzmu⁴³. Wywarł również wielki wpływ na innych ar-

least 101 works – original compositions and copies – between 1856 and his death, in 1905³⁷. Most of these were painted in the 1880s, forty-three of which were copies³⁸.

The vast production of new altarpieces in the final decades of the nineteenth century can be seen as a reaction to the competition from the new revivalist religious movements that were very active in Norway at the time; additionally, it was an important strategy for churches to combat disbelief and to align with current tastes, employing an idealized and emotive style in the altarpieces.

The most-copied version of the Resurrection was painted by Adolph Tidemand (1814–1876) for the new Bragernes Church in 1871 [fig. 9]. This work fits into a long tradition of Resurrection motifs reaching back to the Middle Ages, with Jesus, observed by an angel, bathed in bright light, triumphantly rising from the grave, much to the astonishment of the soldiers. Christ calmly steps from the tomb as he gazes toward heaven, his arms outstretched, his wounds on display, a depiction very much in keeping with the fashion of the time. On the predella it reads, “Jeg er oppstandelsen og livet. Joh. 11 Cap. 25 V.” – I am the resurrection and the life (John 11:25).

There are approximately seventy known copies of this work, making it the most replicated altar painting in Norway (Brun painting forty of these),³⁹ an ironic turn of events given Tidemand’s strong opposition to the uncontrolled reproduction of paintings, as he believed it undermined artistic quality and reduced opportunities for commissions⁴⁰.

Tidemand studied at the Düsseldorf Academy from 1837 to 1841 and in Rome the following year, with his international breakthrough coming in 1848⁴¹. Among Tidemand’s significant works from this year, was his depiction of *Haugianerne* (*The Haugeans*), which portrays the nationwide Pietist revival movement – Haugeanism – initiated by the farmer’s son Hans Nielsen Hauge in 1796⁴². Tidemand contributed significantly in the height of Norwegian romanticism⁴³. He also exerted a significant influence on other artists, including Christen Brun, whom he actively supported in developing his artistic direction,

³⁷ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 8–9; s. 125–127.

³⁸ Ibidem, s. 100.

³⁹ Ibidem, s. 104.

⁴⁰ Ibidem, s. 78.

⁴¹ T. F. Klev, *Adolph Tidemand: 1814–1876: at fastholde, hvad endnu bestaar*, Oslo 2019, s. 11. Obraz *Brudeferden i Hardanger* (*Rejs weselny po fiordzie Hardananger*) namalowany wspólnie przez Tidemanda i Hansa Gude w 1848 roku stał się symbolem norweskiego romantyzmu narodowego.

⁴² J. Askeland, *Adolph Tidemand og hans tid*, Oslo 1991, s. 93.

⁴³ M. Malmanger, *Mellom eksistens og folkeleg kultur. Adolph Tidemand (1814–1876)*, Bergen 2007, s. 34. Przykładem jest *Brudeferden i Hardanger* (*Rejs weselny po fiordzie Hardanger*)

³⁷ Uberg 2002, as a footnote 2, pp. 8–9; pp. 125–127.

³⁸ Ibidem, p. 100.

³⁹ Ibidem, p. 104.

⁴⁰ Ibidem, p. 78.

⁴¹ T. F. Klev, *Adolph Tidemand: 1814–1876: at fastholde, hvad endnu bestaar*, Oslo 2019, p. 11. *Brudeferden i Hardanger* (*Bridal Voyage on the Hardanger Fjord*) painting jointly executed by Tidemand and Hans Gude in 1848, which has become emblematic of Norwegian national romanticism.

⁴² Askeland J., *Adolph Tidemand og hans tid*, Oslo 1991, p. 93.

⁴³ M. Malmanger, *Mellom eksistens og folkeleg kultur. Adolph Tidemand (1814–1876)*, Bergen 2007, 34. As exemplified by *Brudeferden i Hardanger* (*Bridal Voyage on the Hardanger Fjord*).



9. Ołtarz Adolfa Tidemanda, 1871, w kościele Bragernes, fot. E. Andersen

9. Adolf Tidemand's altarpiece, 1871, in Bragernes Church, phot. E. Andersen

influenced by Nazarene church art⁴⁴. In his entire career, working most often in Düsseldorf, Tidemand painted only three altarpieces. However, owing to the significant number of copies of them, he emerged as one of the most influential artists, significantly shaping church art in Norway.

In 1884, Axel Ender (1853–1920) created another prominent depiction of the Resurrection, often referred to as *The Women at the Tomb*, for Kampen Church, in Christiania (Oslo). This work was the first of five versions of the same motif, which Ender painted for various churches in Norway and abroad⁴⁵. His rendition of the motif is far less dramatic than Tidemand's and puts greater emphasis on grief, with the focus on the women visiting the grave and their encounter with an angel. The image saw widespread use, and numerous local artists created their own versions in the following years. Ender's painting for the previous Molde Church [fig. 10], in 1887, served in particular as a model for many subsequent reproductions.

⁴⁴ Bjerkek 2005, as footnote 32, p. 6.

⁴⁵ For example, a church in Charleston, South Carolina, USA; a church in Tunbridge Wells, Kent, England; and later copies in several churches in Sweden. O. Øverland, *Våre Altertavler*, Oslo 1995, p. 174.



10. Ołtarz Axela Endera, 1887, w kościele w Molde, fot. Kirkebyggdatabasen

10. Axel Ender's altarpiece, 1887, in Molde Church, phot. Kirkebyggdatabasen

tystów, w tym na Christena Bruna, którego aktywnie wspierał w rozwoju jego stylu artystycznego, inspirowanego sztuką kościelną nazareńczyków⁴⁴. W całej swojej karierze, pracując najczęściej w Düsseldorfie, Tidemand namalował tylko trzy ołtarze, jednak dzięki znacznej liczbie ich kopii stał się jednym z najbardziej wpływowych artystów kształtujących sztukę kościelną w Norwegii.

W 1884 roku Axel Ender (1853–1920) stworzył kolejne znane przedstawienie zmartwychwstania, często nazywane *Niewiasty u grobu*, dla kościoła Kampen w Christianii (Oslo). Było to pierwsze z pięciu dzieł o tej tematyce, które Ender namalował dla różnych kościołów w Norwegii i poza nią⁴⁵. Jego interpretacja tego motywu jest znacznie mniej dramatyczna niż u Tidemanda i kładzie większy nacisk na smutek, skupiając się na kobietach odwiedzających grób i ich spotkaniu z aniołem. Obraz ten był szeroko wykorzystywany, a wielu lokalnych artystów stworzyło w kolejnych latach własne wersje. Malowidło

⁴⁴ Bjerkek 2005, jak przyp. 32, s. 6.

⁴⁵ Np. kościół w Charleston, Karolina Południowa, USA; kościół w Tunbridge Wells, Kent, Anglia; oraz późniejsze kopie w kilku kościołach w Szwecji. O. Øverland, *Vare Altertavler*, Oslo 1995, s. 174.

Endera dla poprzedniego kościoła w Molde [il. 10] z 1887 roku służyło w szczególności jako wzór dla wielu późniejszych reprodukcji.

Ukrzyżowanie

Ukrzyżowanie Chrystusa jest dominującym motywem ołtarzy od XVII wieku, często występującym jako centralny temat w trójdzielnej kompozycji, z Ostatnią Wieczerzą poniżej i Zmartwychwstaniem powyżej⁴⁶. W XIX wieku te dwa tematy pomocnicze zostały porzucone, a ukrzyżowanie pozostało samodzielnym motywem. Jednym z możliwych wyjaśnień była chęć skupienia się wyłącznie na męce Chrystusa, bez rozpraszania uwagi dodatkowymi wątkami. Jezus był przedstawiany jako duża postać na pierwszym planie, często samotna, co podkreślało zamiar wyraźnego wyeksponowania Chrystusa i bezpośredniego zaangażowania widza. Efekt ten często wzmacniano poprzez przyciemnienie tła lub otoczenia. Obrazy ukrzyżowania mogą zawierać postacie Jana i Marii lub Marii Magdaleny i Marii, matki synów Zebedeusza. Jednak znikają z nich dynamiczne sceny z żołnierzami, aniołami, a czasem dwoma złoczyńcami na krzyżu, podobnie jak czaszka i kości pod krzyżem oraz panorama Jerozolimy. Otoczenie jest teraz ciemniejsze i bardziej uroczyste, podkreśla żałobników i ofiarę Chrystusa.

Wersja tego tematu autorstwa Guido Reniego (1575–1642) z 1619 roku była ulubionym wzorem kopistów⁴⁷. Sam Brun wykonał aż czternaście kopii tego dzieła, w tym obraz dla kościoła w Haltdalen [il. 11]. *Ukrzyżowanie* oddaje uroczysty i emocjonalny moment śmierci Jezusa. Patrzy on w niebo, a Jego jasno oświetlone ciało kontrastuje z ciemnym otoczeniem, symbolizując boską obecność pośród Jego cierpienia.

Chrystus Pocieszyciel i „Przyjdźcie wszyscy do mnie”

Zapotrzebowanie wiernych i duchownych na „godne” dekoracje ołtarza, które mogłyby zachęcać do pobożnego oddawania czci Bogu, zostały zaspokojone dzięki przedstawieniom Chrystusa Pocieszyciela, czyli Christus Consolator, wzorowanym na figurze Chrystusa autorstwa Thorvaldsena. Styl i postawa uchwycone w rzeźbie zainspirowały artystów do tworzenia obrazów o tej tematyce.

W kościele w Rygge bogato rzeźbiony i kolorowy ołtarz z 1731 roku zdobił prezbiterium tej średniowiecznej świątyni. W 1873 roku wierni uznali że „nie sprzyja on tworzeniu atmosfery pobożności

⁴⁶ S. Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bn 1 og 2, Oslo 1973, s. 108.

⁴⁷ Obraz obecnie znajduje się w Galleria Estense w Modenie, we Włoszech.



11. Kopia Christena Bruna, 1881, kościół w Haltdalen, fot. Kirkebyggdatabasen

11. Christen Brun's copy, 1881, Haltdalen Church, phot. Kirkebyggdatabasen

The Crucifixion

Christ's Crucifixion has been a dominant altarpiece motif since the seventeenth century, often as the central subject in a tripartite composition, with the Last Supper below and the Resurrection above⁴⁶. In the nineteenth century, these two ancillary motifs were dropped, and the Crucifixion stood alone. One possible explanation was a wish to concentrate exclusively on Christ's Passion, without the distraction of additional motifs. Jesus was depicted as a large figure in the foreground, frequently alone, underscoring the intention that Christ should emerge clearly and engage the viewer directly. This effect was often further enhanced by darkening the background or surrounding environment. Images of the Crucifixion may include the figures of John and Mary, or Mary Magdalene and Mary, the mother of the sons of Zebedee. But the lively scene populated with soldiers, angels, and sometimes the two thieves on the cross disappears, as do the skull and bones beneath

⁴⁶ S. Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bn 1 og 2, Oslo 1973, p. 108.



12. Fragment ołtarza (1731) w kościele w Rygge przedstawiający Ostatnią Wieczerzę – jako przykład, dlaczego wierni uznali rzeźby za pozbawione gustu, fot. Tone M. Olstad

12. Detail of the altarpiece (1731) in Rygge Church, depicting the Last Supper; an example of how the congregation found the figures tastelessly carved, phot. Tone M. Olstad

the cross and the skyline of Jerusalem. Now the surroundings are darker and more solemn, highlighting the mourners and Christ's sacrifice.

A 1619 version of the subject by Guido Reni (1575–1642) served as a favorite model⁴⁷. Brun alone made fourteen copies of this work, including a painting for Haltdalen Church [fig. 11]. The Crucifixion captures the solemn and emotional moment of Jesus' death. He gazes toward heaven, his brightly illuminated body in sharp contrast to the dark surroundings, symbolizing the divine presence amid his suffering.

Christus Consolator and “Come Unto Me”

The demand from congregations and the clergy for “dignified” altar decorations that could encourage pious worship was successfully met with representations of Christ the Comforter, or Christus Consolator, with Thorvaldsen's Christ figure serving as a model. The style and attitude captured in the sculpture inspired artists producing paintings with this theme.

⁴⁷ Today the painting is in Galleria Estense in Modena, Italy.

wśród wiernych” [il. 12], jak stwierdzono w piśmie skierowanym do rady miejskiej⁴⁸. Pod przewodnictwem lokalnego właściciela ziemskiego (lensmanna) zebrano fundusze na zamówienie nowego ołtarza. Zadanie stworzenia bardziej sugestywnego wizerunku Zbawiciela powierzono popularnemu artyście Christenowi Brunowi. Ołtarz (1874), w dużym stopniu inspirowany twórczością Thorvaldsena, przedstawia Chrystusa ubranego w szatę i płaszcz, zbliżającego się do widza z wyciągniętymi rękami.

W 1875 roku Adolf Tidemand namalował ołtarz w kościele w Tyrstrand. Ten prototyp również czerpał inspirację z rzeźby *Chrystusa* autorstwa Thorvaldsena, a być może nawet z obrazu Bruna w kościele w Rygge. Kiedy Tidemand otrzymał zlecenie, stworzył obraz *Chrystus na chmurach* lub *Przyjdźcie wszyscy do mnie* [il. 13], przedstawiający Chrystusa stojącego na chmu-

⁴⁸ E. Andersen, *Rygge kirkes interior – fra kataolsk til luthersk kirkerom*, w: *Arvegull. Rygge kirke*, red. B. Bandlien, Oslo 2019, s. 166. „Den nuværende Tavle, der ved de smagløst udskaarede Billeder ikke synes skikket til å oppfylde sin Hensigt, nemlig å virke til en andæktig Stemning hos de Kirkesøgende”.



13. Ołtarz Adolfa Tidemanda, 1875, w kościele w Tyrstrand, fot. I. Mågerøy, Riksantikvaren

13. Adolph Tidemand's altarpiece, 1875, in Tyrstrand Church, phot. I. Mågerøy, Riksantikvaren

rze nad Ziemią, z ramionami wyciągniętymi w dół, na pozłacanym tle, nawiązującym do ikonicznej pracy Thorvaldsena. Na obrazie Tidemanda Chrystus zwraca się bezpośrednio do widza, jakby osobiście zapraszając go do siebie. Interpretację tę wzmacnia umieszczenie dwóch wersetów biblijnych: „Przyjdźcie do Mnie wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a Ja was pokrzepię” (Mt 11, 28) oraz „A oto Ja jestem z wami przez wszystkie dni, aż do skończenia świata” (Mt 28, 20). Otwarta postawa Chrystusa miała zapewnić wiernym poczucie otuchy, bliskości i boskiej opieki.

Temat Chrystusa Poczyciela otoczonego przez cierpiących i uciśnionych jest dobrze znanym motywem, pierwotnie namalowanym przez niderlandzko-francuskiego artystę Ary'ego Scheffera (1795–1858) w 1837 roku⁴⁹. Tutaj Chrystus siedzi na chmurze, a wokół niego gromadzą się chorzy i ubodzy. Zainspirowany dziełem Scheffera Johan Ludvig Losting (1810–1876), płodny artysta, który w trakcie swojej kariery namalował wiele ołtarzy, stworzył w 1868 roku

⁴⁹ <https://collections.artsmia.org/art/104894/christus-consolator-ary-scheffer>

In Rygge Church, a richly carved and colorful altarpiece from 1731 adorned the altar of this medieval church. However, by 1873, the congregation deemed it unsuitable, considering it “inadequate for creating a devout atmosphere among worshippers,” [fig. 12] as stated in a letter to the municipal council⁴⁸. Under the leadership of the local fief-holder (*lensmann*), funds were raised to commission a new altarpiece. It fell to the popular artist Christen Brun to assume the task of creating a more evocative depiction of the Savior. The altarpiece (1874), highly inspired by Thorvaldsen, depicts Christ dressed in a robe and cloak, his hands outstretched, approaching the viewer.

The following year, in 1875, Adolph Tidemand painted the altarpiece in Tyrstrand Church. This altarpiece archetype also took inspiration from Thorvaldsen's Christ sculpture, and possibly even Brun's painting in Rygge Church. When Tidemand received the commission, he produced *Christ on the Clouds* or *Come Unto Me* [fig. 13], depicting Christ standing on a cloud atop the Earth, his arms outstretched downwards, set against a gilded background, thus echoing Thorvaldsen's iconic work. In Tidemand's painting, Christ addresses the viewer directly, as though extending a personal invitation to approach. This reading is reinforced by the inclusion of two Bible verses: “Come unto me, all ye that labor and are heavy laden, and I will give you rest” (Matthew 11:28) and “I am with you always, even unto the end of the world” (Matthew 28:20). Christ's open stance of invitation was meant to provide a sense of comfort, accessibility, and divine assurance to the congregation.

The theme of Christus Consolator surrounded by the afflicted and oppressed is a well-known motif originally painted by the Dutch French artist Ary Scheffer (1795–1858) in 1837⁴⁹. Here, Christ sits on a cloud, while the sick and impoverished encircle him. Inspired by Scheffer, Johan Ludvig Losting (1810–1876), a prolific artist who painted numerous altarpieces during his career, made a version of Christ the Comforter for Tysnes Church in 1868 [fig. 14]⁵⁰. The classicizing painting in the central panel of the Tysnes altarpiece depicts Christ standing on a podium within a rounded archway, an urban landscape and a bright sky in the background. He is flanked by a group of

⁴⁸ E. Andersen, *Rygge kirkes interior – fra kataolsk til luthersk kirkerom*, in: *Arvegull. Rygge kirke*, ed. B. Bandlien, Oslo 2019, p. 166. “Den nuværende Tavle, der ved de smagløst udskaaede Billeder ikke synes skikket til å oppfylde sin Hensigt, nemlig å virke til en andæktig Stemning hos de Kirkesøgende”.

⁴⁹ <https://collections.artsmia.org/art/104894/christus-consolator-ary-scheffer>

⁵⁰ A. Dreyer, “En af disse saare nyttige mænd . . .”: *Kunstmaler Johan Ludvig Losting 1810–1876*, Bergen 1982, p. 120.



14. Ołtarz Johana Ludviga Lossinga, 1868, w kościele w Tysnes, fot. Kirkebyggdatabasen

14. Johan Ludvig Lossing's altarpiece, 1868, in Tysnes Church, phot. Kirkebyggdatabasen

sick and needy individuals in supplication. Below the central panel, an inscription in Gothic script quotes the usual verse from Matthew 11:28.

In Scandinavia, the version most widely reproduced is based on esteemed Danish painter Carl Bloch's *Come to Me*, from 1875, created for Hörup Church, in Denmark. In this depiction, Christ stands with outstretched arms at shoulder height, looking directly at the viewer⁵¹. An elderly man leans against him, while another suffering man grasps his robe. In the background, several women appeal for help and comfort. Bloch (1834–1890) was the most renowned Danish painter of his time, and exerted a significant influence on ecclesiastical art, particularly with his eight altarpieces painted in the 1870s and 1880s⁵². These works were reproduced in over a hundred churches in Denmark, and several copies of them are also found in Norway and Sweden. One example is in Austevoll Church, where the altarpiece features the

⁵¹ C. Tybjerg, *Levende malerier. Carl Blochs billeder og filmen*, in: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, pp. 144–145.

⁵² D. Burmesiter, *Din personlige Jesus. Carl Blochs religiøse billeder*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, p. 124.

wersję Chrystusa Pocieszyciela dla kościoła w Tysnes [il. 14]⁵⁰. Klasycyzujący obraz w centralnym panelu ołtarza w Tysnes przedstawia Chrystusa stojącego na podeście pod półokrągłym łukiem, z miejskim krajobrazem i jasnym niebem w tle. Otacza go grupa chorych i potrzebujących osób, które błagają Go o pomoc. Pod centralnym panelem znajduje się napis gotycką czcionką, cytujący znany wers z Ewangelii św. Mateusza (Mt 11, 28).

W Skandynawii najczęściej reprodukowana wersja oparta jest na cenionym dziele duńskiego malarza Carla Blocha *Przyjdźcie wszyscy do mnie* z 1875 roku, stworzonym dla kościoła w Hörup w Danii. Na tym obrazie Chrystus stoi z ramionami wyciągniętymi na wysokość barków, spoglądając bezpośrednio na widza⁵¹. Starszy mężczyzna opiera się o niego, podczas gdy inny cierpiący mężczyzna chwyta go za szatę. W tle kilka kobiet prosi o pomoc i pocieszenie. Bloch (1834–1890) był najbardziej znanym duńskim

⁵⁰ A. Dreyer, "En af disse saare nyttige mænd . . .": *Kunstmaler Johan Ludvig Lossing 1810–1876*, Bergen 1982, s. 120.

⁵¹ C. Tybjerg, *Levende malerier. Carl Blochs billeder og filmen*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, s. 144–145.

malarzem swoich czasów i wywarł znaczący wpływ na narodową sztukę sakralną, zwłaszcza dzięki ośmiu ołtarzom namalowanym w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku⁵². Prace te zostały powielone w ponad stu kościołach w Danii, a kilka ich kopii znajduje się również w Norwegii i Szwecji. Jednym z przykładów jest kościół w Austevoll, gdzie na ołtarzu znajduje się obraz *Chrystus Pocieszyciel* z 1891 roku; w prawym dolnym rogu widnieje podpis: „C. Brun według C. Blocha” [il. 15]. Malowidło przedstawia postacie zmęczone i uciskane, co dodatkowo podkreśla przesłanie pocieszenia i odkupienia.

Inną odmianę tego motywu zaproponowała Asta Nørregaard (1853–1933), jedna z pierwszych kobiet, które otrzymały zlecenie wykonania ołtarza do nowego kościoła w Gjøvik w 1881 roku [il. 16]⁵³. Ołtarz był dziełem wykonanym na zamówienie, sfinansowanym z prywatnej darowizny państwa Hoff. Po obejrzeniu obrazu Nørregaard *L'attente de Christ* w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Christianii w 1881 roku Julie Hoff powierzyła młodej malarce zadanie stworzenia ołtarza o tej samej tematyce do nowego kościoła w Gjøvik⁵⁴. Nørregaard namalowała ten motyw w Paryżu w latach 1882–1883, co widać na jej słynnym obrazie *I atelieret, W pracowni* (1883)⁵⁵. Na ołtarzu Chrystus stoi pośrodku w długiej, powiewającej białej szacie, z lekko wyciągniętymi w kierunku widza ramionami, spoglądając w dół na Marię Magdalene, która klęczy u jego stóp w prawym dolnym rogu obrazu. Po obu stronach Chrystusa zgromadzone są osoby w różnym wieku szukające ukojenia i nadziei w chwili smutku i cierpienia. Kiedy wierni w Norwegii zobaczyli obraz, zaniepokoiło ich, że postać Jezusa była tej samej wielkości co pozostałe postacie na obrazie; ponadto nie podobało im się, że Maria Magdalena pokazuje zbyt wiele obnażonego ciała⁵⁶. W odpowiedzi na krytykę Nørregaard wprowadziła pewne zmiany, powiększając postać Jezusa poprzez przesunięcie jej bardziej do przodu; postać Marii Magdaleny pozostała jednak niezmienną⁵⁷. Nørregaard chciała umieścić na predelli odwołanie do Izajasza (Iz 61, 1): „... posłał mnie, abym opatrzył tych, których serca są skruszone, abym ogłosił jeńcom wyzwolenie, a ślepym przejrzenie”. Jednak ostatecznie przeważyła wola parafian, którzy preferowali dobrze znany napis z Ewangelii św. Mateusza (Mt 11, 28) – „Przyjdźcie do Mnie

painting *Christus Consolator* from 1891; it is signed in the lower right corner: “C. Brun after C. Bloch” [fig. 15]. The image includes figures representing the weary and downtrodden, further emphasizing its message of solace and redemption.

Another variation of the motif came from Asta Nørregaard (1853–1933), one of the first women to receive a commission for an altarpiece in a new church, Gjøvik Church, in 1881 [fig. 16]⁵³. The altarpiece was a commissioned work, funded through a private donation from Julie Hoff and her husband. Having seen Nørregaard's painting *L'attente de Christ* at the Christiania Art Society in 1881, Julie Hoff entrusted the young painter with the task of creating an altarpiece on the same theme for the new Gjøvik Church⁵⁴. Nørregaard painted the motif in Paris between 1882 and 1883, as seen in her famous painting *I atelieret, In the Studio* (1883)⁵⁵.

In the altarpiece Christ stands in the center of the work in a long, flowing white robe, his foreshortened arms slightly outstretched toward the viewer as he gazes down at Mary Magdalene, who kneels at his feet in the lower right corner of the work. On either side of Christ, individuals of different ages are gathered, seeking solace and hope in their moment of grief and distress.

When the congregants back in Norway saw the painting, it troubled them that the figure of Jesus was of the same scale as the others in the scene; furthermore, they objected to the amount of flesh exposed on Mary Magdalene⁵⁶. In response to the criticism, Nørregaard made some adjustments, enlarging Jesus by positioning him further forward; Mary Magdalene, however, remained unchanged⁵⁷.

Nørregaard wanted to include a reference to Isaiah 61:1 on the predella: “...He has sent me to bind up the brokenhearted, to proclaim freedom for the captives and release from darkness for the prisoners.” However, the congregation's preference for the familiar inscription from Matthew 11:28 – “Come unto me, all ye that labor and are heavy laden, and I will give you rest” – ultimately won out.

The Baptism of Christ

Prior to the nineteenth century, the Baptism of Christ was an uncommon motif for altarpieces⁵⁸.

⁵² D. Burmesiter, *Din personlige Jesus. Carl Blochs religiøse billeder*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, s. 124.

⁵³ A. Wickstrøm, *Asta Nørregaard: en livshistorie*, Oslo 2011, s. 66.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 68.

⁵⁵ C. Rech, *Revisiting Asta Nørregaard in the Studio*, “Kunst og kultur”, 2018, s. 51.

⁵⁶ Wickstrøm 2011, jak przyp. 53, s. 70–71.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 70–71.

⁵³ Wichstrøm, *Asta Nørregaard: en livshistorie*, Oslo 2011, p. 66.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁵ C. Rech, *Revisiting Asta Nørregaard in the Studio*, “Kunst og kultur”, 2018, p. 51.

⁵⁶ Wickstrøm 2011, as a footnote 53, pp. 70–71.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 70–71.

⁵⁸ The motif appeared in murals, baptismal fonts, and in paintings hung on walls behind the baptismal font, or as votive paintings.



15. Kopia dzieła Blocha autorstwa Christena Bruna, 1891, kościół w Austevoll, fot. Kirkebyggdatabasen

15. Christen Brun's copy, 1891, of Bloch's work, in Austevoll Church, phot. Kirkebyggdatabasen



16. Ołtarz Asty Nørregaard, 1883, w kościele w Gjøvik, fot. Kirkebyggdatabasen

16. Asta Nørregaard's altarpiece, 1883, in Gjøvik Church, phot. Kirkebyggdatabasen

However, Tidemand's painting for Trinity Church (Trefoldighetskirken) in Christiania (Oslo) in 1867 spurred a wave of Baptism altarpieces. The Norwegian Art Society (Kunstforeningen) facilitated the commission, recommending Tidemand as a master artist, arguing that in his "well-known portrayals [he] has repeatedly shown us depth of feeling and spirituality"⁵⁹. Members of the society emphasized the importance of the work being a "worthy altarpiece" and a "welcomed and significant piece of art"⁶⁰.

Tidemand accepted the task and selected the Baptism of Christ as the subject [fig. 17]. Although the choice of motif initially met with some resistance, Tidemand ultimately prevailed and executed the work as he envisioned. The painting encapsulated Tidemand's mastery of emotional and spiritual expression, aligning with the Norwegian Art Society's description of him as an artist adept at capturing "depth of feeling and inner life"⁶¹.

⁵⁹ Uberg 2002, as footnote 2, p. 72.

⁶⁰ Ibidem, p. 72.

⁶¹ Ibidem, p. 72.

wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a Ja was pokrzepię”.

Chrzest Chrystusa

Przed XIX wiekiem chrzest Chrystusa był rzadkim motywem w obrazach ołtarzowych⁵⁸. Jednak obraz Tidemanda dla kościoła Trójcy Świętej (Trefoldighetskirken) w Christianii (Oslo) z 1867 roku zapoczątkował modę na ołtarze o tej tematyce. Norweskie Towarzystwo Sztuki (Kunstforeningen) ułatwiło realizację tego zamówienia, rekomendując Tidemanda jako wybitnego artystę i argumentując, że w swoich „znanych dziełach wielokrotnie pokazał nam głębię uczuć i duchowości”⁵⁹. Członkowie stowarzyszenia podkreślili znaczenie tego dzieła jako „godnego ołtarza” oraz „mile widzianego i ważnego dzieła sztuki”⁶⁰.

⁵⁸ Motyw ten pojawiał się na freskach, chrzcielnicach oraz na obrazach wiszących na ścianach za chrzcielnicą lub w obrazach wotywnych.

⁵⁹ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 72.

⁶⁰ Ibidem, s. 72.

17. Ołtarz Adolpha Tidemanda, 1867, kościół Trójcy Świętej (Trefoldighetskirken) w Christianii (Oslo), fot. H. S. Eilertsen, Riksantikvaren

17. Adolph Tidemand's altarpiece, 1867, in Trinity Church (Trefoldighetskirken) in Christiania (Oslo), phot. H. S. Eilertsen, Riksantikvaren

Tidemand przyjął zlecenie i wybrał jako temat obrazu Chrzczenie Chrystusa [il. 17]. Choć wybór tematu spotkał się początkowo z pewnym oporem, Tidemand ostatecznie przeforsował swoją wizję i wykonał dzieło zgodnie z własną koncepcją. Obraz ten stanowił kwintesencję mistrzostwa Tidemanda w wyrażaniu emocji i duchowości, co pokrywało się z opisem Norweskiego Towarzystwa Sztuki, które określało go jako artystę biegłego w oddawaniu „głębi uczuć i życia wewnętrznego”⁶¹.

Dzieło przedstawia Chrystusa o długich, ciemnych włosach i idealnym wyglądzie, przypominającym słynną rzeźbę Thorvaldsena, o której mowa powyżej. Stoi on z rękami skrzyżowanymi na nagiej klatce piersiowej, z pochyloną głową, podczas gdy Jan chrzci go wodą z muszli św. Jakuba. Nad dwoma mężczyznami unosi się gołąb Ducha Świętego, a na Jezusa spływa światło. Zanim ołtarz Tidemanda został zainstalowany w kościele Trójcy Świętej, młody norweski artysta Karl Julius Lorck (1829–1882) skopiował dzieło podczas pobytu w Düsseldorfie dla kościoła Horten położonego na zachodnim brzegu fiordu Oslo w Norwegii⁶².

Los dziewiętnastowiecznych ołtarzy

W XIX wieku ołtarze stały się inspiracjami bardziej osobistej refleksji i głębokiego doświadczenia duchowego, wywołując u widza emocjonalną reakcję, która mogła ułatwić kontemplację własnego życia – własnej wiary i pobożności – oraz pogłębić relację z Chrystusem⁶³. Ulubione motywy skupiały się na historii zbawienia, mocno zakorzonionej w tekstach biblijnych, ze szczególnym uwzględnieniem cierpienia i zmartwychwstania Jezusa. Motywy te były szeroko rozpowszechnione i często opierały się na dziełach wcześniejszych mistrzów lub współczesnych artystów skandynawskich, zwłaszcza tych należących do szkoły düsseldorfskiej.

Ten emocjonalny przekaz stał się siłą tych dzieł, ale także przedmiotem krytyki w XX wieku, kiedy to były one dyskredytowane za nadmierny sentymentalizm

⁶¹ Ibidem, s. 72.

⁶² J. Askeland, 1991, jak przyp. 42, s. 310.

⁶³ D. Burmeister, M. W. Jürgensen, *Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler*, "Nationalmuseets arbeidsmark" 2015, s. 242.



The work presents Christ with long, dark hair and an idealized appearance, reminiscent of Thorvaldsen's previously discussed renowned sculpture. He stands with his hands crossed over his bare chest, his head bowed, as John baptizes him with water from a scallop shell. Above the two men hovers the dove of the Holy Spirit, and a light radiates down upon Jesus.

Before Tidemand's altarpiece was installed in Trinity Church, the young Norwegian artist Karl Julius Lorck (1829–1882) copied the work while in Düsseldorf, for Horten Church, located on the western shore of the Oslo Fjord, Norway⁶².

The Fate of the Nineteenth-Century Altarpieces

During the nineteenth century, altarpieces became instruments for a more personal reflection and profound spiritual experience, engendering an emotional response in the viewer that could facilitate contemplation on one's life – one's faith and piety – and a relationship with Christ⁶³. Favorite themes centered on the history of salvation, firmly rooted in biblical texts, with a particular focus on Jesus' suffering

⁶² Askeland 1991, as footnote 42, p. 310.

⁶³ D. Burmeister, M. W. Jürgensen, *Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler*, "Nationalmuseets arbeidsmark" 2015, pp. 230–243.

and resurrection. These motifs were widely disseminated and often based on works by earlier masters or contemporary Scandinavian artists, particularly those within the Düsseldorf School.

This emotional appeal became the strength of these works but also a point of criticism in the twentieth century, when they were disparaged for being overly sentimental and for their theatrical directness. They increasingly met with skepticism and disdain among several church architects, art historians, and antiquarians. Critics of the time, such as Harry Fett, the national antiquarian, sought to remove elements within the church he labeled as “brown-stained neo-Gothic” (*den brunbeisdede nygotikk*) and the altarpieces he dismissed as “bloodless mass-produced trinkets” (*blodfattig dusinkram*)⁶⁴. Consequently, much of the neo-Gothic ornamentation was stripped from churches in the 1900s. When parish priest Devold arrived at Vinger Church in 1924, he found the church interior cold and devoid of atmosphere. As his first priority he set out to replace the Brun altarpiece of 1859, a depiction of Christ in Gethsemane that Devold derisively referred to as “Düsseldorf chocolate”⁶⁵. In the church’s attic, he discovered a medieval crucifix, which he placed on the altar to create what he considered a more appropriate atmosphere. This is just one of many examples, and throughout the numerous restorations of the early twentieth century, the reclamation of historical interiors and older artworks remained central. Congregants themselves often desired these changes, motivated in part by dissatisfaction with the eighteenth-century altarpieces, and the wish to reclaim their older and more unique altarpieces. This led to the removal of nineteenth-century altarpieces from church altars, to be relocated to other parts of the church, stored in attics, or moved to chapels. Even in churches where the altarpieces were integral to the interior design, new altar furnishings took their place.

Elisabeth Andersen
The Norwegian Institute for Cultural
Heritage Research, Oslo
e-mail: ea@niku.no

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

Aavitsland K.B., *Harry Fett, Historien er lengst*, Polen 2014.
Amundsen A.B., *Reforming Religious Material Landscapes in Nineteenth-Century Scandinavia*, in: *Material Change:*

⁶⁴ K.B. Aavitsland, *Harry Fett, Historien er lengst*, Polen 2014, p. 422.

⁶⁵ Uberg 2002, as footnote 2, p. 31.

i teatralną bezpośredniość. Coraz częściej spotykały się ze sceptycyzmem i pogardą ze strony wielu architektów kościelnych, historyków sztuki i antykwariuszy. Krytycy tamtych czasów dążyli do usunięcia z wnętrza kościelnych elementów, które Harry Fett, generalny konserwator zabytków, nazwał „bejcowanym na brązowo neogotykiem” (*den brunbeisdede nygotikk*), oraz ołtarzy, które odrzucał jako „anemiczne, masowo produkowane bibeloty” (*blodfattig dusinkram*)⁶⁴. W rezultacie w XX wieku z kościołów usunięto większość neogotyckich ozdób. Kiedy w 1924 roku proboszcz Devold przybył do kościoła w Vinger, uznał, że wnętrze jest zimne i pozbawione atmosfery. Jako priorytet postawił sobie wymianę ołtarza Bruna z 1859 roku z przedstawieniem Chrystusa w Ogrójcu, który Devold szyderczo nazwał „czekoladą z Düsseldorfu”⁶⁵. Na strychu kościoła odkrył średniowieczny krucyfiks, który umieścił na ołtarzu, aby stworzyć atmosferę, którą uważał za bardziej odpowiednią. To tylko jeden z wielu przykładów, a podczas licznych renowacji na początku XX wieku głównym celem pozostawało przywrócenie historycznego wystroju wnętrza i wyeksponowanie starszych dzieł sztuki. Sami wierni często pragnęli tych zmian, motywowani częściowo niezadowolaniem z osiemnastowiecznych realizacji ołtarzowych i chęcią przywrócenia starszych i bardziej unikalnych malowideł. Doprowadziło to do usunięcia dziewiętnastowiecznych obrazów z ołtarzy kościelnych i przeniesienia ich do innych części kościoła, do kaplic lub przechowywania na strychach. Nawet w kościołach, w których malowidła ołtarzowe stanowiły integralną część wystroju wnętrza, instalowano nowe elementy wyposażenia ołtarza.

Elisabeth Andersen
Norwegian Institute for Cultural
Heritage Research, Oslo
e-mail: ea@niku.no

Bibliografia

Aavitsland K.B., *Harry Fett, Historien er lengst*, Polen 2014.
Amundsen A.B., *Reforming Religious Material Landscapes in Nineteenth-Century Scandinavia*, w: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, red. J. De Maeyer, P.J. Margry, Leuven 2021, s. 184–211.
Andersen E., *Rygge kirkes interior – fra kataolsk til luthersk kirkerom*, w: *Arvegull. Rygge kirke*, ed. B. Bandlien, Oslo 2019, s. 156–169.

⁶⁴ K. B. Aavitsland, *Harry Fett, Historien er lengst*, Polen 2014, s. 422.

⁶⁵ Uberg 2002, jak przyp. 2, s. 31.

- Askeland J., *Adolph Tidemand og hans tid*, Oslo 1991.
- Bjerkek O.P., *Vestre Aker kirke 1855–2005: et bidrag til kirkens jubileumsskrift 2005: Christen Brun: "Christi opstandelse"*, Oslo 2005.
- Burmesiter D., *Din personlige Jesus. Carl Blochs religiøse billeder*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, s. 119–139.
- Burmeister D., *The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altarpainting*, w: *Tracing the Jerusalem Code, vol 3: The Promise Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca 1750-ca 1920)*, red. R. Johnsrud Zorgati, A. Bohlin, Berlin 2021, s. 224–244.
- Burmeister D., Jürgensen M.W., *Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler*, "Nationalmuseets arbejdsmark" 2015, s. 230–243.
- Christie H. and S., *Norges Kirke, Buskerud bd. 2*, Oslo 1986.
- Christie H. and S., *Norges kirke Østfold bd.1 og 2*, Oslo 1959.
- Christie S., *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bn 1 og 2, Oslo, 1973.
- Dietrichson L., *Norges kunsthistorie i det attende århundre*, Oslo 1991.
- Dreyer A., "En af disse saare nyttige mænd . . .": *Kunstmaler Johan Ludvig Lossing 1810–1876*, Bergen 1982.
- Eldal J.C., *The Lutheran State Churches of Denmark, Norway and Sweden and Emerging Minorities*, w: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, eds. J. De Maeyer, J. Margry, Leuven 2021, s. 298–315.
- Eldal J.C., *Brytning, påvirkning, endring: Høy- og lavkirkelig materiell kultur på 1800- og tidlig 1900-tallet*, "Fortidsminneforeningens årbok" 2020, s. 83–111.
- Eldal J.C., *Kirker i Norge bd. 3 Med historiske forbilder 1800-tallet*, Oslo 2002.
- Eriksen H., *Vinger kirke 1699–1999: fra garnisonkirke til soknekirke: kirke i 300 år – menighet i 900 år*, Otta 1999.
- Floryan M., *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Århus 2020.
- Jonsson H.B., *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Uppsala 1994.
- Kielland T.B., *Stavanger domkirke: en historisk-arkeologisk utredning*, Stavanger 1933.
- Kokkin J., *Mathias Skeibrok: mytologi og realisme*, Vanse 2012.
- Klev T. F., *Adolph Tidemand: 1814–1876: at fastholde, hvad endnu består*, Oslo 2019.
- Lysaker T., *Høyalteret i Nidarosdomen*, Trondheim 1996.
- St. Petri menighet, *St. Petri menighet gjennom 100 år 1861–1961*, Oslo 1961.
- Maglmanger M., *Mellom eksistens og folkeleg kultur. Adolph Tidemand (1814–1876)*, Bergen 2007.
- Mitchell B.R., *International Historical Statistics. Europe 1750–2000*, Basingstoke, 2003.
- Rech C., *Revisiting Asta Norregaard in the Studio*, "Kunst og kultur", 2018, s. 49–67.
- Stang M. C., *Kirkekunst i Norge etter 1814*, w: *Vor kristne og humanistiske arv – betraktninger ved 200-årsjubileet The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, eds. J. De Maeyer, P.J. Margry, Leuven 2021, pp. 184–211.
- Andersen E., *Rygge kirkes interior – fra kataolsk til luthersk kirkerom*, in: *Arvegull. Rygge kirke*, ed. B. Bandlien, Oslo 2019, pp. 156–169.
- Askeland J., *Adolph Tidemand og hans tid*, Oslo 1991.
- Bjerkek O.P., *Vestre Aker kirke 1855–2005: et bidrag til kirkens jubileumsskrift 2005: Christen Brun: "Christi opstandelse"*, Oslo 2005.
- Burmeister D., *Din personlige Jesus. Carl Blochs religiøse billeder*, in: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, pp. 119–139.
- Burmeister D., *The Face of Salvation in Early Nineteenth-Century Danish Altarpainting*, in: *Tracing the Jerusalem Code, vol 3: The Promised Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca 1750-ca 1920)*, eds. R. Johnsrud Zorgati, A. Bohlin, Berlin 2021, pp. 224–244.
- Burmeister D., Jürgensen M.W., *Omvendelsens billeder – om Anton Dorphs altertavler*, "Nationalmuseets arbejdsmark" 2015, pp. 230–243.
- Christie H. and S., *Norges Kirke, Buskerud bd. 2*, Oslo 1986.
- Christie H. and S., *Norges kirke Østfold bd.1 og 2*, Oslo 1959.
- Christie S., *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*, bn 1 og 2, Oslo, 1973.
- Dietrichson L., *Norges kunsthistorie i det attende århundre*, Oslo 1991.
- Dreyer A., "En af disse saare nyttige mænd . . .": *Kunstmaler Johan Ludvig Lossing 1810–1876*, Bergen 1982.
- Eldal J.C., *The Lutheran State Churches of Denmark, Norway and Sweden and Emerging Minorities*, in: *Material Change: The Impact of Reform and Modernity on Material Religion in North-West Europe, 1780–1920*, eds. J. De Maeyer, J. Margry, Leuven 2021, pp. 298–315.
- Eldal J.C., *Brytning, påvirkning, endring: Høy- og lavkirkelig materiell kultur på 1800- og tidlig 1900-tallet*, "Fortidsminneforeningens årbok" 2020, pp. 83–111.
- Eldal J.C., *Kirker i Norge bd. 3 Med historiske forbilder 1800-tallet*, Oslo 2002.
- Eriksen H., *Vinger kirke 1699–1999: fra garnisonkirke til soknekirke: kirke i 300 år – menighet i 900 år*, Otta 1999.
- Floryan M., *Kristus. Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke*, Århus 2020.
- Jonsson H.B., *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Uppsala 1994.
- Kielland T.B., *Stavanger domkirke: en historisk-arkeologisk utredning*, Stavanger 1933.
- Kokkin J., *Mathias Skeibrok: mytologi og realisme*, Vanse 2012.
- Klev T.F., *Adolph Tidemand: 1814–1876: at fastholde, hvad endnu består*, Oslo 2019.
- Lysaker T., *Høyalteret i Nidarosdomen*, Trondheim 1996.
- St. Petri menighet, *St. Petri menighet gjennom 100 år 1861–1961*, Oslo 1961.
- Malmanger M., *Mellom eksistens og folkeleg kultur. Adolph Tidemand (1814–1876)*, Bergen 2007.

- Mitchell B.R., *International Historical Statistics. Europe 1750–2000*, Basingstoke, 2003.
- Rech C., *Revisiting Asta Nørregaard in the Studio*, “Kunst og kultur”, 2018, pp. 49–67.
- Stang M.C., *Kirkekunst i Norge etter 1814*, in: *Vor kristne og humanistiske arv – betraktninger ved 200-årsjubileet for Grunnloven*, eds. Ø.Ekroll, S. Hjorth, E. Vegge, Trondheim 2014, pp. 340–367.
- Tybjerg C., *Levende malerier. Carl Blochs bilder og filmen*, in: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, pp. 139–153.
- Uberg U., *Jesus det eneste. Christen Brun og alterbildene i tid og rom 1856–1906*, Oslo 2002.
- Volan M., *For kirke i gammel og ny tid: dagens kirke 150 år: 1846–1996*, Steinkjer 1996.
- Wichstrøm A., *Asta Nørregaard: en livshistorie*, Oslo 2011.
- Øverland O., *Våre Altertavler*, Oslo 1995.
- for Grunnloven*, red. Ø. Ekroll, S. Hjorth, E. Vegge, Trondheim 2014, s. 340–367.
- Tybjerg C., *Levende malerier. Carl Blochs bilder og filmen*, w: *Carl Bloch Forført*, ed. C. Høgsbro Østergaard, Holland 2023, s. 139–153.
- Uberg U., *Jesus det eneste. Christen Brun og alterbildene i tid og rom 1856–1906*, Oslo 2002.
- Volan M., *For kirke i gammel og ny tid: dagens kirke 150 år: 1846–1996*, Steinkjer 1996.
- Wickstrøm A., *Asta Nørregaard: en livshistorie*, Oslo 2011.
- Øverland O., *Våre Altertavler*, Oslo 1995.

Aleš Filip

Masaryk University in Brno, Czech Republic
ORCID: 0009-0009-3809-7390

Trzy czeskie szkoły sztuki sakralnej w epoce *fin de siècle'u*

DOI:10.15584/setde.2025.18.2

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest katolickiej sakralnej sztuce wizualnej w krajach Korony Czeskiej w latach 1880–1914, rozwijanej w ramach trzech różnych typów szkół artystycznych. Najbardziej wpływowym nurtem sztuki chrześcijańskiej w dziewiętnastowiecznej Europie Środkowej był nazarenizm. W jego duchu kształcił František Sequens, prowadzący specjalistyczną pracownię w Akademii Sztuk Pięknych w Pradze pod nazwą Szkoła Malarstwa Religijnego i Historycznego (1880–1896).

Do impulsów płynących z nazarenizmu częściowo nawiązywała Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej, funkcjonująca w ramach beurońskiej kongregacji Zakonu św. Benedykta. Po wygnaniu z Niemiec, w latach 1880–1886 główną siedzibą kongregacji był klasztor na Slovanech w Pradze. Radykalna koncepcja hieratycznej sztuki jej założyciela – Desideria Petera Lenza – zazwyczaj nie była akceptowana; istotnym wyjątkiem była dekoracja kościoła św. Gabriela na Smíchovie w Pradze (1889–1899). Szkołę Lenza ukończyło także kilku czeskich uczniów, którzy kontynuowali jej tradycję jeszcze w latach 20. i 30. XX wieku. Własną szkołę artystyczną – funkcjonującą niespełna dekadę od roku 1899 – założył również František Bílek, wybitny rzeźbiarz i uniwersalny twórca czeskiej secesji.

Wszystkie trzy szkoły deklarowały przywiązanie do idealistycznej koncepcji sztuki, jednak różniły się podejściem twórczym do rozmaitych aspektów religijnego doświadczenia: od idealizowanej narracji historycznej, przez adoracyjne wywyższenie świętości, po symboliczną ewokację wizji mistycznych.

Słowa kluczowe: sakralna sztuka wizualna, synkretyzm religijny, idealistyczna koncepcja sztuki, Szkoła Malarstwa Religijnego i Historycznego przy Akademii Sztuk Pięknych w Pradze, František Sequens, Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej, Desiderius Peter Lenz, Pantaleon Jaroslav Major, František Bílek, Viktor Foerster

Tematyka sztuki sakralnej, liturgicznej, religijnej, kościelnej, chrześcijańskiej czy katolickiej XIX i XX wieku przez długi czas pozostawała w Czechach zaniedbana. Podczas gdy w części Europy Środkowej, która nie należała do bloku wschodniego, systematyczne badania w tym zakresie prowadzono już w latach 70.

Aleš Filip

Masaryk University, Brno, Czech Republic
ORCID: 0009-0009-3809-7390

Three Czech schools of sacred art in the period of *fin de siècle*

Abstract

This article is devoted to Catholic sacred visual art in the lands of the Bohemian Crown between 1880 and 1914, developed in three different types of art schools. The most influential trend in Christian art in nineteenth-century Central Europe was Nazarenism. Education according to its rules was conducted by František Sequens, who ran a specialised studio at the Academy of Fine Arts in Prague, called the “School of Religious and Historical Painting” (1880–1896).

The Beuron School of Sacred Art, operating within the Beuron Congregation of the Order of St Benedict, drew partly on the impulses of Nazarenism. After their exile from Germany, the congregation found their main home at the Emmaus Monastery Na Slovanech in Prague from 1880 to 1886. The radical concept of hieratic art of its founder, Desiderius Peter Lenz, was not widely accepted, with a significant exception constituted by the decoration of St Gabriel’s Church in Smíchov, Prague (1889–1899). Lenz’s school was also completed by several Czech students, who continued its tradition well into the 1920s and 1930s. František Bílek, an outstanding sculptor and universal creator of Czech Art Nouveau, also founded his own art school, which operated for almost a decade from 1899.

All three schools declared their commitment to an idealistic concept of art, but differed in their creative approach to various aspects of religious experience: from idealised historical narrative, through adoration of the sacred, to symbolic evocation of mystical visions.

Keywords: sacred visual art, religious syncretism, idealistic concept of art, School of Religious and Historical Painting at the Academy of Fine Arts in Prague, František Sequens, Beuron School of Sacred Art, Desiderius Peter Lenz, Pantaleon Jaroslav Major, František Bílek, Viktor Foerster

The topic of sacred, liturgical, religious, ecclesiastical, Christian, and Catholic art of the 19th and 20th centuries remained neglected in the Czech Republic for a long time. While in the part of Central Europe that did not belong to the Eastern Bloc systematic research in this field was conducted as early as the

1970s and 1980s, in the Czech Republic it began practically only around 2000¹. Those efforts resulted in an exhibition and the accompanying publication entitled *Neklidem k Bohu* ('With Anxiety to God'), published at the turn of 2006 and 2007. That publication serves as the main source of information in this article².

The article is primarily a summary, based on interpretive findings, with the concept of *an artistic school* at its core. The focus here is therefore not only on the achievements of individual artists but also on the collective formations of artistic schools that established a specific tradition and continuity. We believe that such a model can bring more benefits to the issue of sacred art than a purely authorial approach – although we also recognise that outstanding individuals play a pioneering role in the development of artistic schools and that, especially in contemporary times, the sovereign individuality of the creative subject is gaining primary significance. Therefore, although the presented article is authored by only one person, the use of the plural form reflects the numerous scholars whose efforts and research results are included in this text.

Both faith and artistic programmes are communal in nature. After the first half of the 19th century, there was a growing belief in the power of art, which began to serve as a substitute for religion – expressed in the concept of *Kunstreligion*³. Progressive artistic communities saw themselves as brotherhoods of followers of the new faith, and the artists themselves envisioned themselves as prophets and martyrs. There were also groups

i 80. XX wieku, w Republice Czeskiej rozpoczęto je dopiero około roku 2000¹. Owocem tych starań była wystawa z towarzyszącą jej publikacją *Z niepokojem do Boga (Neklidem k Bohu)*, wydana na przełomie lat 2006–2007. W niniejszym artykule stanowi ona główne źródło informacji².

Artykuł ma przede wszystkim charakter podsumowujący, oparty jest na wynikach interpretacyjnych, w których podstawę stanowi pojęcie *szkoły artystycznej*. W centrum uwagi znajdują się tu zatem nie tylko indywidualne osiągnięcia artystów, lecz również kolektywne formacje artystycznych, ustanawiające określoną tradycję i ciągłość. Uważamy, że taki model może przynieść zagadnieniu sztuki sakralnej więcej korzyści niż podejście wyłącznie autorskie – aczkolwiek uznajemy zarazem, że wybitne jednostki odgrywają rolę inicjującą w rozwoju szkół artystycznych oraz że zwłaszcza w czasach współczesnych suwerenna indywidualność twórczego podmiotu zyskuje dominujące znaczenie. Tak więc, chociaż pod prezentowanym artykułem podpisany jest tylko jeden autor, użycie liczby mnogiej odsyła do szeregu badaczy, których wysiłek i wyniki badań zostały w niniejszym tekście uwzględnione.

Zarówno wiara, jak i programy artystyczne mają charakter wspólnotowy. Po pierwszej połowie XIX wieku rosło przekonanie o sile sztuki, która zaczęła pełnić funkcję substytutu religii – wyrażone w pojęciu *Kunstreligion*³. Wspólnoty progresywnych artystów postrzegały siebie jako bractwa wyznawców nowej wiary, sami twórcy zaś uczynili siebie prorokami i męczennikami. Istniały również grupy, które łączyły program artystyczny z religijnym, jak to

¹ W. Wiora (ed.), *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1971; K. Gallwitz (ed.), *Die Nazarener* (exhibition catalogue, Städtische Galerie im Städel), Frankfurt am Main 1977; H.H. Hofstätter, *Das Christliche in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, „Das Münster” 31, 1978, pp. 47–58; A. Smitmans, *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870–1911*, Sankt Augustin 1980; H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule”*, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, Sigmaringen 1983; P.-K. Schuster, „München leuchtete”. *Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900* (exhibition catalogue, Staatsgalerie moderner Kunst), München 1984; M. Kunz, F. Zelger (eds.), *Ich male für fromme Gemüter. Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert* (exhibition catalogue, Kunstmuseum Luzern), Luzern 1985. Publications relating to the Czech context are included below in the footnotes and in the bibliography.

² A. Filip, R. Musil (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha – Olomouc 2006. This is the book accompanying the exhibition, but it was not designed as a catalogue; the same applies to the publications mentioned in footnotes 10 and 43.

³ W. Kemp, *Die Wahrheit der indirekten Mitteilung und Erfahrung. Zur ästhetischen Religion des 19. Jahrhunderts*, in: J. Hermann, A. Martin, E. Valtink (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, pp. 127–143.

¹ W. Wiora (ed.), *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1971; K. Gallwitz (ed.), *Die Nazarener* (katalog wystawy, Städtische Galerie im Städel), Frankfurt am Main 1977; H. H. Hofstätter, *Das Christliche in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, „Das Münster” 31, 1978, s. 47–58; A. Smitmans, *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870–1911*, Sankt Augustin 1980; H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule”*, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, Sigmaringen 1983; P.-K. Schuster, „München leuchtete”. *Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900* (katalog wystawy, Staatsgalerie moderner Kunst), München 1984; M. Kunz, F. Zelger (red.), *Ich male für fromme Gemüter. Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert* (katalog wystawy, Kunstmuseum Luzern), Luzern 1985. Tytuły odnoszące się do czeskiego kontekstu zostały zamieszczone poniżej w przypisach oraz w wykazie literatury.

² A. Filip, R. Musil (red.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006. Jest to książka towarzysząca wystawie, lecz nie została zaprojektowana jako katalog; to samo dotyczy publikacji cytowanych w przypisach 10. i 43.

³ W. Kemp, *Die Wahrheit der indirekten Mitteilung und Erfahrung. Zur ästhetischen Religion des 19. Jahrhunderts*, w: J. Hermann, A. Martin, E. Valtink (red.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, s. 127–143.

czynili na przykład nazareńczycy – o których działalności przypomniemy w dalszej części tekstu – oraz prerafaelici⁴.

Zacznijemy od prezentacji trzech typów szkół artystycznych funkcjonujących na terenach Korony Czeskiej:

- profesjonalnej szkoły artystycznej ukierunkowanej na nauczanie sztuki sakralnej;
- zakonnej szkoły artystycznej;
- wspólnoty twórców skupionej wokół wybitnej indywidualności artystycznej.

Epoka *fin de siècle* nie była jedynie zakończeniem XIX wieku, obejmowała bowiem także końcowy okres tzw. „długiego XIX wieku” – w niniejszym artykule rozumianego jako lata 1880–1914. Oczywiście jest, że w tym czasie główny nurt rozwoju sztuki – tak jak go dostrzegano z perspektywy modernistycznej – oddalał się od tradycyjnej sztuki sakralnej, promując coraz większą autonomię formy. Patrzenie na sztukę wyłącznie przez pryzmat ewolucji formalnej byłoby jednak redukcjonistyczne. Bogate życie artystyczne około roku 1900 miało wiele twarzy i często łączyło ze sobą sprzeczności.

Przykładem takiej złożoności może być benedyktyn Desiderius Peter Lenz – główny przedstawiciel Beurońskiej Szkoły Sztuki Sakralnej. Lenz poszukiwał sztuki ponadczasowej, niepoddającej się ani „modowym” fluktuacjom epoki, ani dyktatowi „tradycji nowości”⁵. Jego podejście było na tyle radykalne, że kierowana przez niego szkoła zyskała uznanie wiedeńskiej secesji⁶, a z perspektywy czasu Lenz bywa niekiedy postrzegany jako awangardysta⁷ – choć takie określenie wydaje się przesadzone.

Sztukę sakralną rozumiemy w niniejszym artykule jako sztukę przeznaczoną do przestrzeni liturgicznych w obiektach sakralnych, której głównymi odbiorcami są wspólnoty Kościoła katolickiego – parafialne, zakonne i inne. Udział w kształtowaniu ikonografii takich dzieł zazwyczaj mieli duszpasterze parafialni, a niekiedy także zaproszeni teologowie lub history-

that combined artistic and religious programmes, as did, for example, the Nazarenes – whose work will be discussed below – and the Pre-Raphaelites⁴.

We will begin by presenting three types of art schools operating in the Kingdom of Bohemia:

- professional art school focused on sacred art teaching;
- monastic art school;
- community of artists gathered around an outstanding artistic individual.

The *fin de siècle* era was not merely the end of the 19th century; it also encompassed the final period of the so-called “long 19th century” – in this article, the years 1880–1914. It is clear that during that time, the mainstream of artistic development – as perceived from a modernist perspective – was moving away from traditional sacred art, promoting an increasing autonomy of form. However, viewing art solely from the perspective of formal evolution would be reductionist. The vibrant artistic life around 1900 had many facets and often involved contradictions.

An example of such complexity is the Benedictine monk Desiderius Peter Lenz, the main representative of the Beuron school of sacred art. Lenz sought timeless art, one that would not yield to either the “fashionable” fluctuations of the era or the dictates of the “tradition of novelty”⁵. His approach was so radical that the school he ran gained the recognition of the Viennese Secession,⁶ and in retrospect Lenz is sometimes perceived as an *avant-gardist*⁷ – though such a description seems exaggerated.

In this article, we understand sacred art as art intended for liturgical spaces in sacred buildings, whose primary recipients are the communities of the Catholic Church – parishes, monasteries, and others. Those who typically contributed to shaping the iconography of such works included parish priests as well as, sometimes, invited theologians or Church historians. A broader concept of religious art would

⁴ Ich innowacyjne podejście do tematyki religijnej: T. Barringer, J. Rosenfeld, A. Smith, *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde* (katalog wystawy, Tate Gallery), London 2012, s. 114–155 (Sekcja 5. *Salvation*) i 202 (witraże kościelne).

⁵ Określenie amerykańskiego krytyka Harolda Rosenberga, wyrażające modernistyczną permanentną potrzebę oryginalności.

⁶ Na XXIV Wystawie Wiedeńskiej Secesji w roku 1905 Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej otrzymała rozległą przestrzeń wystawieniową jako instytucja bliska ideom secesjonistów; por. D. Kudelska, *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Künstlerbund Hagen (1898–1933) | Religious Art at the Wiener Secession and Künstlerbund Hagen Exhibitions (1898–1933)*, „Sacrum et Decorum” 10, 2017, s. 104–136, tutaj s. 112–118.

⁷ V. Wagner (ed.), *Avantgardist und Malermönch. Peter Lenz und die Beurer Kunstschule* (katalog wystawy, Städtisches Museum + Galerie Engen), Engen 2007. Pojęcie „awangardzisty” stało się swego rodzaju kliszą, którą zaczęto stosować także w odniesieniu do nazareńczyków i prerafaelitów (por. przypisy 31 i 4).

⁴ Their innovative approach to religious themes: T. Barringer, J. Rosenfeld, A. Smith, *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde* (exhibition catalogue, Tate Gallery), London 2012, pp. 114–155 (Section 5. *Salvation*) and 202 (stained glass church windows).

⁵ A term coined by the American critic Harold Rosenberg, expressing the modernist permanent need for originality.

⁶ At the 24th Vienna Secession Exhibition in 1905, the Beuron School of Sacred Art was given a large exhibition space, as an institution close to the ideas of the Secessionists; cf. D. Kudelska, *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Künstlerbund Hagen (1898–1933) | Religious Art at the Wiener Secession and Künstlerbund Hagen Exhibitions (1898–1933)*, “Sacrum et Decorum” 10, 2017, pp. 104–136, here pp. 112–118.

⁷ V. Wagner (ed.), *Avantgardist und Malermönch. Peter Lenz und die Beurer Kunstschule* (exhibition catalogue, Städtisches Museum + Galerie Engen), Engen 2007. The concept of “*avant-garde*” became a kind of cliché, which was also used in reference to the Nazarenes and the Pre-Raphaelites (cf. footnotes 31 and 4).

also encompass specific themes – such as devotional images, depictions of religious history, or more informal depictions of spiritual motifs⁸.

In this article, the almost exclusive focus on Catholic art, without considering the works of other Christian denominations, has several reasons. First, the Catholic Church in Bohemia, Moravia, and Silesia served as the majority community. Secondly, it was within the Catholic community that sacred art played a particularly important role. The demand for new paintings, sculptures, and decorative arts stemmed largely from an intensive programme of building and remodelling sacred buildings, which subsequently demanded new decorations.

Although in 1900 the percentage of Catholics in Bohemia, Moravia, and Silesia remained very high – over 95 percent of the population – phenomena such as formally practiced Catholicism and the “alliance of throne and altar” led to an internal erosion of faith. At the same time, the political and cultural elites became increasingly distant from the Catholic Church⁹. Following the example of the French *renouveau catholique*, Czech Catholic Modernists tried to change this, especially through the journal “Nový život” published in the years 1896–1907¹⁰.

The question arose whether the Catholic faithful – as the “recipients of the message of art” – were truly capable of receiving it. Skepticism prevailed in many circles. Although the institution of patronage survived in parishes, elite art, funded by aristocrats, began to lose its importance in the 19th century¹¹. Democracy ensued – artworks were often created thanks to fundraising and the financial participation of communities.

The difficulties inherent in the collective reception of sacred art are illustrated by the statements of French converts. One of the most famous, Joris-Karl Huysmans, in his novel *The Cathedral*, reflected on late 19th-century piety *via* the character of Durtal, his literary alter ego. Referring to Chartres Cathedral, he wrote: “As for the devotion of the respectable classes! It would scare away the angels”¹².

⁸ Filip, Musil (ed.) 2006, as in fn. 2, p. 7.

⁹ Cf. T. Petráček, *Česká církev, výzvy 19. věku a pražská provinční synoda roku 1860*, in: Filip, Musil (ed.) 2006, as in fn. 2, pp. 27–59.

¹⁰ R. Musil, A. Filip (eds.), *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*, Praha 2000.

¹¹ One of the exceptions was Victor von Bauer's patronage in the creation of a large painting by Anton Kolig, entitled *The Erection of the Cross* in 1911 in the Church of The Exaltation of the Holy Cross in Kunín near Nový Jičín. Cf. F. Smola, *Da erkenne ich ihn nur auf Grund der Manschettenknöpfe wieder. Das Portrait Dr. Victor Ritter von Bauer von Egon Schiele – Wiederentdeckung one Biographie*, “Belvedere” 2001, č. 2, pp. 18–35.

¹² J.-K. Huysmans, *The Cathedral*, trans. C. Bell, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., p. 57. <https://fisheaters.com/srpdf/huysmans-cathedral.pdf> [accessed 24.08.2025]

cy Kościoła. Szersze pojęcie sztuki religijnej obejmowałyby również specyficzne tematy – takie jak obrazy dewocyjne, przedstawienia historii religijnych czy swobodniejsze ujęcia motywów duchowych⁸.

W artykule skupiamy się niemal wyłącznie na sztuce katolickiej, bez uwzględnienia twórczości innych chrześcijańskich denominacji, co wynika z kilku powodów. Po pierwsze, Kościół katolicki w Czechach, na Morawach i na Śląsku pełnił funkcję wspólnoty większościowej. Po drugie, to właśnie w środowisku katolickim sztuka sakralna odgrywała szczególnie istotną rolę. Zapotrzebowanie na nowe dzieła malarckie, rzeźbiarskie oraz rzemiosło artystyczne wynikało w znacznej mierze z intensywnego programu budowania i przebudowywania obiektów sakralnych, które następnie domagały się nowego wystroju.

Choć w 1900 roku odsetek katolików w Czechach, na Morawach i Śląsku pozostawał bardzo wysoki – przekraczał dziewięćdziesiąt pięć procent populacji – zjawiska takie jak katolicyzm metrykalny, formalnie praktykowany, oraz „sojusz tronu i ołtarza” prowadziły do wewnętrznej erozji wiary. Jednocześnie dało się odczuć dystans elit politycznych i kulturalnych wobec Kościoła katolickiego⁹. Na wzór francuskiego *renouveau catholique* próbowała to zmienić czeska Katolicka Moderna – zwłaszcza poprzez czasopismo „Nový život“, wydawane w latach 1896–1907¹⁰.

Pojawiało się pytanie, czy katolicy wierni jako „adresaci przekazu” sztuki rzeczywiście są zdolni ów przekaz odebrać. W wielu środowiskach panował sceptycyzm. Choć instytucja patronatu przetrwała w parafiach, sztuka elitarna, fundowana przez arystokratów, w XIX wieku zaczęła tracić na znaczeniu¹¹. Nastąpiła demokratyzacja – dzieła powstawały często dzięki zbiorcom i finansowemu współuczestnictwu wspólnot.

Trudności związane z odbiorem sztuki sakralnej przez zbiorowych odbiorców ilustrują wypowiedzi francuskich konwertytów. Jeden z najbardziej sławnych, Joris-Karl Huysmans, w powieści *Katedra* rozważał kwestie pobożności końca XIX wieku, czyniąc to za pośrednictwem postaci Durtala – swego literackiego alter ego. O katedrze w Chartres pisał natomiast: „Burżuazja jest dewocyjna, ale wypędziłaby stąd anioły”¹².

⁸ Filip, Musil (red.) 2006, jak przyp. 2, s. 7.

⁹ Por. T. Petráček, *Česká církev, výzvy 19. věku a pražská provinční synoda roku 1860*, w: Filip, Musil (red.) 2006, jak przyp. 2, s. 27–59.

¹⁰ R. Musil, A. Filip (red.), *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*, Praha 2000.

¹¹ Jednym z wyjątków był patronat Victora von Bauera przy tworzeniu dużego obrazu Antona Koliga *Wzniesienie Krzyża* w roku 1911 w kościele Podwyższenia Krzyża św. w Kuninie koło Nowego Jiczyna. Por. F. Smola, *Da erkenne ich ihn nur auf Grund der Manschettenknöpfe wieder. Das Portrait Dr. Victor Ritter von Bauer von Egon Schiele – Wiederentdeckung einer Biographie*, “Belvedere” 2001, č. 2, s. 18–35.

¹² J.-K. Huysmans, *Katedrála* (na język czeski przełożył Fra di Valle, właśc. F. Odvalil), „Nový život” 9, 1904, s. 76.



1. Felix Jenewein, *Mater Dolorosa* (Poranek Wielkiego Piątku), 1895, gwasz, reprodukcja z książki J. Demla *Dilo Felixa Jeneweina*, Praha 1928, ryc. 31

1. Felix Jenewein, *Mater Dolorosa* (The Morning of Good Friday), 1895, gouache, a reproduction from the book by J. Deml *Dilo Felixe Jeneweina*, Praha 1928, illustration 31

Z kolei Léon Bloy w liście do wydawcy ze Starej Říše, Josefa Floriania, odniósł się do dzieła Felixa Jeneweina *Mater Dolorosa* (*Przedpołudnie Wielkiego Piątku*), poznanego z reprodukcji litograficznej [il. 1]:

*Jestem olśniony obrazem pana Felixa Jeneweina... Pytacie mnie, czy ta pełna ducha kompozycja może być zaoferowana chrześcijanom jako obraz religijny? To niemożliwe. Wiecie, że dzisiejsi chrześcijanie są przeciętni w sposób odstrasający. Który z nich miałby znieść malarstwo, którego ekspresja jest tak bezceremonialnie gwałcząca?*¹³.

Bloy miał trafną intuicję. Mimo że Jenewein programowo koncentrował się na tematyce chrześcijańskiej, otrzymał zaledwie trzy zlecenia na dzie-

In a letter to Josef Florian, the publisher of Stará Říše, Léon Bloy referred to Felix Jenewein's work *Mater Dolorosa* (*The Morning of Good Friday*), known from a lithographic reproduction [fig. 1]:

*I am dazzled by the painting of Mr Felix Jenewein... You ask me if this spiritual composition can be offered to Christians as a religious painting? It is impossible. You know that today's Christians are mediocre in a repulsive way. Who among them could endure a painting whose expression is so unceremoniously trespassing?*¹³.

Bloy had the right intuition. Even though Jenewein focused on Christian themes in his painting programme, he received only three commissions for works intended for sacred interiors – two of them (in Chrudim and Vienna-Neuottakring) were com-

Oryginał w języku francuskim: J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, <https://archive.org/details/lacathedrale1910huys> [dostęp: 02.08.2025].

¹³ Josef Florian do Felixa Jeneweina, list z kwietnia 1903, cyt. za: R. Musil, *Felix Jenewein 1857–1905* (katalog wystawy, Národní galerie w Pradze), Praha 1996, s. 206–207. Na XXIII rocznicowej wystawie Künstlerhausu w Wiedniu w 1895 roku ten wielkoformatowy rysunek zdobył nagrodę Königswartera (gwasz, 86x130 cm, Národní galerie w Pradze).

¹³ Josef Florian to Felix Jenewein, a letter from April 1903, quoted in: R. Musil, *Felix Jenewein 1857–1905* (exhibition catalogue, Národní galerie in Prague), Praha 1996, pp. 206–207. At the 23rd anniversary exhibition of the Künstlerhaus in Vienna in 1895, this large-format drawing won the Königswarter Prize (gouache, 86 x 130 cm, Národní galerie in Prague). (Translator's note: unless indicated otherwise, all quotations are translated to English by the translator of this article)

missioned by the Ministry of Worship and Education in Vienna, which considered them too controversial for local parishes¹⁴.

After 1900, the neo-Baroque Church of the Coronation of the Blessed Virgin Mary was built in Ostrava-Mariánské Hory. The local priest Antonín Zamazal, an art lover, had the decisive say in matters of interior decoration. Side altar paintings: *Christ – the friend of children* [fig. 2] and *St. Procopius and St. Barbara* were painted in 1910 by Zdenka Vorlová-Vlčková. However, these works met with such strong opposition from the parishioners that they were removed from the altars and replaced with conventional canvases by František Parolek. Antonín Zamazal commented on this in the parish chronicle:

*Although Vorlová's paintings have great artistic value (for an art gallery) and cannot be compared with Parolek's paintings, they are not sacred paintings and so they could not be imposed on people as such*¹⁵.

Vorlová-Vlčková's painting of Christ was most likely inspired by the 1884 work *Let the Children Come to Me* by the German Protestant painter Fritz von Uhde. With this painting, Alex Stock associated the term "Impressionist Christology"¹⁶.

The main reason for the rejection of Vorlová-Vlčková's altar paintings was their form: a free-form painting style derived from Impressionism. The faithful, accustomed to the then "canon" of sacred art, viewed them not so much as scenes from the ideal world of saints, but rather as "figures from the street," depicted with excessive realism. Similar objections, often directed at Uhde, were aptly expressed by František Alois Blažek in his recapitulation of nineteenth-century sacred painting:

*The fundamental flaw of realism, however, was that it deprived the religious subject matter of its ideality, transcendentality, and that higher dignity, and that it drew it into an atmosphere of earthliness, into the sphere of purely causal, natural phenomena*¹⁷.

¹⁴ A. Filip, R. Musil, *Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění*, in: idem, as in fn. 2, pp. 89–133, here, pp. 112–113. He received his third commission for the Church of SS. Cyril and Methodius in Prague-Karlín, where he participated in the painting.

¹⁵ *Archív města Ostravy. Kronika římskokatolického farního úřadu v Ostravě-Mariánských Horách*, p. 42. Vorlová-Vlčková's paintings have remained the property of the parish and are hung randomly in the church. Cf. A. Filip, *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900*, Brno 2004, pp. 112, 178.

¹⁶ A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstskritik, Positionen der Moderne*, Paderborn 1991, pp. 106–108.

¹⁷ F. A. Blažek, *O církevní malbě v XIX. století*, "Dílo" 2, 1904, p. 234–248, here p. 236.



2. Zdenka Vorlová-Vlčková, *Najświętsze Serce Jezusowe (Chrystus – przyjaciel dzieci)*, 1910, olej na płótnie, Ostrawa-Mariánské Hory, kościół parafialny pw. Ukoronowania Najświętszej Maryi Panny, fot. L. Teplý

2. Zdenka Vorlová-Vlčková, *The Sacred Heart of Jesus (Christ the Friend of Children)*, 1910, oil on canvas, Ostrava-Mariánské Hory, Parish Church of the Coronation of the Virgin Mary, photo by L. Teplý

ła do wnętrz sakralnych – w tym dwa (w Chrudimiu i Wiedniu-Neuottakringu) zamówiło Ministerstwo Kultu i Nauczania w Wiedniu, uznając, że dla lokalnych parafii byłyby one zbyt kontrowersyjne¹⁴.

Po roku 1900 w Ostrawie-Mariánských Horách wzniesiono neobarokowy kościół Ukoronowania Najświętszej Marii Panny. W kwestiach dotyczących dekoracji wnętrz decydujący głos miał miejscowy ksiądz, miłośnik sztuki Antonín Zamazal. Obrazy ołtarzy bocznych: *Chrystus – przyjaciel dzieci* [il. 2] oraz *św. Prokop i św. Barbara* zostały namalowane w 1910 roku przez Zdenkę Vorlovą-Vlčkovą. Dzieła te spotkały się jednak z tak silnym sprzeciwem parafian, że zostały usunięte z ołtarzy i zastąpione konwencjonalnymi płótnami autorstwa Františka Parolky. Antonín Zamazal skomentował to w kronice parafialnej:

Aczkolwiek obrazy Vorlovej mają wielką wartość artystyczną (dla galerii) i nie da się ich porównać z obra-

¹⁴ A. Filip, R. Musil, *Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění*, w: idem, jak przyp. 2, s. 89–133, tutaj, s. 112–113. Trzecie zamówienie otrzymał w kościele ss. Cyryla i Metodego w Pradze-Karlíně, gdzie współuczestniczył w malarskiej realizacji.

zami Parolky, nie są one wszakże obrazami sakralnymi i w tym sensie nie można ich było ludziom narzucić¹⁵.

Najprawdopodobniej obraz Chrystusa namalowany przez Vorlovę-Vlčkovą był inspirowany dziełem *Niech dzieci przyjdą do mnie* z 1884 roku autorstwa niemieckiego malarza protestanckiego Fritza von Uhdego. Alex Stock powiązał z tym obrazem termin „chrystologia impresjonistyczna”¹⁶.

Głównym powodem odrzucenia obrazów ołtarzowych Vorlovej-Vlčkovéj była ich forma – swobodny styl malarski wywodzący się z impresjonizmu. Wierni, przyzwyczajeni do obowiązującego wówczas „kanonu” sztuki sakralnej, dostrzegali w nich nie tyle sceny z idealnego świata świętych, ile raczej „postacie z ulicy”, przedstawione z nadmiernym realizmem. Podobne zastrzeżenia, wielokrotnie kierowane pod adresem Uhdego, trafnie ujął František Alois Blažek w swojej rekapitulacji dziewiętnastowiecznego malarstwa sakralnego:

Zasadniczą wadą realizmu było wszakże to, że pozabawiał on tematykę religijną idealności, transcendentalności, owej wyższej godności, i że wciągnął ją w atmosferę ziemskości, do sfery czysto przyczynowych, naturalnych zjawisk¹⁷.

Z drugiej strony afirmacja idealizmu często wiązała się z sentymentalizmem, powierzchowną estetyką oraz produkcją seryjną – typowo tyrolskimi warsztatami snycerskimi czy oleodrukami¹⁸. W efekcie doprowadziło to do powierzchownych, uproszczonych ocen niskiej jakości dziewiętnastowiecznej sztuki sakralnej, które należy zrewidować. W szczególności warto wskazać na próby wprowadzania akceptowalnego poziomu innowacji, między innymi poprzez elementy realistyczne i naturalistyczne¹⁹.

¹⁵ *Archív města Ostravy. Kronika římskokatolického farního úřadu v Ostravě-Mariánských Horách*, s. 42. Obrazy Vorlovej-Vlčkovéj pozostały własnością parafii i są powieszane w kościele. Por. A. Filip, *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900*, Brno 2004, s. 112, 178.

¹⁶ A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik, Positionen der Moderne*, Paderborn 1991, s. 106–108.

¹⁷ F. A. Blažek, *O církevní malbě v XIX. století*, „Dílo” 2, 1904, s. 234–248, tutaj s. 236.

¹⁸ Zdaniem księdza i pisarza Jakuba Demla w rzeźbiarstwie najbardziej panoszył się „diabeł fabryczny” – Por. J. Deml, *Nové oltáře*, „Nový život” 10, 1905, dodatek, s. VI–VIII, tutaj s. VIII. Martwa forma idealizmu wywodziła się z (teologicznie wątpliwego) pietyzmu, na przykład u malarza Hippolyta Flandrina – por. P. M. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, Pennsylvania 1992, s. 123–131.

¹⁹ A. Filip, R. Musil, *Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění*, w: *ibidem*, jak przyp. 14, s. 89–133.

On the other hand, the affirmation of idealism was often associated with sentimentality, superficial aesthetics, and mass production – i.e. with typically Tyrolean woodcarving workshops or chromolithographs¹⁸. This led to superficial, simplistic assessments of the low quality of nineteenth-century sacred art, which need to be reconsidered. In particular, it is worth highlighting the attempts to introduce an acceptable level of innovation, e.g. by means of realistic and naturalistic elements¹⁹.

The School of Historical and Religious Painting of the Academy of Fine Arts in Prague

In the years 1880–1896, the Academy of Fine Arts in Prague entrusted the running of one of its studios, specialising in historical and religious painting, to František Sequens (1836–1896), a native of Pilsen. He had studied in Prague, Munich, Antwerp, and Rome, and his work systematically focussed on sacred art. From the founding of the Christian Academy²⁰ in Prague in 1875 he was its member, and from the 1860s he participated – as a painter and conservator – in the decoration and restoration of important sacred interiors in Prague [fig. 3], Pilsen, Karlštejn Castle, and elsewhere. Thanks to his extensive experience in the implementation of monumental church commissions, the number of which grew with new buildings and reconstructions, the painter with the Nazarene orientation was commissioned by Antonín Lhota (1812–1905), a Czech representative of Nazarenism, a generation older than him and at that time rector of the Academy, to be the head of a specialised studio. Although the studio acquired the name of the School of Historical and Religious Painting only in 1888, following a reform carried out by then-rector Julius Mařák, that fact merely confirmed the studio's previously chosen development path. Its dissolution in 1896 was a result of both the nationalisation process as well as subsequent reforms at the Academy, and Sequens's death. Despite considerations that Felix Jenewein should be his successor, the conviction ultimately prevailed that a studio with such a clear-cut theme had already become an anachronism by 1896²¹.

¹⁸ According to the priest and writer Jakub Deml, what prevailed in sculpture was the “factory devil” – cf. J. Deml, *Nové oltáře*, “Nový život” 10, 1905, supplement, pp. VI–VIII, here p. VIII. A dead form of idealism originated from (theologically questionable) pietism, for example in the works of the painter Hippolyte Flandrin – cf. P. M. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, Pennsylvania 1992, pp. 123–131.

¹⁹ A. Filip, R. Musil, *Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění*, in: *ibidem*, as in fn. 14, pp. 89–133.

²⁰ Cf. T. Petrasová, *Časopis Method (1875–1905) a program křesťanského umění v Čechách a na Moravě*, *ibidem*, pp. 257–273.

²¹ L. Jirásko, J. T. Kotalík, *Akademie výtvarných umění a náboženská malba v letech 1870–1910*, in: Filip, Musil (eds) 2006, as in fn. 2, pp. 195–225.



3. František Sequens, *Wniebowstąpienie Jezusa Chrystusa*, z cyklu *Życie Chrystusa*, 1887, fresk, Praga-Karlín, kościół parafialny św. Cyryla i Metodego, fot. T. Záhoř

3. František Sequens, *The Ascension of Jesus Christ*, from the series *The Life of Jesus*, 1887, a mural, Praha-Karlín, Parish Church of St. Cyril and Methodius, photo by T. Zahor

In 1903, the Viennese Ministry of Worship and Education asked the Prague Academy of Fine Arts to present its opinion on the causes of “the decline of church painting and the means of its revival.” The Academy’s response, given the following year, was not formulated as a common position, but as a collection of individual statements by individual professors: Rector František Ženíšek, the painters Maxmilián Pirner, Vojtěch Hynais, Rudolf von Ottenfeld, Franz Thiele as well as the retired professor and art theorist Bohumil Matějka²².

The professors agreed that the revival of religious art would not occur by means of the re-establishment of specialised studios, but would be the work of talented individuals, creating art from an inner conviction. It was clear that during that period, “literary painting” was losing its importance, while “nature painting” had become the ideal – the plein-air and impressionistic work of the Mařák school was celebrating its triumph. At the same time, Matějka noted

Szkoła Malarstwa Historycznego i Religijnego Akademii Sztuk Pięknych w Pradze

W latach 1880–1896 prowadzenie jednej z pracowni praskiej akademii, specjalizującej się w malarstwie historycznym i religijnym, powierzono malarzowi Františkowi Sequensowi (1836–1896), pochodzącemu z Pilzna. Studiował on w Pradze, Monachium, Antwerpii i Rzymie, a jego twórczość programowo koncentrowała się na sztuce sakralnej. Od chwili powstania Akademii Chrześcijańskiej²⁰ w Pradze w 1875 roku był jej członkiem, a już od lat 60. XIX wieku uczestniczył – jako malarz i konserwator – w dekoracji oraz restauracji ważnych wnętrz sakralnych w Pradze [il. 3], Pilźnie, na zamku Karlštejn i w innych miejscach. Dzięki bogatemu doświadczeniu w realizacji monumentalnych zamówień kościelnych, których liczba rosła wraz z nowymi budowlami i rekonstrukcjami, malarz o orientacji nazareńskiej został powołany przez starszego o poko-

²⁰ Por. T. Petrasová, *Časopis Method (1875–1905) a program křesťanského umění v Čechách a na Moravě*, ibid., s. 257–273.

²² Ibidem, pp. 202–212.

lenie czeskiego przedstawiciela nazarenizmu Antonína Lhotę (1812–1905), ówczesnego rektora akademii, na stanowisko kierownika specjalistycznej pracowni. Nazwę Szkoła Malarstwa Historycznego i Religijnego uzyskała wprawdzie dopiero w 1888 roku, po reformie przeprowadzonej przez ówczesnego rektora Juliusa Mařáka, jednak było to jedynie potwierdzenie wcześniejszej obranej ścieżki rozwoju pracowni. Jej rozwiązanie w roku 1896 było skutkiem zarówno procesu upaństwowienia i kolejnych reform uczelni, jak i śmierci Sequensa. Pomimo opinii, iż jego następcą powinien zostać Felix Jenewein, ostatecznie przeważało przekonanie, że pracownia o tak jednoznacznej tematyce była już w roku 1896 anachronizmem²¹.

W roku 1903 wiedeńskie Ministerstwo Kultu i Nauczania zwróciło się do praskiej Akademii Sztuk Pięknych z prośbą o przedstawienie opinii na temat przyczyn „upadku malarstwa kościelnego oraz środków jego odrodzenia”. Odpowiedź akademii, udzielona w roku następnym, nie została sformułowana jako wspólne stanowisko, lecz jako zbiór indywidualnych wypowiedzi poszczególnych profesorów – rektora Františka Ženiška, malarzy Maxmiliána Pirnera, Vojtěcha Hynaise, Rudolfa von Ottenfelda, Franza Thielego oraz emerytowanego profesora i teoretyka sztuki Bohumila Matějki²².

Profesorowie byli zgodni, że ożywienie sztuki religijnej nie nastąpi poprzez ponowne utworzenie specjalistycznej pracowni, lecz będzie dziełem utalentowanych jednostek tworzących z wewnętrznego przekonania. Jasne było, że w tym okresie „malarstwo literackie” traciło na znaczeniu, a ideałem stało się „malarstwo natury” – triumfy święciła właśnie plenerowa i impresjonistyczna twórczość szkoły Mařáka. Jednocześnie Matějka zauważył jako wyraz charakterystycznych tendencji artystycznych epoki „nowy idealizm”, zaś Hynais dostrzegał „skłonność do mistycyzmu” – to właśnie po tych nurtach spodziewano się ożywienia malarstwa religijnego²³.

Zdaniem Maximiliána Pirnera malarze wykształceni akademicko spotykają się z ograniczonym zrozumieniem ze strony świeckiego duchowieństwa, które z jednej strony krępuje ich swobodę twórczą, a z drugiej nisko wynagradza, co prowadzi do sytuacji, w której artyści stają się swoistym „proletariatem artystycznym”²⁴. Podobne zarzuty – między innymi wobec dominującej roli architektów w realizacjach sakralnych – pojawiły się w innych wypowiedziach.

Dalszy rozwój omawianej kwestii jest godny uwagi: mimo że w roku 1904 żaden z respondentów nie opo-

“new idealism” as an expression of the period’s characteristic artistic tendencies, while Hynais noted a “tendency towards mysticism” – it was from these trends that the revival of religious painting was expected²³.

According to Maximilián Pirner, academically educated painters encountered limited understanding on the part of the secular clergy, who, on the one hand, restricted their creative freedom and, on the other hand, paid them poorly, leading to a situation in which artists became a kind of “artistic proletariat”²⁴. Similar accusations – including those directed against the dominant role of architects in sacred projects – also appeared in other statements.

The further development of the discussed issue is noteworthy: although in 1904 none of the respondents supported the re-establishment of a specialised studio of ecclesiastical art, it was finally established in 1910, with the painter Karl Krattner (1862–1926) becoming its director. The main reason for this decision was probably the success of a competing artistic institution in Prague – the Academy of Arts, Architecture, and Design in Prague (*Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze*, UMPRUM), founded in 1885. Professor Karel Vítězslav Mašek, together with his students from UMPRUM, decorated several churches in the Czech Republic in the spirit of Art Nouveau in the first decade of the 20th century²⁵.

Preparation for Nazarene painting had a long tradition at the Prague Academy, dating back almost to the time when František Tkadlík became its first Czech director in 1836²⁶. Among his compatriots from northern Bohemia, the Viennese professor Josef von Führich (1800–1876) was particularly highly esteemed for his ability to breathe life into the sometimes schematic Nazarene paintings through narrative devices. His most famous and frequently reproduced series was the Stations of the Cross in St John of Nepomuk Church in Vienna²⁷.

It was also Karel Vítězslav Mašek, mentioned above, that had undergone training in the Nazarene spirit under Professors Antonín Lhota and František Čermák – although this was only at the beginning of his artistic career, before leaving to study in Munich and Paris. Sequens’s predecessor as head of the thematic studio of monumental painting was the Belgian painter Jan Swerts (1820–1879), who in Rome had encountered Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, and other representatives of Nazarenism, and in the

²³ Ibidem, p. 209.

²⁴ Ibidem, pp. 214–215.

²⁵ K. Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, pp. 151–157.

²⁶ Cf. A. Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1996, pp. 19–20, 554–555.

²⁷ P. Machalíková, P. Tomášek, *Josef Führich (1800–1876). Z Chrastavy do Vidně / Von Kratzau nach Wien*, Praha 2014.

²¹ L. Jirásko, J. T. Kotalík, *Akademie výtvarných umění a náboženská malba v letech 1870–1910*, w: Filip, Musil (red.) 2006, jak przyp. 2, s. 195–225.

²² Ibidem, s. 202–212.

²³ Ibidem, s. 209.

²⁴ Ibidem, s. 214–215.

Czech milieu he was one of the first artists familiar with the work of the Pre-Raphaelites.

The success of an art school is usually demonstrated by the achievements of its students. Among the students of František Sequens,²⁸ there are two famous figures that deserve special mention: Luděk Marold and František Kupka – although both studied under him for less than a year (in 1887 and 1888, respectively). Among those who studied longer, the following gained recognition in the field of religious painting: František Doubek (studied in the years 1882–1885), Karl Krattner (1884–1888), Antonín Krisan (1887–1889), Emanuel Neumann (1889–1893) and Zikmund Rudl (the initial date is unknown, graduated in 1885). Occasionally, the studio was joined by Theodor Hilšer (1888–1891) and Josef Mandl (1888–1893).

An innovative approach to sacred themes was visible in the work of Emil Holárek (1889–1892), author of the socio-critical series of drawings entitled *Reflections on the Catechism*. František Kupka's early work, on the other hand, was clearly characterised by a sharp, anticlerical overtone. A similar direction was taken by Václav Hradecký (a student in the years 1888–1891), who, like Kupka, published his work in the Parisian journal *L'Assiette au Beurre*. Early in his artistic career, Hradecký had painted an altarpiece depicting St John of Nepomuk for the Archpriestal Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Chrudim, but was allegedly criticised for the saint's resemblance to the religious reformer Jan Hus²⁹. Later, Hradecký turned away from sacred painting, focussing on genre and historical painting.

Another criterion for the school's success is its tradition and historical continuity – here we can see the following line: František Sequens – Karl Krattner. Krattner's activity was not limited to the formula of Nazarene painting as he was open to new artistic impulses.

The inclusion of the term “religious painting” in the name of Sequens's studio was rather an exception – it was usually treated as a subfield of history painting. This was the case, for example, at the Vienna Academy of Fine Arts and in the studio of Professor Josef Mathias Trenkwald, where selected students participated under his guidance in the decoration of the Votive Church.

²⁸ See their list: Jirásko, Kotalík, 2006, as in fn. 21, pp. 224–225.

²⁹ In 1894, at the age of 26, he created a painting with an unusual depiction of the saint in prison, commissioned by the Church Decoration Society.

wiedział się za ponownym utworzeniem specjalistycznej pracowni sztuki kościelnej, ostatecznie doszło do jej powołania w 1910 roku, a jej kierownikiem został malarz Karl Krattner (1862–1926). Głównym motywem tej decyzji były prawdopodobnie sukcesy konkurencyjnej instytucji artystycznej w Pradze – Szkoły Rzemiosł Artystycznych (UMPRUM) założonej w roku 1885. Profesor Karel Vítězslav Mašek wraz ze swoimi uczniami z UMPRUM udekorował w pierwszej dekadzie XX wieku kilka kościołów w Czechach w duchu secesji²⁵.

Przygotowanie do malarstwa nazareńskiego miało na praskiej akademii długą tradycję, sięgającą niemal czasów, gdy w roku 1836 jej pierwszym czeskim dyrektorem został František Tkadlík²⁶. Wśród jego rodaków z północnych Czech szczególną estymą cieszył się wiedeński profesor Josef von Führich (1800–1876), który potrafił tchnąć życie w miejscami schematyczne malarstwo nazareńskie dzięki narracyjnym zabiegom. Najbardziej znanym i wielokrotnie powielanym cyklem jego autorstwa była Droga Krzyżowa w kościele św. Jana Nepomucena w Wiedniu²⁷.

Zresztą także Karl Vítězslav Mašek, wcześniej wspominany, przeszedł szkolenie w duchu nazareńskim u profesorów Antonína Lhoty i Františka Čermáka – choć było to na początku jego kariery artystycznej, przed wyjazdem na studia do Monachium i Paryża. Poprzednikiem Sequensa na stanowisku kierownika tematycznej pracowni malarstwa monumentalnego był belgijski malarz Jan Swerts (1820–1879), który w Rzymie zetknął się z Friedrichem Overbeckiem, Peterem Corneliussem i innymi przedstawicielami nazarenizmu, a w czeskim środowisku należał do pierwszych artystów znających twórczość prerafaelitów²⁸.

O sukcesie szkoły artystycznej świadczą zazwyczaj osiągnięcia jej wychowanków. Spośród uczniów Františka Sequensa²⁹ na szczególne wyróżnienie zasługują dwie znane postacie: Luděk Marold i František Kupka – choć obaj studiowali pod jego kierunkiem zaledwie przez niecały rok (odpowiednio w latach 1887 i 1888). Z grona tych, którzy kształcili się dłużej, w dziedzinie malarstwa religijnego zyskali uznanie: František Doubek (studia w latach 1882–1885), Karl Krattner (1884–1888), Antonín Krisan (1887–1889), Emanuel Neumann (1889–1893) oraz Zikmund Rudl (data rozpoczęcia nauki nieznana, ukończenie w 1885).

Okazjonalnie do pracowni należeli także Theodor Hilšer (1888–1891) i Josef Mandl (1888–1893).

²⁵ K. Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002, s. 151–157.

²⁶ Zob. A. Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1996, s. 19–20, 554–555.

²⁷ P. Machalíková, P. Tomášek, *Josef Führich (1800–1876). Z Chrastavy do Vidně / Von Kratzau nach Wien*, Praha 2014.

²⁸ Zob. Jirásko, Kotalík, 2006, jak przyp. 21, s. 224–225..

²⁹ W 1894 roku, w wieku 26 lat, namalował obraz z nietypowym przedstawieniem świętego w więzieniu, zamówiony przez Towarzystwo Dekoracji Kościelnej.

Nowatorskie podejście do tematów sakralnych przejawiało się u Emila Holárka (1889–1892), autora społeczno-krytycznego cyklu rysunków *Refleksje z katechizmu*. Natomiast wczesna twórczość Františka Kupki wyraźnie charakteryzowała się ostrym antyklerykalnym wydźwiękiem. Podobny kierunek obrał Václav Hradecký (studia w latach 1888–1891), który – jak Kupka – publikował swoje prace w paryskim czasopiśmie „L'Assiette au Beurre”. Na początku swojej drogi artystycznej Hradecký namalował obraz ołtarzowy przedstawiający św. Jana Nepomucena dla kościoła archiprezbiterialnego Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Chrudimi, jednak został rzekomo skrytykowany za to, że święty przypominał postać reformatora religijnego (Jana Husa). Później Hradecký odwrócił się od malarstwa sakralnego i skoncentrował na malarstwie rodzajowym i historycznym.

Kolejnym kryterium sukcesu szkoły jest jej tradycja i ciągłość historyczna – tu zauważyć można następczą linię: František Sequens – Karl Krattner, przy czym działalność Krattnera nie ograniczała się do formuły malarstwa nazareńskiego; cechowała go otwartość na nowe impulsy artystyczne.

Umieszczenie określenia „malarstwo religijne” w nazwie pracowni Sequensa stanowiło raczej wyjątek – zazwyczaj bowiem było ono traktowane jako jedna z poddziedzin malarstwa historycznego. Tak było między innymi w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w pracowni profesora Josefa Mathiasa Trenkwalda, gdzie wybrani studenci uczestniczyli pod jego kierunkiem w dekoracji kościoła wotywnego.

Warto zauważyć, że również Akademia Wiedeńska otrzymała w 1903 roku zapytanie o przyczyny upadku sztuki religijnej oraz możliwości jej odrodzenia. Odpowiedź Ministerstwu Kultu i Nauczania przesłano w formie wspólnego stanowiska, w którym odrzucono ideę wprowadzenia specjalnych kursów dla malarzy kościelnych. Argumentowano, że każdy student, jeśli poradzi sobie z dogmatycznymi wymogami, już obecnie może otrzymać odpowiednie przygotowanie³⁰.

Winą za upadek akademicy obarczyli zleceniodawców, którzy – chcąc zaoszczędzić – zatrudniają słabych artystów i zadowolają się konwencjonalnymi formami przedstawień, a nawet jedynie barwnymi drukami. Ich postulat dotyczący należytego wykształcenia duchowieństwa znalazł odzew, choć słaby, również w środowisku kościelnym: warto tu wspomnieć o założeniu Österreichische Leo-Gesellschaft w Wiedniu w roku 1892 oraz o działalności prałata Heinricha Swobody i filozofa Richarda von Kralika.

³⁰ W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, s. 248–249. Ministerstwo za pośrednictwem tej ankiety reagowało na skargi Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

It is worth noting that the Vienna Academy also received an inquiry in 1903 about the causes of the decline of religious art and the possibilities of its revival. The response to the Ministry of Worship and Education was sent in the form of a joint statement rejecting the idea of introducing special courses for church painters. The argument was that any student, if they could cope with the dogmatic requirements, could already at that time receive adequate training³⁰.

The academics blamed the decline on clients who, in an effort to save money, employed poor artists and settled for conventional forms of representation, or even merely colorful prints. Their demand for properly educated clergy also found some echo in the church community: what is worth mentioning is the founding of the Österreichische Leo-Gesellschaft in Vienna in 1892 as well as the work of Prelate Heinrich Swoboda and the philosopher Richard von Kralik.

In concluding this chapter, it is worth emphasizing that Nazarenism was the most influential movement in 19th-century religious painting in Central Europe. It combined an element of revival – a certain primitivising innovation stemming from youthful revolt – with congealing in an inanimate formula, which can nevertheless be interpreted as a symptom of success: it succeeded in creating an attractive model from which artists and clients were unable to escape³¹. The history of Nazarenism spans almost an entire century – from the founding of the Society of St Luke by students of the Vienna Academy in 1809 to the late realisations of the movement emerging after 1900. When the former rebels against academism became professors themselves, students at many art schools pursued Nazarene studies as early as from the second quarter of the 19th century³².

The reproduced works of František Sequens and his student Antonín Křisan [fig. 3, 4] bear the typ-

³⁰ W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, pp. 248–249. By means of that survey, the Ministry responded to complaints from the Central Commission, i.e. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

³¹ The latest major exhibitions devoted to him took place in 2005 and 2023 in Frankfurt am Main and in Westlake: Ch. Steinle, M. Hollein, *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* (exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main), Köln 2005; C. Grewe, *The Nazarenes. Germany's 19th century avant-garde artists* (exhibition catalogue, Gallery 19C), Westlake, Texas, 2023. Cf. also: M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014.

³² The exhibition at the Landesmuseum Mainz had the subtitle: *Three Painting Schools of the 19th Century*, focussing on the manifestations of Nazarenism in Rhineland-Palatinate, as implemented through three academies of fine arts: in Munich, Frankfurt am Main, and Düsseldorf. Cf. the exhibition catalogue: N. Suhr, N. Kirchberger (eds.), *Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2012.



4. František Sequens i Antonín Křisan, pięć obrazów w ołtarzu bocznym św. Franciszka Serafina, 1894, olej na płótnie, Praga-Wyšehrad, kościół kapitulny św. Piotra i Pawła, fot. R. Musil

4. František Sequens and Antonín Křisan, *St. Francis Seraphim*, five paintings on the side altar, 1894, oil on canvas, Prague-Vyšehrad, Chapter Church of St. Peter and Paul, photo by R. Musil

ical characteristics of Nazarene painting: they display clear contours, precise lines, and harmonious colours, and apply a gold background or a frame in the form of gilded carved decorations. Sequens's wall painting, belonging to the series of the life of Jesus Christ, was incorporated into the interior of the neo-Romanesque parish church in Prague-Karlín,³³ while his subsequent works in the rectory church in Prague's Vyšehrad, also executed with Křisan's participation, have a more narrative character, revealing an emphasis on environmental characteristics and spatial illusion. The most striking feature of all of those works is the consistent compositional symmetry, derived from Raphael or other masters of the High Renaissance – through which the *harmonia caelestis* is manifested.

³³ After the flood of 2002 the interior was completely renovated. Cf. M. Cúth et al., *Karlín. Chrám sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně*, Kostelní Vydří 2007.

Na zakończenie niniejszego rozdziału należy podkreślić, że nazarenizm był w Europie Środkowej najbardziej wpływowym nurtem religijnego malarstwa XIX wieku. Łączył w sobie zarówno element odnowy – pewną prymitywizującą innowacyjność wynikającą z młodzieńczej rewolty – jak i zastygnięcie w nieożywionej formule, którą można jednak odczytywać jako symptom sukcesu: udało się bowiem stworzyć atrakcyjny model, od którego artyści i zleceniodawcy nie potrafili się uwolnić³¹. Historia nazarenizmu obejmuje niemal całe stulecie – od założenia przez studentów Akademii Wiedeńskiej w 1809 roku Stowarzyszenia św. Łukasza, po późne realizacje nurtu powstające po roku 1900. Kiedy dawni buntownicy wobec akade-

³¹ Ostatnie duże wystawy poświęcone nazarenizmowi odbyły się w latach 2005 i 2023 we Frankfurcie nad Menem oraz w Westlake: Ch. Steinle, M. Hollein, *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* (katalog wystawy, Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main), Köln 2005; C. Grewe, *The Nazarenes. Germany's 19th century avant-garde artists* (katalog wystawy, Gallery 19C), Westlake, Texas, 2023. Por. także: M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014.

mizmu sami zostali profesorami, już od drugiej ćwierci XIX wieku uczniowie wielu uczelni artystycznych odbywali studia nazareńskie³².

Reprodukowane dzieła Františka Sequensa oraz jego ucznia Antonína Krisana [il. 3, 4] noszą typowe cechy malarstwa nazareńskiego: opierają się na wyraźnym konturze, precyzyjnych liniach i harmonijnej kolorystyce – z zastosowaniem tła złotego lub obramowania w formie połączonych snycerskich dekoracji. Należąca do cyklu z życia Jezusa Chrystusa malatura ścienna Sequensa została wkomponowana w wystrój neoromańskiego kościoła parafialnego w Pradze-Karlín³³, zaś jego kolejne realizacje w kościele na praskim Wyszehradzie, wykonywane również z udziałem Krisana, mają bardziej narracyjny charakter – co oznacza nacisk na środowiskową charakterystykę oraz iluzję przestrzenną. Najbardziej wyrazistą cechą obu dzieł jest konsekwentna symetryczność kompozycyjna, wywiedziona od Rafaela lub innych mistrzów dojrzałego renesansu – poprzez którą manifestuje się *harmonia caelestis*.

Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej

Dziedzictwo szkoły nazareńczyków zostało w istotny sposób zradykalizowane przez przedstawicieli Beurońskiej szkoły sztuki sakralnej, działającej w ramach jednej z najstarszych monastycznych wspólnot benedyktyńskich – kongregacji beurońskiej. Jej założyciel, Dezyderiusz Piotr Lenz (1832–1928), zanim przyjął życie zakonne, przeszedł długi okres poszukiwań. Niezadowolony ze stanu ówczesnej edukacji artystycznej, znalazł źródła inspiracji w zbiorach monachijskiej Gliptoteki, gdzie zainteresowała go sztuka starożytnej Mezopotamii i Grecji. W późniejszym okresie, podczas pobytu w Rzymie, zachwycała go również sztuka starożytnego Egiptu.

Poszukiwanie ponadczasowego kodu sztuki hieratycznej w starożytnych kulturach pogańskich było Lenzowi zarzucane jako nieortodoksyjne. Niemniej jednak zdołał on zyskać poparcie dla swoich zamierzeń w środowiskach kościelnych³⁴. Podczas pobytu w Rzymie, wraz z Gabrielem Jakobem Wügerem (1829–1892), sformułował koncepcję odnowy katolickiej sztuki sakralnej za pośrednictwem wspólnoty

³² Wystawa w Landesmuseum Mainz miała podtytuł *Trzy szkoły malarskie XIX wieku*, koncentrowała się na przejawach nazarenizmu w Nadrenii-Palatynacie ukazanych poprzez trzy akademie sztuk pięknych – w Monachium, Frankfurt nad Menem i Düsseldorfie. Zob. katalog wystawy. N. Suhr, N. Kirchberger (eds.), *Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2012.

³³ Po powodzi w 2002 roku wnętrze zostało całkowicie odrestaurowane i odnowione. M. Cúth et al., *Karlín. Chrám sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně*, Kostelní Vydří 2007.

³⁴ Zob. *Avantgardist und Malermönch*, op. cit., pas. (n.d.)

The Beuron School of Sacred Art

The Nazarene school was significantly radicalised by representatives of the Beuron School of Sacred Art, operating within one of the oldest Benedictine monastic communities: the Beuron Congregation. Its founder, Desiderius Peter Lenz (1832–1928), had gone through a long period of exploration before entering monastic life. Dissatisfied with the state of artistic education at the time, he found sources of inspiration in the collections of the Munich Glyptothek, where he became interested in the art of ancient Mesopotamia and Greece. Later, during a stay in Rome, he also became captivated by the art of ancient Egypt.

Lenz's search for a timeless code of hieratic art in ancient pagan cultures was criticised as unorthodox. Nevertheless, he managed to gain support for his endeavors in church circles³⁴. During his stay in Rome, together with Gabriel Jakob Wüger (1829–1892), he formulated the concept of reviving Catholic sacred art through a community incorporating elements of monastic life. After an unsuccessful attempt to form such a community, Wüger and Lukas Fridolin Steiner (1849–1906) entered the Benedictine monastery in Beuron in 1870, then known as a centre for the revival of Gregorian chant. Two years later, Lenz joined them.

In 1875, as a result of the so-called culture war waged by Chancellor Bismarck, the monks were expelled from the Beuron monastery and found refuge in Austria – first in Styria, and then, from 1880, in Prague, at the Emmaus Monastery Na Slovanech [*Kláster na Slovanech (Emauzy)*]. Until 1886, it served as the temporary seat of the Beuron congregation. Afterward, the monks were allowed to return to Germany, a possibility that many – though not all – of whom took advantage of.

In the 1880s and 1890s, Prague became home to the leading figures of the Beuron School of Art: Lenz, Wüger and Steiner. They were joined by the Dutch-born painter Willibrord Jan Verkade (1868–1946), a member of *Les Nabis* in Paris, who had converted to Catholicism and joined the Benedictine order. Thanks to the work of these artists and their collaborators, Prague acquired two masterpieces of Beuronian art of European significance: the rebuilt and richly decorated Emmaus Monastery (unfortunately damaged during World War II), and the Church of the Annunciation of the Blessed Virgin Mary (St Gabriel's Church) along with the adjacent Benedictine convent³⁵.

³⁴ Cf. *Avantgardist und Malermönch*, op. cit., pas. (n.d.)

³⁵ M. Kunštát, *Schola artis beuronensis. (Nad tvorbou poslední hieratické dílny v Čechách)*, in: "Památky středních Čech" 2, 1987, pp.



5. Dezyderiusz Piotr Lenz i Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej, *Pieta (Regina martyrum)*, 1895–1896, fresk, Praga-Smíchov, dawny klasztor benedyktynek, kościół Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny (św. Gabriela), fot. O. Palán

5. Desiderius Peter Lenz and the Beuron School of Sacred Art, *Pieta (Regina martyrum)*, 1895–1896, a mural, Prague-Smíchov, former monastery of Benedictine nuns, Church of the Annunciation of the Virgin Mary (St. Gabriel's), photo by O. Palán

Lenz's austere, geometrically highly stylised message was too radical for most clients, so it was easier for Wüger and Steiner to convey their ideas as they were more oriented towards Nazarenism. However, the nuns of St. Gabriel were benevolent towards Lenz and offered him space to incorporate his artistic ideas, above all the monumental execution of the Pietà in the Egyptian style [fig. 5], designed already in the 1860s for the western wall of their church. The then Archbishop of Prague, Cardinal František Schönborn, however, did not accept the Pietà and ordered it covered with canvas for almost six months, although he eventually relented³⁶. The Prague monastery also

79–96; *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, op.cit., pp. 66–67; H. Krins, *Die Kunst der Beurerer Schule. "Wie ein Lichtblick vom Himmel,"* Beuron 1998, pp. 72–78; H. Čížinská, *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze | Die Beurerer Kunstschule in der Abtei Sankt Gabriel in Prag*, Praha 1999; K. Benešová, K. Kubínová (eds.), *Emauz, benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Soubor statí věnovaných znovuotevření chrámu Panny Marie a sv. Jeronýma benediktinského kláštera Na Slovanech*, Praha 2007.

³⁶ According to critical voices, the Virgin Mary resembled the goddess Isis, and Christ on her knees resembled an offering – but the resemblance to Isis is obvious and intentional in Lenz's statue of the standing Madonna. Cf. H. Krins, *Zwei Notizen zur Pietà von St. Gabriel in Prag*, in: *Avantgardist und Malermönch*, op. cit., pp. 69–72; H. Čížinská, *Isis – Madona*, in: *Staletá Praha 30*, 2014, no. 1, pp. 25–65, here pp. 27–29.

włączającej elementy życia klasztorowego. Po nieudanej próbie utworzenia takiej wspólnoty Wüger oraz Lukas Fridolin Steiner (1849–1906) wstąpili w 1870 roku do klasztoru benedyktynek w Beuronie, znanego wówczas jako ośrodek odnowy chóru gregoriańskiego. Dwa lata później dołączył do nich Lenz.

W roku 1875, w wyniku tzw. walki kulturowej prowadzonej przez kanclerza Bismarcka, mnisi zostali wydaleny z klasztoru w Beuronie i znaleźli schronienie w Austrii – najpierw w Styrii, a następnie, od 1880 roku, w Pradze, w klasztorze Na Slovanech (Emauzy). Do roku 1886 mieściła się tam tymczasowa siedziba kongregacji beurońskiej. Potem pozwolono mniuchom na powrót do Niemiec, z czego wielu – choć nie wszyscy – skorzystało.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku Praga stała się więc domem dla głównych autorytetów Beurońskiej Szkoły Sztuki Sakralnej – Lenza, Wügera i Steinera. Dołączył do nich malarz holenderskiego pochodzenia Willibrord Jan Verkade (1868–1946), członek ugrupowania *Les Nabis* w Paryżu, który przeszedł na katolicyzm i wstąpił do zakonu benedyktynek. Dzięki twórczości tych artystów i ich współpracowników Praga pozyskała dwa dzieła sztuki beurońskiej o znaczeniu europejskim: przebudowany i bogato zdobiony klasztor Emauz

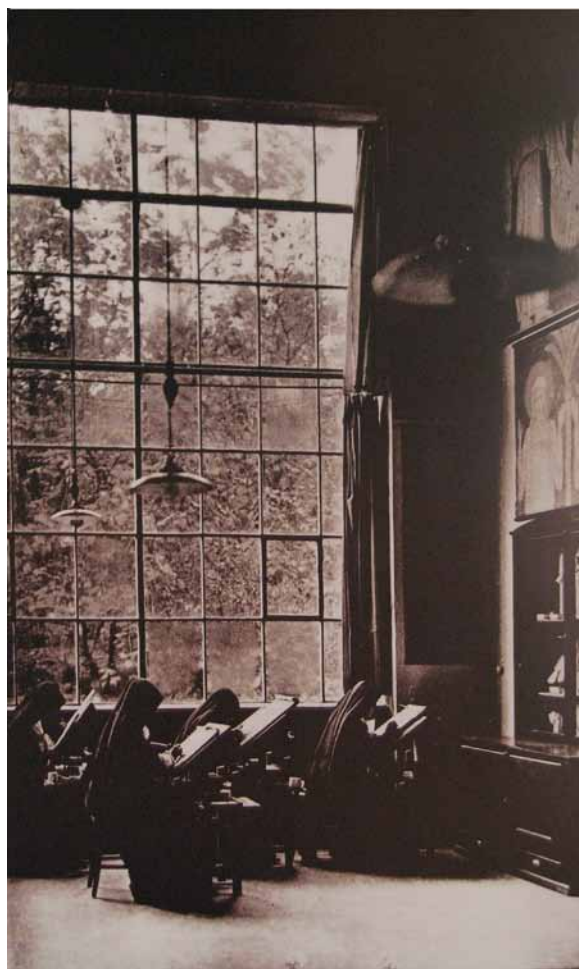
6. Pracownia św. Łukasza – Szkoła Iluminacji Sióstr w klasztorze benedyktynek przy kościele św. Gabriela, ok. 1910 r., zdjęcie z książki H. Čížinská, *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze*, Praha 1999, s. 112

6. Atelier sv. Lukáše [The Studio of St Luke] – Manuscript Illumination School of Nuns of the Benedictine Monastery by St Gabriel's Church, circa 1910, photo from the book by H. Čížinská *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze*, Praha 1999, p. 112

(niestety uszkodzony w czasie II wojny światowej) oraz kościół Zwiastowania Najświętszej Marii Panny (kościół św. Gabriela) wraz z przylegającym do niego klaszturem benedyktynek³⁵.

Surowy, geometrycznie mocno stylizowany przekaz Lenza był zbyt radykalny dla większości zleceńodawców, dlatego łatwiej było się tutaj wykazać Wügerowi i Steinerowi, bardziej zorientowanym na nazarenizm. Zakonnice ze św. Gabriela były jednak Lenzowi przychylne i zaferowały mu przestrzeń do realizacji jego artystycznych idei, przede wszystkim monumentalnego wykonania Piety w stylu egipskim [il. 5], zaprojektowanej już w latach 60., na zachodniej ścianie swojego kościoła. Ówczesny arcybiskup Pragi, kardynał František Schönborn, Piety jednak nie zaakceptował i nakazał przykrycie jej płótnem na mniej niż pół roku, choć w końcu ustąpił³⁶. W klasztorze praskim znajdowało się również przestrzenne malarskie atelier, w którym pod kierownictwem Lenza działała szkoła mniszek iluminatorek [il. 6].

Główny przedstawiciel Beurońskiej Szkoły Sztuki Sakralnej pracował również nad projektami malarstwa ściennego i wyposażenia wnętrza barokowego kościoła św. Jana Nepomucena w Hradcu Královém dla miejscowego biskupstwa, ponieważ chodziło o sanktuarium seminarium duchownego. Wydaje się jednak, że jego projekty zostały ostatecznie przerobione przez



housed a spacious painting studio, where a school of nuns – manuscript illuminators – operated under Lenz's direction [fig. 6].

The leading representative of the Beuron School of Sacred Art also worked on designs for the wall paintings and interior furnishings of the Baroque Church of St John of Nepomuk in Hradec Králové for the local bishopric, as it was intended as a sanctuary for the theological seminary. However, it appears that his designs were ultimately reworked by Wüger and Steiner [fig. 7]³⁷. The emphasis on imparting knowledge and teaching collaborators and successors culminated in the formal establishment of the Beuron School of Sacred Art under Lenz's leadership in 1894 (as an oblate school) and in the rapidly increasing number of its projects around 1900. However, Lenz failed to ensure the continuation of the school he headed, and after his death in 1928, this activity, with a few exceptions, ceased.

Gradually, it became possible to find and study the scattered works of Czech representatives of the

³⁵ M. Kunštát, *Schola artis beuronensis. (Nad tvorbou poslední hieratické dílny v Čechách)*, w: "Památky středních Čech" 2, 1987, s. 79–96; *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, 1996, jak przyp. 26, s. 66–67; H. Krins, *Die Kunst der Beuronner Schule. „Wie ein Lichtblick vom Himmel“*, Beuron 1998, s. 72–78; H. Čížinská, *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze*, Praha 1999; K. Benešová, K. Kubínová (red.), *Emmauzi, benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Soubor statí věnovaných znovuootevření chrámu Panny Marie a sv. Jeronýma benediktinského kláštera Na Slovanech*, Praha 2007.

³⁶ Według krytycznych głosów Matka Boska przypominała boginię Izydę, a Chrystus na jej kolanach przypominał ofiarę – ale podobieństwo do Izdydy jest oczywiste i zamierzone w posągu stojącej Madonny Lenza. Por. H. Krins, *Zwei Notizen zur Pietà von St. Gabriel in Prag*, w: *Avantgardist und Malermönch*, o.c., s. 69–72; H. Čížinská, *Isis – Madona*, „Staletá Praha” 30, 2014, nr 1, s. 25–65, tutaj s. 27–29.

³⁷ Filip, Musil (ed.) 2006, as in fn. 2, p. 125. Currently, the church serves as a municipal concert hall, paintings and elements of the Beuronian style furnishings were deposited and have survived.



Beuron Art School³⁸. Prominent among them was Pantaleon Jaroslav Major (1869–1936). What can be regarded as his *opus magnum*, although co-created by other artists, is the decoration of the Church of Our Lady of the Rosary in České Budějovice, created from 1898 to 1902³⁹. Other Czech students of this school included Martin Matouš, Major's colleague from České Budějovice, and the brothers Antonín and Jan Sarkander Vrbík, as well as, to some extent, Viktor Foerster (1867–1915), who studied the technique of glass mosaic at the monastery at Monte Cassino, becoming a specialist in this field when he was commissioned, among other things, to create open-air mosaics at the Emmaus Monastery⁴⁰.

As evidenced by the painting oeuvre of all these direct Czech students of the Beuron school, their strength lay in the ability to design interiors in a composition-

³⁸ Filip 2004, as in fn. 15, pp. 41–49; Filip, Musil (ed.) 2006, as in fn. 2, pas; J. Bachtík, *Beuroner Kapelle in Teplitz*, Teplice 2020. Cf. also footnotes 39–41.

³⁹ E. Muroňová, T. C. Havel, *Hle, přibýtek Boží mezi lidmi. Kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích*, Brno 2008; V. Říhová, Z. Křenková, J. Klazar, *Mozaika pro kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích. Ke spolupráci Viktora Foerstera, Pantaleona Majora a Desideria Lenze*, in: "Památky jižních Čech" 8, 2017, no. 1, pp. 135–149.

⁴⁰ M. Hemelík, *Nemám již snad žádného, s kým bych o věcech nebeských mluvil... Životní příběh a dílo zakladatele novodobého českého mozaikového umění Viktora Foerstera*, Světice 2015, pp. 19–21, 26–30; V. Říhová, *Pražská mozaikářská dílna Viktora Foerstera*, in: "Staletá Praha" 33, 2017, no. 1, pp. 31–59.

7. Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej, malarstwo ścienne, 1887–1888, Hradec Králové, dawny kościół seminaryjny pw. św. Jana Nepomucena (część środkowa), fot. O. Nepilý

7. The Beuron School of Sacred Art, church painting decoration, 1887–1888, Hradec Králové, former Seminary Church of St. John of Nepomuk (middle part), photo by O. Nepilý

Wügera i Steinera [il. 7]³⁷. Nacisk na przekazywanie wiedzy oraz kształcenie współpracowników i następców znalazł kulminację w formalnym ustanowieniu w 1894 roku Beurońskiej Szkoły Sztuki Sakralnej pod przewodnictwem Lenza (jako szkoły oblatów) oraz w gwałtownie rosnącej liczbie jej realizacji około roku 1900. Lenzowi nie udało się jednak zapewnić kontynuacji działalności kierowanej przez niego szkoły, a po jego śmierci w 1928 roku działalność ta, poza nielicznymi wyjątkami, zamarła.

Stopniowo staje się możliwe odnalezienie i zbadanie rozproszonych prac czeskich przedstawicieli Beuron Art School³⁸. Wśród nich wyróżniał się Pantaleon Jaroslav Major (1869–1936), w którego twórczości za *opus magnum*, choć z udziałem innych artystów, można uznać dekorację kościoła Matki Bożej Różańcowej w Czeskich Budziejowicach z lat 1898–1902³⁹. Inni czescy uczniowie tej szkoły to Martin Matouš, kolega Majora z Czeskich Budziejowic, oraz bracia Antonín i Jan Sarkander Vrbíkowie, jak również, do pewnego stopnia, Viktor Foerster (1867–1915), który studiował technikę mozaiki szklanej w klasztorze na Monte Cassino, stając się specjalistą w tej dziedzinie, kiedy zlecono mu między innymi wykonanie mozaik plenerowych w klasztorze Emaus⁴⁰.

Jak wynika z ekspresji malarskiej wszystkich tych bezpośrednich czeskich uczniów szkoły beurońskiej, ich mocną stroną była umiejętność projektowania wnętrza w sposób spójny kompozycyjnie i ikonograficznie [il. 8], wyraźnie jednak brakowało im wystarczającego wykształcenia, jeśli chodzi o detale scen narracyj-

³⁷ Filip, Musil (red.) 2006, jak przyp. 2, s. 125. Obecnie kościół służy jako miejska sala koncertowa, zachowały się (zdeponowane) malowidła i części wyposażenia w stylu beurońskim.

³⁸ Filip, 2004, jak przyp. 15, s. 41–49; Filip, Musil (red.) 2006, jak przyp. 2, pas; J. Bachtík, *Beuroner Kapelle in Teplitz*, Teplice 2020. Patrz także przypisy 39–41.

³⁹ E. Muroňová, T. C. Havel, *Hle, přibýtek Boží mezi lidmi. Kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích*, Brno 2008; V. Říhová, Z. Křenková, J. Klazar, *Mozaika pro kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích. Ke spolupráci Viktora Foerstera, Pantaleona Majora a Desideria Lenze*, w: *Památky jižních Čech* 8, 2017, nr 1, s. 135–149.

⁴⁰ M. Hemelík, *Nemám již snad žádného, s kým bych o věcech nebeských mluvil... Životní příběh a dílo zakladatele novodobého českého mozaikového umění Viktora Foerstera*, Světice 2015, s. 19–21, 26–30; V. Říhová, *Pražská mozaikářská dílna Viktora Foerstera*, *Staletá Praha* 33, 2017, nr 1, s. 31–59.



8. Martin Matouš i Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej, *Koronacja Maryi Panny i Świętych Archaniołów Michała i Rafała*, ok. 1905 r., malarstwo ścienne, Opawa, klasztor Sióstr Miłosierdzia, kościół Matki Bożej z Lourdes, fot. L. Wünsch

8. Martin Matouš and The Beuron School of Sacred Art, *Coronation of the Virgin Mary and the Holy Archangels Michael and Raphael*, circa 1905, wall paintings, Opava, Monastery of the Sisters of Mercy, Church of Our Lady of Lourdes, photo by L. Wünsch

nych. Major zapewne zdawał sobie z tego sprawę, bo sam siebie nazywał architektem, mimo że nie studiował architektury⁴¹. Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej odnosiła sukcesy głównie w środowisku zakonów i zgromadzeń religijnych; wydaje się, że dla większości parafii jej wyrazisty styl był zbyt egzotyczny. Jej wysiłki na rzecz propagowania nowej koncepcji sztuki liturgicznej nie ustały nawet w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, o czym świadczy pismo „Pax” wydawane przez benedyktynów z klasztoru Emaus pod przewodnictwem Mariána Schallera.

Jeden z teoretyków Beuron School of Art, Ansgar Pölmann, sformułował jej misję w następujący sposób: „Die hieratische Kunst kennt im Grunde genommen nur ein Werk, ein Gesamtwerk, den ausgestatteten Kirchenbau, das Heiligtum”⁴². Sztukę tej szkoły określa pojęciem *hieratycznej*, czyli sakralnej, kapłańskiej, przeznaczonej wyłącznie do przestrzeni sakralnych, a w skali wyobrażonej między idealizmem a realizmem

ally and iconographically coherent manner [fig. 8], but they clearly lacked sufficient education when it came to the details of narrative scenes. Major was probably aware of this, as he called himself an architect, even though he had not studied architecture⁴¹. The school of sacred art was successful mainly in the milieu of religious orders and congregations; it seems that for most parishes its expressive style was too exotic. Its efforts to promote a new concept of liturgical art did not cease even in the 1920s and 1930s, as evidenced by the journal “Pax,” edited by Marián Schaller and published by the Benedictine monks of the Emmaus monastery.

One of the theoreticians of the Beuron School of Art, Ansgar Pölmann, formulated its mission as follows: “Die hieratische Kunst kennt im Grunde genommen nur ein Werk, ein Gesamtwerk, den ausgestatteten Kirchenbau, das Heiligtum”⁴². He defines the art of this school as *hieratic*, i.e. sacred, priestly, intended exclusively for sacred spaces, and when identified on

⁴¹ W 1919 roku opuścił zakon benedyktynów, gdzie pracował jako brat świecki i aż do śmierci prowadził prywatną pracownię sztuki sakralnej w Pradze. Por. J. Klazar, *Pražské stopy Jaroslava Pantaleona Majora. Dílo žáka Beuronské umělecké školy jako odraz doby*, w: „Staletá Praha” 35, 2019, nr 1, s. 51–97.

⁴² A. Pölmann, *Vom Wesen der hieratischen Kunst*, Beuron 1905, s. 10.

⁴¹ In 1919, he left the Benedictine order, where he had worked as a lay brother, and opened a private studio of sacred art in Prague, which he ran until his death. Cf. J. Klazar, *Pražské stopy Jaroslava Pantaleona Majora. Dílo žáka Beuronské umělecké školy jako odraz doby*, “Staletá Praha” 35, 2019, no. 1, pp. 51–97.

⁴² A. Pölmann, *Vom Wesen der hieratischen Kunst*, Beuron 1905, p. 10.

the scale between idealism and realism, it programatically leans towards the maximum degree of idealism. The search for a canon inspired especially by the immutability of ancient Egyptian art carries the logical risk of ossification and schematism, which could consequently lead to the perception of the works of the Beuron School of Sacred Art as artistically inferior. Despite the common foundation, most visible in the uniform script, this school allows for individual creative differences, for example those previously mentioned in the case of Lenz on the one hand, and in the case of Steiner and Wüger on the other. If we leave aside Baden-Württemberg with the mother monastery of the aforementioned order, we can say that the number and degree of preservation of works of the Beuron school of sacred art in Bohemia, Moravia and Silesia are equal to those in Germany. The strength of the school's influence is evidenced by the fact that its Czech students were active even until the 1930s, and now their works are being rediscovered and renovated.

The School of František Bílek

The sculptor and graphic artist František Bílek (1872–1941), whose work also encompasses architecture and design, is one of the most original artists of Czech Art Nouveau. His religiously oriented work is based on subjective visions – the expression of a visionary imagination⁴³. Could it serve as a starting point for developing a common concept of sacred art⁴⁴? Or could it perhaps contribute to the formation of a distinct artistic school, contrasting with the dominant trend of Josef Václav Myslbek's school of sculpture, as reflected upon by František Kovárna⁴⁵?

The questions posed seem to point to a negative answer. According to the prevailing opinion of professional audiences, Bílek's work did not meet the criteria of sacred art, as his mythology transcended the framework of official religious denominations. Rather, it was an expression of spirituality in a broader, universalist sense. While this argument should be treated with due caution, it is impossible to ignore the fact that Bílek was associated with two ecclesiastical circles for many years: initially with the Roman Catholic Church, and from 1920 with the newly established Czechoslovak (Hussite) Church. This is confirmed by biographical and documentary data concerning his work.

programowo skłania się ku maksymalnemu stopniowi idealizmu. Poszukiwanie kanonu inspirowanego zwłaszcza niezmiennością sztuki staroegipskiej niesie w sobie logiczne ryzyko skostnienia i schematyzmu, co w konsekwencji mogłoby prowadzić do postrzegania dzieł Beurońskiej Szkoły Sztuki Sakralnej jako artystycznie niższej jakości. Pomimo wspólnego fundamentu, najbardziej widocznego w jednolitym piśmie, szkoła ta dopuszcza indywidualne różnice twórcze, na przykład te wcześniej wspomniane u Lenza z jednej strony oraz u Steinera i Wügera z drugiej. Jeśli pominiemy Badenię-Wirtembergię z macierzystym klasztorem wspomnianego zgromadzenia, możemy powiedzieć, że liczba i stopień zachowania dzieł Beurońskiej Szkoły Sztuki Sakralnej w Czechach, na Morawach i Śląsku są równe Niemcom. O sile jej oddziaływania świadczy fakt, że czescy uczniowie tej szkoły byli aktywni aż do lat 30. XX wieku, a obecnie ich dzieła są na nowo odkrywane i odnawiane.

Szkoła Františka Bílka

Rzeźbiarz i grafik František Bílek (1872–1941), którego dorobek obejmuje również architekturę i wzornictwo, należy do grona najoryginalniejszych twórców czeskiej secesji. Jego twórczość, ukierunkowana religijnie, opiera się na wizjach o charakterze subiektywnym – na ekspresji wizjonerskiej wyobraźni⁴³. Czy może ona stanowić punkt wyjścia do wypracowania wspólnej koncepcji sztuki sakralnej⁴⁴? A może przyczynić się do ukształtowania odrębnej szkoły artystycznej, kontrastującej z dominującym nurtem szkoły rzeźbiarskiej Josefa Václava Myslbeka, o czym rozważał František Kovárna⁴⁵?

Postawione pytania zdają się prowadzić ku odpowiedzi negatywnej. Zgodnie z przeważającą opinią profesjonalnych odbiorców twórczość Bílka nie spełniała kryteriów sztuki sakralnej, gdyż jego mitologia wykraczała poza ramy oficjalnych wyznań religijnych. Stanowiła raczej wyraz duchowości w szerszym, uniwersalistycznym sensie. Choć argumentację tę należy traktować z należyłą uwagą, nie sposób pominąć faktu, iż Bílek przez wiele lat pozostawał związany z dwoma środowiskami kościelnymi: początkowo z Kościołem rzymskokatolickim, a od 1920 roku z nowo utworzonym Kościołem czechosłowackim (husyckim). Potwierdzają to dane biograficzne i dokumentacyjne dotyczące jego działalności.

⁴³ P. Wittlich, *Česká secese*, 3rd edition, Praha 2020, pp. 116–125. Bílek's last major retrospective exhibition took place in Prague in 2000, and was accompanied by a publication in Czech and English: H. Larvová (ed.), *František Bílek 1872-1941*, Praha 2000 (2nd ed., Praha 2021).

⁴⁴ A. Filip, *Vidění a symboly Františka Bílka*, in: Musil, Filip (eds), 2000, as in fn. 10, pp. 338–364.

⁴⁵ F. Kovárna, *František Bílek*, Praha 1941, no page numbers.

⁴³ P. Wittlich, *Česká secese*, 3. vyd., Praha 2020, s. 116–125. Ostatnia duża wystawa retrospektywna Bílka miała miejsce w Pradze w 2000 roku i towarzyszyła jej publikacja w języku czeskim i angielskim: H. Larvová (ed.), *František Bílek 1872–1941*, Praha 2000 (2. vyd., Praha 2021).

⁴⁴ A. Filip, *Vidění a symboly Františka Bílka*, w: Musil, Filip (red) 2000, jak przyp. 10, s. 338–364.

⁴⁵ F. Kovárna, *František Bílek*, Praha 1941, b.n.s.



9. Viktor Foerster we współpracy z Františkem Bílkem, Droga Krzyżowa, stacja VI – *Weronika podaje chustę Jezusowi*, 1899–1900, olej na płótnie i rzeźbiona rama z drewna, Pelhřimov, kościół dziekański pw. św. Bartłomieja, fot. V. Jirásek

9. Viktor Foerster in collaboration with František Bílek, *Stations of the Cross*, 6th Station – *Veronica gives the Lord her Veil*, 1899–1900, oil on canvas and carved wooden frame, Pelhřimov, Dean's Church of St. Bartholomew, photo by V. Jirásek

Inną kwestią pozostaje, że Bílek przez większość życia czuł się niedoceniany w obrębie wspomnianych wspólnot – mimo iż formalnie ich nie opuścił. Jego jedyny syn, František Jaromír, został nawet duchownym Kościoła czeskosłowackiego, zgodnie z wolą ojca podjętą w tonie autorytarnym. Paradoxs recepcji twórczości Bílka i jego bliskiego przyjaciela, poety Otokara Březiny, celnie uchwycił Josef Vojvodík:

Znamienne jest, że od samego początku zainteresowanie, zrozumienie oraz lojalność wobec ich dzieła okazywali zarówno 'ortodoksyjni' katolicy – wywodzący się z kręgu Katolickiej Moderny i skupieni wokół czasopisma „Nový život” – jak i programowo 'heterodoksyjni' moderniści, tacy jak Šalda czy redaktorzy „Moderní revue”⁴⁶.

Nie dziwi więc, że heterodoksyjny model recepcji przez długi czas dominował w dyskursie historyczno-artystycznym.

⁴⁶ J. Vojvodík, *Mezi kultem umění a mýtem života. Tvůrčí dialog Otokara Březiny a Františka Bílka*, w: Larvová 2000, jak przyp. 43, s. 141–180, tu s. 173–174.

Another issue is that Bílek felt unappreciated within the aforementioned communities for most of his life – even though he did not formally leave them. His only son František Jaromír even became a clergyman of the Czechoslovak Church, in accordance with his father's will, expressed in an authoritarian tone. The paradox concerning the reception of the work of Bílek and his close friend, the poet Otokar Březina, was aptly captured by Josef Vojvodík:

It is significant that from the very beginning, the interest in, understanding of, and loyalty to their work were shown both by the 'orthodox' Catholics, i.e. those coming from the circle of Catholic Modernism and those gathered around the journal 'Nový život', as well as by the programmatically 'heterodox' modernists, such as Šalda or the editors of 'Moderní revue'⁴⁶.

⁴⁶ J. Vojvodík, *Mezi kultem umění a mýtem života. Tvůrčí dialog Otokara Březiny a Františka Bílka*, in: Larvová 2000, as in fn. 43, pp. 141–180, here pp. 173–174.

It is therefore not surprising that the heterodox reception model dominated the art-historical discourse for a long time.

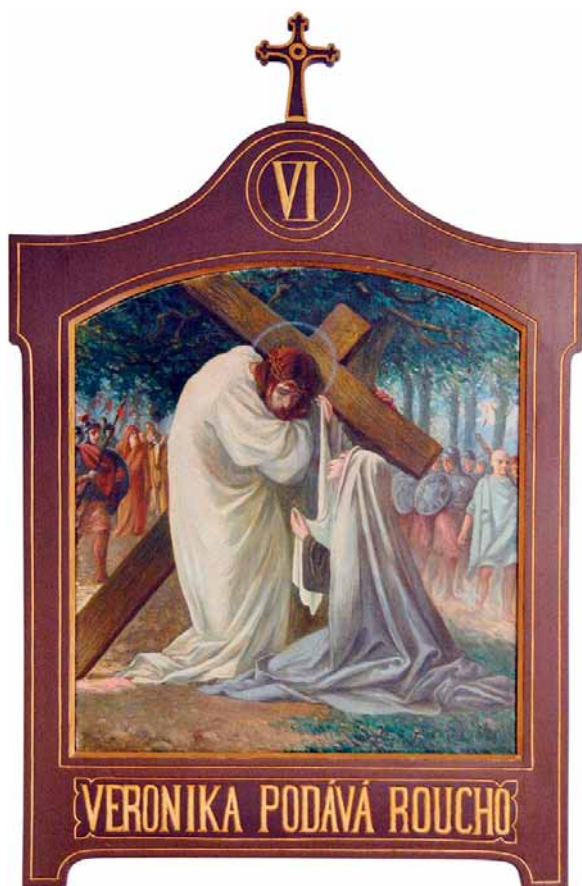
In 1899, at the peak of his artistic career, František Bílek invited two of his colleagues from the Prague Academy to his newly built house with a studio in his hometown of Chýnov: the painter Otokar Paur (1870–1914) and the aforementioned Viktor Foerster, who had returned from his studies in Paris. At the same time, Bílek's brother, Antonín, also began sculpting with him. Thanks to the presence of Foerster and Paur, Bílek was able to accept a commission for two series of Stations of the Cross: for the parish church in Pelhřimov [fig. 9] and for the Premonstratensian monastery in Nová Říše (the latter was to be implemented according to the compositions of Führich). Both series – as the artist himself testifies – were created in his studio, under his personal supervision. However, Bílek's vision of the Stations of the Cross was not accepted by the parishes in Pelhřimov and Nová Říše. The artist implemented it only in 1905–1906 in the parish church of the Exaltation of the Holy Cross in Prostějov, thanks to the understanding of Father Karel Dostál-Lutinov, associated with the Catholic Modernist movement. Viktor Foerster's work can be seen as a continuation of both the tradition of the Beuron School of Sacred Art and the spiritual legacy of František Bílek. The impression that his works gradually succumbed to a specific sentimentalism seems difficult to miss [fig. 10]. In turn, Bílek's dramatic concept of the Stations of the Cross [fig. 11] is not limited to the pictorial representation of individual stations; the drama of the work develops in parallel in cycles of horizontal reliefs, referring to the figures of Jesus Christ and the Blessed Virgin Mary; to *The Suffering of Heaven* and *The Suffering of Earth*. This mystical vision of the author may be questionable from a theological point of view, but the impression of its captivating power prevails. While the sculptor Karel Gabriel – whose art is widely represented at the Chýnov cemetery in the form of tombstone works – remains merely an epigone of František Bílek, other artists seemed to draw on his artistic impulses with greater freedom. Worth mentioning among them is Milán Havlíček (1873–1917), another collaborator of Bílek from the Chýnov period⁴⁷. His oeuvre has recently been enlarged by the relief of the Annunciation of the Blessed Virgin Mary, identified above the main entrance to the Church of the Immaculate Conception

⁴⁷ Filip, Musil, *Hlavní inovace...*, w: idem, as in fn.14, pp. 114–115. For Pelhřimov, nearby Křemešník and Nová Říše, the aforementioned artists created other works in the studio of F. Bílek, in addition to the two Stations of the Cross: cf. Hemelík, 2015, as in fn. 40, pp. 19–21, 26–33.

W 1899 roku, w okresie rozkwitu swojej twórczości, František Bílek zaprosił do nowo wybudowanego domu z pracownią w rodzinnym Chýnovie dwóch kolegów z praskiej akademii: malarza Otokara Paura (1870–1914) oraz wspomnianego już Viktora Foerstera, który powrócił ze studiów w Paryżu. W tym samym czasie współpracę rzeźbiarską z Bílkiem podjął również jego brat, Antonín. Dzięki obecności Foerstera i Paura, Bílek mógł przyjąć zamówienie na dwa cykle Drogi Krzyżowej – dla kościoła parafialnego w Pelhřimovie [il. 9] oraz dla klasztoru premonstratensów w Nowej Říše (przy czym ten drugi miał zostać zrealizowany w stylistycznym duchu Führicha). Oba cykle – jak sam artysta zaświadcza – powstały w jego warsztacie, pod jego osobistym kierunkiem. Wizja Drogi Krzyżowej zaproponowana przez Bílka nie została jednak zaakceptowana przez parafie w Pelhřimovie i Nowej Říše. Artysta zrealizował ją dopiero w latach 1905–1906 w kościele parafialnym Podwyższenia Krzyża Świętego w Prostějovie, dzięki zrozumieniu księdza Karla Dostála Lutinowa, związanego z kręgiem Katolickiej Moderny. Twórczość Viktora Foerstera można postrzegać jako kontynuację zarówno tradycji Beurońskiej Szkoły Sztuki Sakralnej, jak i duchowego dziedzictwa Františka Bílka. Wrażenie, iż jego prace stopniowo ulegały specyficznemu sentymentalizmowi, wydaje się jednak trudne do przeoczenia [il. 10]. Z kolei dramatyczna koncepcja Drogi Krzyżowej, jaką przedstawił Bílek [il. 11], nie ogranicza się do malarzkiej reprezentacji poszczególnych stacji; dramaturgia dzieła rozwija się równolegle w cyklach płaskorzeźb o formacie horyzontalnym odnoszących się do postaci Jezusa Chrystusa i Najświętszej Maryi Panny; do *Cierpienia nieba* i *Cierpienia ziemi*. Ta mistyczna wizja autora może być dyskusyjna z teologicznego punktu widzenia, jednak przeważa wrażenie jej porywającej siły oddziaływania. Podczas gdy rzeźbiarz Karel Gabriel – którego twórczość nagrobkowa jest szeroko reprezentowana na cmentarzu w Chýnovie – pozostaje jedynie epigonem Františka Bílka, inni twórcy z większą swobodą sięgali po jego artystyczne impulsy. Wśród nich należy wymienić Milána Havlíčka (1873–1917), kolejnego ze współpracowników Bílka z okresu chýnovskiego⁴⁷. Jego dorobek został niedawno poszerzony o płaskorzeźbę Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie, zidentyfikowaną nad głównym wejściem do kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny przy ulicy Křenovej w Brnie [il. 12]⁴⁸. Przede

⁴⁷ Filip, Musil, *Hlavní inovace...*, w: idem, jak przyp. 14, s. 114–115. Dla Pelhřimova, niedaleko Křemešníka i Novej Říše, wspomniani artyści oprócz dwóch stacji Drogi Krzyżowej stworzyli także inne prace w pracowni F. Bílka. Zob. Hemelík, 2015, jak przyp. 40, s. 19–21, 26–33.

⁴⁸ M. Růžička, *Keramika Františka Bílka*, w: Larvová 2000, jak przyp. 43, s. 308–313, tu s. 313, pozn. 4: Havlíček wraz z Antonínem Bílkiem, Josefem Kapinusem i Karem Gabrielem są wymienia-



10. Viktor Foerster, *Droga Krzyżowa*, stacja VI – *Veronika podaje chustę*, 1906, olej na płótnie i rzeźbiona rama z drewna, Němčice na Hané, kościół parafialny pw. św. Marii Magdaleny, fot. A. Filip

10. Viktor Foerster, *Stations of the Cross*, 6th Station – *Veronica gives the Lord her Veil*, 1906, oil on a panel and carved wooden frame, Němčice na Hané, Parish Church of St Mary Magdalene, photo by A. Filip

wszystkim w zespoleniu postaci, dokonującym się mimo typowo symbolistycznego zabiegu zamknięcia oczu i gestycznego charakteru komunikacji, można doszukiwać się wpływu Bílka – w szczególności jego rzeźby *Ślepcy*.

Około roku 1910 twórczość Bílka weszła w fazę stagnacji, przechodząc w samowystarczalny system osobistej religijno-synkretycznej mitologii. Taka postawa artystyczna ograniczyła możliwość bezpośredniego przekazywania impulsów twórczych członkom jego szkoły – nie wpłynęła jednak w żadnym razie na recepcję jego dzieł w środowisku kościelnym. Nawiasem mówiąc, teza Kovárny, przytoczona wyżej, zmierza jeszcze dalej, sugerując możliwość wykształcenia się tradycji artystycznej niekoniecznie zakładającej oso-

ni jako autorzy, którzy w kreatywny sposób naśladowali swojego mistrza. Mieli się także wzorować na jego ceramicznych wazach z pracowni w Chýnovie.



11. František Bílek, *Droga Krzyżowa*, stacja XI – *Jezus przybity do krzyża*, 1905–1906, tempera na płótnie i płaskorzeźby w drewnie, Prostějov, kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Świętego, fot. J. Pospíšil

11. František Bílek, *The Stations of the Cross*, 11th Station – *Jesus nailed to the Cross*, 1905–1906, tempera on canvas and reliefs carved in wood, Prostějov, Parish Church of the Exaltation of the Holy Cross, photo by J. Pospíšil

of the Blessed Virgin Mary on Křenová Street in Brno [fig. 12]⁴⁸. The relief reveals Bílek's influence – particularly related to his sculpture *The Blind* – above all, in the fusion of the figures, which occurs despite the typically symbolic device of closing the eyes and the gestural nature of communication.

Around 1910, Bílek's work entered a phase of stagnation, transforming into a self-sufficient system of personal religious-syncretic mythology. That artistic stance limited the possibility of direct transmission of creative impulses to members of his school – but this in no way affected the reception of his works in the church community. Incidentally, Kovárna's thesis,

⁴⁸ M. Růžička, *Keramika Františka Bílka*, in: Larvová 2000, as in fn. 43, pp. 308–313, here p. 313, later 4: Havlíček, along with Antonín Bílek, Josef Kapinus, and Karel Gabriel, are cited as authors who followed their role model in a creative way. His collaborators also contributed to the ceramic vases from his Chýnov workshop.



12. Milán Havlíček, *Zwiastowanie Najświętszej Maryi Pannie*, 1913, płaskorzeźba ze sztucznego kamienia, Brno, kościół parafialny pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, fot. A. Filip

12. Milán Havlíček, *Annunciation to the Virgin Mary*, 1913, relief made of artificial stone, Brno, Parish Church of the Immaculate Conception of the Virgin Mary, photo by A. Filip

cited above, goes even further, suggesting the possibility of an artistic tradition developing beyond personal contact between master and disciple. To the best of our knowledge, this hypothesis has not yet been analysed; and its discussion would exceed the definitional framework of an artistic school adopted in this article.

Conclusions

In the above text, we focussed primarily on a historical analysis of the activities of three selected art schools operating around 1900 (for the sake of precision, it should be noted that in Bílek's case it was only a temporary attempt to establish his own school). Our attention was devoted more to their functioning – the question of *how they operated* – than to what *they taught*. What exactly did František Sequens, Desiderius Lenz and František Bílek instill in and pass on to their students?

While in the case of Sequens we remain at a general level (the concept of late Nazarenism), in the case of Lenz and Bílek our answer can be more specific, since both also spoke on matters of art as

bisty kontakt pomiędzy mistrzem a uczniem. Analiza tej hipotezy – o ile nam wiadomo – nie została dotąd podjęta, a jej omówienie wykraczałoby poza ramy definicyjne szkoły artystycznej przyjęte w niniejszym artykule.

Zakończenie

W powyższym tekście skoncentrowaliśmy się przede wszystkim na historycznej analizie działalności trzech wybranych szkół artystycznych funkcjonujących około roku 1900 (dla precyzji należy zaznaczyć, że w przypadku Bílka chodziło jedynie o czasowo ograniczoną próbę ustanowienia własnej szkoły). Naszą uwagę poświęciliśmy raczej ich funkcjonowaniu – pytaniu *jak działały* – niż temu, *czego nauczały*. Co właściwie František Sequens, Desiderius Lenz i František Bílek wpajali i przekazywali swoim uczniom?

Podczas gdy w przypadku Sequensa pozostajemy jedynie na poziomie ogólnym (koncepcja późnego nazarenizmu), w odniesieniu do Lenza i Bílka nasza odpowiedź może być bardziej szczegółowa, ponieważ obaj zabierali głos w kwestiach sztuki również jako

teoretycy⁴⁹. Najkrócej ujmując, Lenz starał się przekazać swoim uczniom kanon form sztuki wraz z ich duchowym uzasadnieniem, dążąc przy tym do możliwie największego obiektywizmu. Bílek natomiast był początkowo teoretykiem o wąsko pojętym subiektywizmie, zaś później – pod wpływem Otokara Březiny – zaczął kłaść nacisk przede wszystkim na związek między życiem a twórczością.

Wszystkie trzy szkoły artystyczne łączy idealistyczna koncepcja sztuki; chociaż jest ona często automatycznie kojarzona z twórczością religijną, stopień nacisku na idealizm oderwany od codziennej rzeczywistości osiągnął w XIX wieku bezprecedensową intensywność. Ze względu na radykalizm swego ujęcia, Lenz może być wręcz postrzegany jako prekursor sztuki abstrakcyjnej⁵⁰, podczas gdy „zmaganie się” Bílka ze światem materialnym przyjmowało różnorodne formy – od stylizacji gotyckiej po elementy naturalizmu. Jeśli ocenimy sukcesy wspomnianych trzech szkół przez pryzmat stopnia zawodowego zaangażowania ich uczniów, możemy dojść do wniosku, że obowiązuje tu zasada odwrotnej proporcjonalności: im silniejsza osobowość twórcza – w sensie nowoczesnej artystycznej podmiotowości – tym mniej potrafi ona przygotować swoich uczniów do samodzielnej drogi artystycznej. Z drugiej strony, spotkanie z wybitną osobowością twórczą zawsze przynosi głębokie impulsy – choć niekiedy trudne do dalszego przekazania.

Każda z trzech szkół kładła nacisk na odmienny aspekt wizualności: nazareńczycy – na wyidealizowaną narrację, Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej – na wyniesienie świętości i adorację, Bílek – na symboliczną ewokację swoich mistycznych wizji. Tym samym każda z nich akcentowała inny wymiar doświadczenia religijnego.

Warto również wspomnieć choćby szkołę Gabriela Maxa (przez pewien czas pełniącego funkcję profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium), która dążyła do empatii i psychologicznego zanurzenia odbiorcy, zyskując duży rezonans w Czechach⁵¹; oraz szkołę Joży Uprki, podkreślającą folklorizm i tematykę religijną, jak również heroizację życia wiejskiego – w nurcie twórczości Jean-François Milleta⁵².

⁴⁹ Świadczy o tym jego długo niezauważony podpis na tej rzeźbionej płaskorzeźbie, która została wkomponowana w główną fasadę kościoła przez architekta Franza Holika. Havlíček był kolegą Bílka na Akademii Sztuk Pięknych w Pradze, w pracowni prof. Maxmiliána Pirnera.

⁵⁰ Najnowszy zbiór artykułów Lenza w tłumaczeniu na język angielski: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and other writings*, ed. P. Brooke, London 2002. P. Křepela przeanalizował prace teoretyczne Bílka w swojej rozprawie dyplomowej: *Františka Bílka teorie umělecké tvorby*, Filosofická fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2007.

⁵¹ Siebenmorgen, 1983, jak przyp. 1.

⁵² A. Filip, R. Musil (eds.), *Gabriel von Max (1840–1915)*. Řevnice 2011; H. Musilová (ed.), *Joža Uprka (1861–1940)*. Evropan

theoreticians⁴⁹. In short, Lenz sought to convey to his students a canon of art forms along with their spiritual justification, striving for the greatest possible objectivity. Bílek, on the other hand, was initially a theoretician representing narrowly understood subjectivism, and later – under the influence of Otokar Březina – began to emphasize primarily the connection between life and creativity.

All three artistic schools share an idealistic concept of art; although it is often automatically associated with religious art, the emphasis on idealism detached from everyday reality reached an unprecedented intensity in the 19th century. Due to the radicalism of his approach, Lenz can even be seen as a forerunner of abstract art,⁵⁰ while Bílek's "struggle" with the material world took on a variety of forms – from Gothic stylisation to elements of naturalism. If we assess the successes of these three schools through the prism of their students' professional commitment, it might seem that it embodies the principle of inverse proportionality: the stronger the creative personality – in the sense of modern artistic individuality – the less capable it is of preparing its students for an independent artistic path. On the other hand, an encounter with an outstanding creative personality always brings profound impulses – though sometimes difficult to communicate.

Each of the three schools emphasised a different aspect of visuality: the Nazarenes – an idealised narrative, the Beuron School of Sacred Art – the exaltation of the sacred and adoration, and Bílek's school – the symbolic evocation of his mystical visions. Thus, each accentuated a different dimension of religious experience.

It is also worth mentioning the school of Gabriel Max (for some time a professor at the Academy of Fine Arts in Munich), which aimed at the empathy and psychological immersion of the viewer, gaining great resonance in the Czech Republic;⁵¹ and the school of Joža Uprka, which emphasised folklorism and religious themes, as well as the heroisation of rural life – in the vein of the work of Jean-François Millet⁵².

These necessarily brief characterisations are, of course, simplifications, but they nevertheless clearly

⁴⁹ This is evidenced by his long-unnoticed signature on this modelled relief, which is incorporated into the main facade of the church by architect Franz Holik. Havlíček had been Bílek's classmate at the Academy of Fine Arts in Prague, in the studio of Prof. Maxmilián Pirner.

⁵⁰ A recent collection of Lenz's articles in English translation: D. Lenz, *The Aesthetic of Beuron and Other Writings*, ed. P. Brooke, London 2002. P. Křepela analysed Bílek's theoretical work in his diploma thesis *Františka Bílka teorie umělecké tvorby*, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno 2007.

⁵¹ Siebenmorgen, 1983, as in fn. 1.

⁵² A. Filip, R. Musil (eds.), *Gabriel von Max (1840–1915)*. Řevnice 2011; H. Musilová (ed.), *Joža Uprka (1861–1940)*. Evropan

show that – despite the outward appearance of immobility – the religious theme in the *fin de siècle* period revealed a relatively wide spectrum of creative approaches.

From the perspective of religious studies, an interesting phenomenon of that period was *religious syncretism* – combining elements of different world religions – which was developed in Paris, in the *fin de siècle* period, by Joséphin (Sar) Péladan, the organiser of the Rose+Croix salons, and Edouard Schuré. Its visual expression can be found, among others, in the work of Paul Ranson, a member of the group Les Nabis, as well as in Bílek's Stations of the Cross series.

Throughout the 19th century, ancient Egyptian art enjoyed considerable esteem, being regarded as purely spiritual art⁵³. This view must have been close to both Lenz and Bílek, who transformed Egyptian inspirations in personal ways while simultaneously exposing them through unambiguous formal elements.

The theological justification for syncretism can be derived from the interpretation of the attitude of Catholic modernism towards contemporary culture, formulated by Karel Dostál-Lutinov: “Modern culture is largely Christian, and if it is not, we try to make it Christian. However, Christian culture in every era has absorbed non-Christian elements, just as man takes in food, processes it, digests it, and transforms it into his own body and blood”⁵⁴.

We can begin our summary of art forms with the academic trend of late Nazarenism, represented in Prague by Sequens's school, and the need for its revival. Based on Petr Wittlich's well-known diagram of the “Art Nouveau reduction of eclectic syncretism,” three main lines of innovation can be identified: naturalism, ornamental stylisation, and symbolism⁵⁵. Symbolism, understandably, exerted a strong influence on idealistically shaped religious art. However, if its constitutive feature was ambiguity, which could contribute to the discovery of hidden connections in the universe, then a clear, unquestionable ideological message would be desirable for sacred spaces.

Both the artistic forms drawing on ancient pagan cultures and the highly subjective visionary statements

Te z konieczności skrótowe charakterystyki są oczywiście uproszczeniem, mimo to wyraźnie pokazują, że temat religijny w epoce *fin de siècle'u* ujawniał – pomimo zewnętrznego pozoru bezruchu – stosunkowo szerokie spektrum podejść twórczych.

Z perspektywy religioznawczej interesującym zjawiskiem tego okresu był *synkretyzm religijny* – łączenie elementów różnych religii świata – który w Paryżu, w epoce *fin de siècle'u* rozwijali Joséphin (Sar) Péladan, organizator salonów Rose+Croix, oraz Edouard Schuré. Jego wizualny wyraz odnajdujemy między innymi u członka grupy Les Nabis Paula Ransona, a także w cyklu Drogi Krzyżowej Bílka.

Na przestrzeni całego XIX wieku dużym uznaniem cieszyła się sztuka starożytnego Egiptu, uznawana za sztukę czysto duchową⁵³. Pogląd ten musiał być bliski zarówno Lenzowi, jak i Bílkowi, którzy przekształcali egipskie inspiracje w sposób osobisty, a jednocześnie eksponowali je poprzez jednoznaczne elementy formalne.

Teologiczne uzasadnienie synkretyzmu można wprowadzić z interpretacji stosunku katolickiego modernizmu do kultury współczesnej, sformułowanej przez Karla Dostála-Lutinova: „Nowoczesna kultura jest w większości chrześcijańska, a jeśli taką nie jest – staramy się ją uczynić chrześcijańską. Jednak kultura chrześcijańska w każdej epoce przyswajała elementy niechrześcijańskie, tak jak człowiek przyjmuje pokarm, przetwarza go, trawi i przemienia w swoje ciało i krew”⁵⁴.

Podsumowanie form sztuki możemy rozpocząć od akademickiego nurtu późnego nazarenizmu, reprezentowanego w Pradze przez szkołę Sequensa, oraz potrzeby jego odnowy. Na podstawie znanego diagramu „secesyjnej redukcji eklektycznego synkretyzmu” autorstwa Petra Wittlicha można wskazać trzy główne kierunki innowacji: naturalizm, stylizację ornamentálną oraz symbolizm⁵⁵. Symbolizm, co zrozumiałe, wywierał silny wpływ na idealistycznie ukształtowaną sztukę religijną. Jeśli jednak jej konstytutywną cechą była wieloznaczność, która przyczyniałaby się do odkrywania ukrytych związków we wszechświecie, dla przestrzeni sakralnych pożądane by było raczej jasne, niekwestionowane przesłanie ideowe.

Zarówno formy artystyczne odwołujące się do dawnych kultur pogańskich, jak i silnie subiektywne

Evropán slováckého venkova (exhibition catalogue, Národní galerie), Praha, 2011; B. Sečková, *Škola Joži Uprky. Výtvarní umělci Moravského Slovácka v první polovině 20. století*, Bachelor's thesis, Faculty of Arts, Masaryk University, Brno 2008.

⁵³ H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln 1965; H. Navrátilová, R. Míšek, *Egyptian revival in Bohemia 1850–1920. Orientalism and egyptomania in Czech lands*, Praha 2003.

⁵⁴ K. Dostál-Lutinov, *Jaké reformy chce Katolická moderna*, „Nový život” 8, 1903, p. 216.

⁵⁵ Wittlich, 2020, as in fn. 43, pp. 16-19. Cf. Filip – Musil, *Hlavní inovace*, in: idem, as in fn. 14: civilism, new idealism, hieratism and the middle trend.

slováckého venkova (katalog wystawy, Národní galerie), Praha 2011; B. Sečková, *Škola Joži Uprky. Výtvarní umělci Moravského Slovácka v první polovině 20. století*, praca licencjacka, Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008.

⁵³ H. H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln 1965; H. Navrátilová, R. Míšek, *Egyptian revival in Bohemia 1850–1920. Orientalism and egyptomania in Czech lands*, Praha 2003.

⁵⁴ K. Dostál-Lutinov, *Jaké reformy chce Katolická moderna*, „Nový život” 8, 1903, s. 216.

⁵⁵ Wittlich, 2020, jak przyp. 43, s. 16–19. Por. Filip, Musil, *Hlavní inovace*, w: idem, jak przyp. 14: cywilizm, nowy idealizm, hieratyzm i nurt środkowy.

wypowiedzi wizjonerskie napotykały zatem na sprzeciwi, co wymagało znalezienia kompromisu. Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej, choć deklarowała supremację swego założyciela Desideriusa Lenza, musiała ustąpić, jednakże owym kompromisem było osłabienie jego radykalnego kanonu form osiągnięte przez powroty do bardziej akceptowalnego nazarenizmu. Jeśli chodzi o wizjonera Františka Bílka, nie chcąc odrzucić realizacji cyklu Drogi Krzyżowej i innych zamówień sakralnych, musiał on w swoim chýnovskim atelier zatrudniać mniej radykalnych współpracowników i zachowywać jedynie częściowy udział w ich realizacjach.

Pojęcie szkoły artystycznej ma jednak znacznie szerszy wymiar – nawet w epoce, w której ekskluzywność jednostki twórczej staje się głównym kryterium jakości, nie traci ono na znaczeniu, także w badanym przez nas obszarze, gdzie autorytet nauczyciela opiera się również na wzorze życia duchowego – czy to przykładowego świeckiego aktywizmu, skupienia mniszego, czy kontemplacji mistycznej.

dr Aleš Filip
Uniwersytet Masaryka, Brno
Republika Czeska
e-mail: Ales.Filip@seznam.cz

Tekst z j. czeskiego na j. polski przełożyła Anna Car

Bibliografia (wybór)

- Barringer T., Rosenfeld J., Smith A., *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde* (katalog wystawy, Tate Gallery), London 2012.
- Čižinská H., *Beurońska umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze | Die Beurerer Kunstschule in der Abtei Sankt Gabriel in Prag*, Praha 1999.
- Čižinská H., Isis – *Madona*, w: „Staletá Praha” 30, 2014, č. 1, s. 25–65.
- Driskel P. M., *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, Pennsylvania 1992.
- Fabelová K., *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002.
- Filip A., *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900*, Brno 2004.
- Filip, A., Musil, R. (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha – Olomouc 2006.
- Filip, A., Musil R. (eds.), *Gabriel von Max (1840–1915)*, Řevnice 2011.
- Grewe C., *The Nazarenes. Germany's 19th century avant-garde artists* (katalog wystawy, Gallery 19C), Westlake, Texas, 2023.

encountered opposition, requiring compromise. The Beuron School of Sacred Art, although it declared the supremacy of its founder, Desiderius Lenz, had to give in, but the compromise meant a weakening of his radical canon of forms achieved by returning to the more acceptable Nazarenism. As for the visionary František Bílek, because he did not want to reject opportunities to implement projects of the Stations of the Cross and other sacred art commissions, he had to employ less radical collaborators in his Chýnov studio and retain only partial participation in their realisations.

The concept of an art school, however, has a much broader dimension – it does not lose its importance even in an era in which the exclusivity of the creative individual becomes the main criterion of quality, including the area we are examining, where the authority of the teacher is also based on a model of spiritual life – whether it is exemplary secular activism, monastic concentration, or mystical contemplation.

Dr Aleš Filip
Masaryk University, Brno
Czech Republic
e-mail: Ales.Filip@seznam.cz

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography (selected works)

- Barringer T., Rosenfeld J., Smith A., *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde* (exhibition catalogue, Tate Gallery), London 2012.
- Čižinská H., *Beurońska umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze | Die Beurerer Kunstschule in der Abtei Sankt Gabriel in Prag*, Praha 1999.
- Čižinská H., Isis – *Madona*, in: “Staletá Praha” 30, 2014, č. 1, pp. 25–65.
- Driskel P. M., *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, Pennsylvania 1992.
- Fabelová K., *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002.
- Filip A., *Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900*, Brno 2004.
- Filip, A., Musil, R. (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha – Olomouc 2006.
- Filip, A., Musil R. (eds.), *Gabriel von Max (1840–1915)*, Řevnice 2011.
- Grewe C., *The Nazarenes. Germany's 19th century avant-garde artists* (exhibition catalogue, Gallery 19C), Westlake, Texas, 2023.

- Hemelík M., *Nemám již snad žádného, s kým bych o věcech nebeských mluvil... Životní příběh a dílo zakladatele novodobého českého mozaikového umění Viktora Foerster, Světlá 2015.*
- Hofstätter H. H., *Das Christliche in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, „Das Münster“ 31, 1978, pp. 47–58.
- Jirásko L., Kotalík J. T., *Akademie výtvarných umění a náboženská malba v letech 1870–1910*, in: Filip A., Musil R. (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha – Olomouc 2006, pp. 195–225.
- Kemp W., *Die Wahrheit der indirekten Mitteilung und Erfahrung. Zur ästhetischen Religion des 19. Jahrhunderts*, in: Hermann J., Martin A., Valtink E. (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, pp. 127–143.
- Klazar J., *Pražské stopy Jaroslava Pantaleona Majora. Dílo žáka Beuronské umělecké školy jako odraz doby*, „Staletá Praha“ 35, 2019, č. 1, pp. 51–97.
- Kovárna F., *František Bílek*, Praha 1941.
- Krins H., *Die Kunst der Beurer Schule. „Wie ein Lichtblick vom Himmel“*, Beuron 1998.
- Kudelska D., *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Künstlerbund Hagen (1898–1933). Religious Art at the Wiener Secession and Künstlerbund Hagen Exhibitions (1898–1933)*, „Sacrum et Decorum“ 10, 2017, pp. 104–136.
- Kunštát M., *Schola artis beuronensis. Nad tvorbou poslední hieratické dílny v Čechách*, „Památky středních Čech“ 2, 1987, pp. 79–96.
- Larvová H. (ed.), *František Bílek (1872–1941)*, Praha 2000 (2nd edition, Praha 2021).
- Lenz D., *The Aesthetic of Beuron and other writings*, ed. P. Brooke, London 2002.
- Musil R., *Felix Jenewein 1857–1905* (exhibition catalogue, Národní galerie v Praze), Praha 1996.
- Musil R., Filip A. (eds.), *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*, Praha 2000.
- Musilová H. (ed.), *Joža Uprka (1861–1940). Evropské slováckého venkova* (katalog výstavy, Národní galerie), Praha, 2011.
- Navrátilová H., Míšek, R., *Egyptian revival in Bohemia 1850–1920. Orientalism and egyptomania in Czech lands*, Praha 2003.
- Říhová V., *Pražská mozaikářská dílna Viktora Foerster, in: „Staletá Praha“ 33, 2017, č. 1, pp. 31–59.*
- Říhová V., Křenková Z., Klazar J., *Mozaika pro kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích. Ke spolupráci Viktora Foerster, Pantaleona Majora a Desideria Lenze*, „Památky jižních Čech“ 8, 2017, č. 1, pp. 135–149.
- Siebenmorgen H., *Die Anfänge der „Beurer Kunstschule“, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875*, Sigmaringen 1983.
- Steinle Ch., Hollein M., *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* (exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle Frankfurt a/M), Köln 2005.
- Hemelík M., *Nemám již snad žádného, s kým bych o věcech nebeských mluvil... Životní příběh a dílo zakladatele novodobého českého mozaikového umění Viktora Foerster, Světlá 2015.*
- Hofstätter H. H., *Das Christliche in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, „Das Münster“ 31, 1978, s. 47–58.
- Jirásko L., Kotalík J. T., *Akademie výtvarných umění a náboženská malba v letech 1870–1910*, w: Filip A., Musil R. (eds.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha – Olomouc 2006, s. 195–225.
- Kemp W., *Die Wahrheit der indirekten Mitteilung und Erfahrung. Zur ästhetischen Religion des 19. Jahrhunderts*, w: Hermann J., Martin A., Valtink E. (eds.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, s. 127–143.
- Klazar J., *Pražské stopy Jaroslava Pantaleona Majora. Dílo žáka Beuronské umělecké školy jako odraz doby*, „Staletá Praha“ 35, 2019, č. 1, s. 51–97.
- Kovárna F., *František Bílek*, Praha 1941.
- Krins H., *Die Kunst der Beurer Schule. „Wie ein Lichtblick vom Himmel“*, Beuron 1998.
- Kudelska D., *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Künstlerbund Hagen (1898–1933). Religious Art at the Wiener Secession and Künstlerbund Hagen Exhibitions (1898–1933)*, „Sacrum et Decorum“ 10, 2017, s. 104–136.
- Kunštát M., *Schola artis beuronensis. Nad tvorbou poslední hieratické dílny v Čechách*, „Památky středních Čech“ 2, 1987, s. 79–96.
- Larvová H. (ed.), *František Bílek (1872–1941)*, Praha 2000 (2. vyd., Praha 2021).
- Lenz D., *The Aesthetic of Beuron and other writings*, ed. Brooke P., London 2002.
- Musil R., *Felix Jenewein 1857–1905* (katalog wystawy, Národní galerie v Praze), Praha 1996.
- Musil R., Filip A. (eds.), *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896–1907)*, Praha 2000.
- Musilová H. (ed.), *Joža Uprka (1861–1940). Evropské slováckého venkova* (katalog wystawy, Národní galerie), Praha, 2011.
- Navrátilová H., Míšek, R., *Egyptian revival in Bohemia 1850–1920. Orientalism and egyptomania in Czech lands*, Praha 2003.
- Říhová V., *Pražská mozaikářská dílna Viktora Foerster, w: „Staletá Praha“ 33, 2017, č. 1, s. 31–59.*
- Říhová V., Křenková Z., Klazar J., *Mozaika pro kostel Panny Marie Růžencové v Českých Budějovicích. Ke spolupráci Viktora Foerster, Pantaleona Majora a Desideria Lenze*, „Památky jižních Čech“ 8, 2017, č. 1, s. 135–149.
- Siebenmorgen H., *Die Anfänge der „Beurer Kunstschule“, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875*, Sigmaringen 1983.
- Steinle Ch., Hollein M., *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* (katalog wystawy, Schirn Kunsthalle Frankfurt a/M), Köln 2005.

Suhr N., Kirchberger N. (eds.), *Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2012.

Urban O. M., Vojtěch D., Merhaut L., *In morbid colours. Art and the idea of decadence in the Bohemian lands 1880–1914*, Praha 2006.

Wagner V. (ed.), *Avantgardist und Malermönch. Peter Lenz und die Beurerer Kunstschule* (katalog výstavy, Städtisches Museum + Galerie Engen), Engen 2007.

Wagner W., *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967.

Wittlich P., *Česká secese*, 3. vyd., Praha 2020.

Suhr N., Kirchberger N. (eds.), *Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2012.

Urban O. M., Vojtěch D., Merhaut L., *In morbid colours. Art and the idea of decadence in the Bohemian lands 1880–1914*, Praha 2006.

Wagner V. (ed.), *Avantgardist und Malermönch. Peter Lenz und die Beurerer Kunstschule* (exhibition catalogue, Städtisches Museum + Galerie Engen), Engen 2007.

Wagner W., *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967.

Wittlich P., *Česká secese*, 3rd edition, Praha 2020.

Beata Pacana

National Museum in Kraków,
Prints and Drawings Room

ORCID: 0000-0002-0933-7879

Art déco sources in the graphics of Bogna Krasnodębska-Gardowska as exemplified by the series "The Passion of Christ" (1926–1928)

Abstract

In 1926, Bogna Krasnodębska-Gardowska, a Warsaw graphic artist and co-founder of the "Ryt" [woodcut] Association of Polish Graphic Artists, began work on creating a series entitled "Męka Pańska" [The Passion of the Lord] using the woodcut technique. She presented her three-year effort at the association's second exhibition in 1929, attracting the attention of critics, who hailed the series of 14 works as the exhibition's greatest event. The clear references to folk art in the type of figures and their attire, as well as the simplification and flatness of shapes filled with decorative, synthetic ornamentation, placed the artist's work within the folkloric movement of Polish Art Déco. This was related to a desire to create a new national style inspired by indigenous, primarily folk art. Krasnodębska-Gardowska had encountered such postulates as a student of Karol Tichy at the Drawing Courses for Teachers in Warsaw (1918–1921), and later, from 1923, as a student at the Warsaw School of Fine Arts in the graphic studio of Władysław Skoczylas. The woodcuts from "The Passion of the Lord" series were awarded the silver medal at the General National Exhibition in Poznań (1929) and the International Exhibition of Modern Christian Sacred Art in Padua (1931–1932), where the distinct, national character of these works was appreciated. Exhibited in a chapel arranged around an altar by Jan Szczepkowski, among stained glass windows by Aleksander Rak and Aniela Cukierówna and fabrics from the "Ład" [harmony] Artists' Cooperative, it perfectly aligned with the then latest trends in art. At the same time, donated by the artist to the sixteenth-century wooden church in Harkłowa, it fulfilled its religious function among the people.

Keywords: Bogna Krasnodębska-Gardowska, School of Fine Arts in Warsaw, Art Déco, folk art, national style, exhibition of religious art

Beata Pacana

Muzeum Narodowe w Krakowie,
Gabinet Grafiki i Rysunku

ORCID: 0000-0002-0933-7879

Źródła art déco w twórczości graficznej Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej na przykładzie cyklu „Męka Pańska” (1926–1928)

DOI:10.15584/setde.2025.18.3

Abstrakt

W 1926 roku Bogna Krasnodębska-Gardowska, warszawska graficzka, współzałożycielka Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików „Ryt”, przystąpiła do pracy nad stworzeniem cyklu „Męka Pańska” w technice drzeworytu. Wysiłek trzyletniej pracy zaprezentowała na drugiej wystawie ugrupowania w 1929 roku, zwracając uwagę krytyków, którzy uznali serię 14 prac za największe wydarzenie wystawy. Wyraźne nawiązanie do sztuki ludowej poprzez typ postaci i jej strój, a także uproszczenia, płaskość kształtów wypełnionych dekoracyjnym, syntetycznym ornamentem wpisały twórczość artystki do folklorystycznego nurtu polskiego art déco. Był on powiązany z dążeniem do stworzenia nowego stylu narodowego inspirowanego sztuką rodzimą, głównie ludową.

Z takimi postulatami Krasnodębska-Gardowska spotkała się już jako uczennica Karola Tichego na Kursach dla Nauki Rysunków dla Nauczycieli w Warszawie (1918–1921), a później od 1923 roku jako studentka warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w pracowni graficznej Władysława Skoczylasa. Drzeworyty z cyklu „Męka Pańska” zostały nagrodzone srebrnym medalem na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929) i Międzynarodowej Wystawie Nowoczesnej Chrześcijańskiej Sztuki Sakralnej w Padwie (1931–1932), gdzie zauważano odrębny, narodowy charakter tych prac. Cykl eksponowany w zaaranżowanej kaplicy wokół ołtarza Jana Szczepkowskiego, wśród witraży Aleksandra Raka i Anieli Cukierówny oraz tkanin Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład” doskonale wpisał się w najnowsze tendencje w sztuce. Jednocześnie подарowany przez artystkę do szesnastowiecznego drewnianego kościoła w Harkłowej spełnił swoją religijną funkcję wśród ludu.

Słowa kluczowe: Bogna Krasnodębska-Gardowska, Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, art déco, sztuka ludowa, styl narodowy, wystawa sztuki religijnej

Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986) była jedną z najbardziej utalentowanych i aktywnych polskich graficzek XX wieku¹, współtwórczynią rodzimej szkoły drzeworytu w okresie międzywojennym, której zadania realizowała głównie przez działalność w Stowarzyszeniu Polskich Artystów Grafików „Ryt”. U progu niepodległości była nie tylko świadkiem ale i współtwórcą nowych struktur organizacyjnych i programów polityki kulturalnej polskiego państwa. Należała do pierwszego zespołu młodych artystów, którzy w 1923 roku wstąpili do zreorganizowanej warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (dalej: SSP)². Wznowiona działalność instytucji zbiegła się w czasie z przygotowaniem do wystąpienia Polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnych Przemysłów w Paryżu³ w 1925 roku, w której Krasnodębska wzięła udział jako studentka⁴. Odpowiedzialni za kształt ekspozycji członkowie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (dalej: TPSS) i Warsztatów Krakowskich tworzyli program warszawskiej uczelni jako jej pedagodzy⁵. Opierał się on na

¹ Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986), graficzka, współtwórczyni polskiej szkoły drzeworytu w okresie międzywojennym, absolwentka warszawskich Kursów dla Nauki Rysunków dla Nauczycieli (1918–1921) i Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie od 1923 roku studiowała grafikę w pracowni Władysława Skoczylasa. W 1925 roku współtworzyła Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików „Ryt”, z którym wystawiała na wszystkich wystawach do 1939 roku. W 1926 roku w Wilnie poślubiła Ludwika Gardowskiego. Współzałożycielka Bloku Zawodowych Artystów Plastików w 1934 roku i członkini jego zarządu. Stypendystka Funduszu Kultury Narodowej (1930). Prowadziła kursy grafiki przy Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie (1933–1935). Uczestniczyła w kilkudziesięciu wystawach krajowych, m.in. ze Związkiem Polskich Artystów Grafików i Stowarzyszeniem Kobiet Pracujących Zawodowo, oraz międzynarodowych, z ramienia Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Laureatka Międzynarodowej Wystawy Nowoczesnej Chrześcijańskiej Sztuki Sakralnej w Padwie (1931–1932) i Międzynarodowej Wystawy „Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym” w Paryżu (1937). W czasie okupacji zaangażowana w tajne nauczanie. Od 1945 roku mieszkała wraz z mężem w Krakowie, gdzie współtworzyła Grupę 9 Grafików (1947) i podjęła pracę pedagogiczną na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. W latach 80. XX wieku uczestniczyła w ruchu kultury podziemnej.

² Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk [dalej: IS PAN], Zbiory Specjalne [dalej: ZS], *Album studentów SSP 1–300*, poz. 39.

³ L'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes, Paryż, 28 IV – 25 X 1925.

⁴ Prace Krasnodębskiej reprezentowały Kurs Grafiki Władysława Skoczylasa warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Były to dwie plansze z teki *Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej* (1925) oraz prace *Wenecja* (1924) i *Kazimierz Dolny* (1924) widoczne na archiwalnych zdjęciach; zob. *Ekspozycja SSP, Paryż 1925*, Photo: REP, nr inw. DI 12836 MNW; Archiwum TPSP w Krakowie, *Życiorys Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, [brak nr inw.].

⁵ Do TPSS i Warsztatów Krakowskich należeli przyszli profesorowie SSP: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Bonawentura Lenart, Karol Stryjeński, Karol Tichy, Edward Trojanowski, Jerzy Warchałowski.

Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986) was one of the most talented and active Polish graphic artists of the 20th century¹, and a co-founder of the Polish woodcut school during the interwar period. She pursued the school's goals primarily through her involvement in the “Ryt” [‘woodcut’] Association of Polish Graphic Artists. On the threshold of Poland's independence, she not only witnessed the development of new organisational structures and programmes for the Polish state's cultural policy, but actively participated in it. She was among the first group of young artists to join the reorganised Warsaw School of Fine Arts (*Szkoła Sztuk Pięknych*, hereinafter referred to as the SSP) in 1923². The institution's renewed activity coincided with preparations for Poland's participation in the 1925 International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industries in Paris,³ in which Krasnodębska took part as a student⁴. Members of the Polish Applied Art Society

¹ Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986), graphic artist, co-founder of the Polish school of woodcut in the interwar period, graduate of the Warsaw Drawing Courses for Teachers (1918–1921) and the School of Fine Arts, where from 1923 she studied graphic arts in the studio of Władysław Skoczylas. In 1925, she co-founded the “Ryt” Association of Polish Graphic Artists, with which she exhibited her works at all exhibitions until 1939. In 1926, in Vilnius, she married Ludwik Gardowski. From that point on, she used a double surname. She co-founded the Professional Artists' Block in 1934 and served as a member of its board. She received a scholarship from the National Culture Fund (1930). She taught graphic arts courses at the Museum of Crafts and Applied Arts in Warsaw (1933–1935). She participated in dozens of national exhibitions, including those with the Association of Polish Graphic Artists and the Association of Professionally Working Women, and international exhibitions, on behalf of the Society for the Promotion of Polish Art Among Foreigners. A winner of the International Exhibition of Modern Christian Sacred Art in Padua (1931–1932) and the International Exhibition “Art and Technology in Contemporary Life” in Paris (1937). During the Nazi occupation of Poland, she was involved in clandestine teaching. From 1945, she lived with her husband in Kraków, where she co-founded the Group of 9 Graphic Artists (1947) and began teaching at the Faculty of Architecture of the Kraków University of Technology. In the 1980s, she participated in the underground cultural movement.

² Institute of Art of the Polish Academy of Sciences [Pol. *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk*, hereinafter: IS PAN], Special Collections [Pol. *Zbiory Specjalne*, hereinafter: ZS], *Album studentów SSP 1–300*, item 39.

³ L'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 8th April – 25th October 1925.

⁴ Krasnodębska's works represented the Władysław Skoczylas Graphic Arts Course at the Warsaw School of Fine Arts. They were two boards from the portfolio entitled *Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej* [Revelation of Saint John the Theologian. B.G. Krasnodębska's 5 Woodcuts] (1925), as well as the works *Wenecja* [Venice] (1924) and *Kazimierz Dolny* (1924), visible in archival photographs; cf. *Ekspozycja SSP* [SSP Exhibition], *Paris 1925*, photo: REP, inventory no. DI 12836 MNW; TPSP Archives in Kraków, *Życiorys Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej* [Biography of Bogna Krasnodębska-Gardowska], [no inventory number].

(Pol. *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, hereinafter referred to as the TPSS) and the Kraków Workshops [Pol. *Warsztaty Krakowskie*], responsible for the design of the Polish section at the exhibition, shaped Warsaw university's programme as its teachers⁵. The programme was based on the idea of a synthesis of arts, and united two generations – artists active before the war and students, as well as artists of the new generation – around a revived concept of national style. Thanks to the work of professors such as Władysław Skoczylas, Wojciech Jastrzębowski and Tadeusz Pruszkowski, the university gained a reputation as a centre of national art, aiming to be present in all spheres of social life⁶. As noted by Wojciech Włodarczyk, its stylistic characteristics in the 1920s were based on “late modernist models of classicism and stylised forms of folk art, often close to the experiences of the Formists”⁷. It is believed that these efforts found their culmination at the aforementioned Paris exhibition in 1925, where the artists of the Polish pavilion triumphed.

Researchers who specialise in the origins and stylistic classification of Art Déco have emphasised its diversity, stemming from numerous influences – from classicism and the avant-garde to exotic and folk cultures⁸. Emerging in the first decade of the 20th century

⁵ Among the members of the TPSS and the Kraków Workshops were future SSP professors: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Bonawentura Lenart, Karol Stryjeński, Karol Tichy, Edward Trojanowski and Jerzy Warchałowski.

⁶ This topic has been explored, among others, in: W. Skoczylas, *Sztuka a państwo*, “Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, no. 4, pp. 27–32; *Nowy początek. Modernizm w II RP*, exhibition catalogue, National Museum in Krakow, 29 July 2022–26 March 2023, eds. P. Juszkiewicz, A. Szczerski, Krakow 2023; I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012; A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006. Pruszkowski's views on national art differed from those of Skoczylas and Jastrzębowski: the latter did not seek its sources in folk art, and believed that it was the sum of individual contemporary styles and diverse artists rooted in their own tradition but also able to draw on foreign models; cf. T. Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, “Wiadomości Literackie” 1934, no. 4, p. 4; I. Kossowska, *Realizm szlachetny. Polska szkoła malowania*, in: *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, pp. 346–390.

⁷ W. Włodarczyk, *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, in: *Władysław Skoczylas. Sztuka – Szkoła – Państwo* “Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1984, no. 4, p. 11. (Translator's note: unless stated otherwise, all quotations from Polish-language sources in this article have been translated by the translator of this paper.)

⁸ Y. Brunhammer, *Les Annes “25”. Art Déco. Bauhaus. Stijl. Esprit Nouveau*, Paris 1966; B. Hillier, *Art Déco of the 20s and 30s*, London–New York 1968; P. Cabanne, *Encyclopédie art déco*, Paris 1986; A. Sieradzka, *Art déco w Polsce i w Europie*, Warszawa 1996; A.K. Olszewski, *Art Deco. Towards the Definition and Chronology of the Style*, “Polish Art Studies”, 1992, vol. 14, pp. 73–90; C. Benton, T. Benton, G. Wood, *Art Déco 1910–1939*, London 2003; A. Sieradzka, *Art déco w Polsce. Definicja i stan badań*, in: *Polskie*

idei syntezy sztuk i zepoilił dwa pokolenia – twórców aktywnych przed wojną oraz studentów, artystów nowej generacji – wokół odrodzonej koncepcji stylu narodowego. Uczelnia dzięki działalności takich profesorów, jak Władysław Skoczylas, Wojciech Jastrzębowski czy Tadeusz Pruszkowski zyskała miano centrum sztuki narodowej, której celem była obecność we wszystkich sferach życia społecznego⁶. Jak zauważył Wojciech Włodarczyk, jej cechy stylowe w latach 20. XX wieku opierały się na „późnomodernistycznych wzorcach klasycyzmu i przestyliзовanych formach sztuki ludowej, często bliskich doświadczeniom formistów”⁷. Za punkt szczytowy tych działań uznaje się wspomnianą wystawę paryską w 1925 roku, gdzie triumfowali artyści polskiego pawilonu.

Badacze zajmujący się genezą i klasyfikacją stylową art déco zwracali uwagę na jego różnorodność wynikającą z wielu wpływów – od klasycyzmu i awangardy po kultury egzotyczne i ludowe⁸. Kierunek powstały w pierwszej dekadzie XX wieku, który kulminacyjny okres rozwoju osiągnął w połowie lat 20. XX wieku, objął wszystkie dziedziny twórczości artystycznej. Został scharakteryzowany jako nurt dekoracyjny oparty na geometrii, symetrii i płaszczyznowości. Zdefiniowanie polskiej odmiany stylu art déco opierało się na tych samych cechach formalnych poszerzonych o inspiracje rodzimym folklorem, co było związane z poszukiwaniem stylu narodowego⁹.

⁶ Na ten temat m.in.: W. Skoczylas, *Sztuka a państwo*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, nr 4, s. 27–32; *Nowy początek. Modernizm w II RP*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 29 VII 2022–26 III 2023, red. P. Juszkiewicz, A. Szczerski, Kraków 2023; I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012; A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006. Poglądy Pruszkowskiego na sztukę narodową różniły się od wizji Skoczylasa i Jastrzębowskiego – ten bowiem nie szukał jej źródeł w twórczości ludowej i uważał, że jest ona sumą indywidualnych stylów współczesnych i różnorodnych twórców zakorzenionych we własnej tradycji, ale też potrafiących czerpać z wzorów obcych; zob. T. Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4, s. 4; I. Kossowska, *Realizm szlachetny. Polska szkoła malowania*, w: *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, s. 346–390.

⁷ W. Włodarczyk, *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, w: *Władysław Skoczylas. Sztuka – Szkoła – Państwo*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1984, nr 4, s. 11.

⁸ Y. Brunhammer, *Les Annes „25”. Art Déco. Bauhaus. Stijl. Esprit Nouveau*, Paris 1966; B. Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, London–New York 1968; P. Cabanne, *Encyclopédie art déco*, Paris 1986; A. Sieradzka, *Art déco w Polsce i w Europie*, Warszawa 1996; A.K. Olszewski, *Art Deco. Towards the Definition and Chronology of the Style*, „Polish Art Studies” 1992, t. 14, s. 73–90; C. Benton, T. Benton, G. Wood, *Art Deco 1910–1939*, London 2003; A. Sieradzka, *Art déco w Polsce. Definicja i stan badań*, w: *Polskie art déco. Materiały sesji naukowej pod przewodnictwem prof. Ireny Huml i prof. Anny Sieradzkiej w Muzeum Mazowieckim w Płocku 22 maja 2006 roku*, Płock 2007, s. 9–19.

⁹ Krystalizacja cech stylowych polskiego art déco dokonała się w czasie paryskiej wystawy L'Exposition des arts décoratifs

Typowe cechy, które go wyróżniały, to stosowanie form geometrycznych z przewagą trójkątów i rombów, kryształkowe struktury, „kozikowe” zaciosy, których źródłem była lokalna tradycja ciosania w drewnie lub kamieniu, płaszczynowość oraz symetryczność¹⁰. Uzupełniały je stylizowane geometrycznie motywy roślinne i linearne¹¹. Chętnie sięgano także do rodzimej tradycji – architektury klasycystycznej, tkactwa i meblarstwa, czego wyrazem były formy monumentalne, statyczne i harmonijne¹². W malarstwie i grafice charakterystyczne stały się kontrastowe zestawienia barw, natomiast w rzemiośle artystycznym korzystanie z krajowych surowców¹³.

Wczesna twórczość Krasnodębskiej-Gardowskiej oscylowała wokół tych stylotwórczych idei, które ukształtowały polską odmianę art déco w jej formie folklorystycznej. Reprezentatywnym przykładem nurtu stał się cykl 14 stacji Drogi Krzyżowej, które artystka wykonała w latach 1926–1928. Do połowy lat 30. XX wieku sceny Męki Pańskiej były prezentowane na kilkunastu polskich i zagranicznych wystawach, na których zauważano ich narodowy charakter i nowoczesną dekoracyjność, chętnie kupując do kolekcji muzealnych i nagradzając¹⁴. Do najważniejszych nagród należą srebrny medal na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu¹⁵ [il. 1] i srebrny

and reaching its peak in the mid-1920s, the movement encompassed all areas of artistic creation. It was characterised as a decorative movement based on geometry, symmetry and plane forms. A definition of the Polish version of Art Déco relied on these same formal characteristics, extended by inspirations from local folklore, and this was associated with a search for the national style⁹. Typical distinguishing features included the use of geometric forms, with a predominance of triangles and rhombuses, crystalline structures, “knife-shaped” cuts stemming from the local tradition of carving wood or stone, plane forms and symmetry¹⁰. These were complemented by geometrically stylised plant and linear motifs¹¹. There was also a keen reliance on native traditions – classical architecture, weaving and furniture making – expressed through monumental, static and harmonious forms¹². Contrasting colour combinations became characteristic in painting and graphic art, while the use of domestic raw materials became prominent in artistic crafts¹³.

Krasnodębska-Gardowska's early work was shaped by the stylistic ideas that formed the Polish version of Art Déco in its folkloric form. A representative example of this trend is the series of 14 Stations of the Cross, which the artist created between 1926 and 1928. By the mid-1930s, those scenes from the Passion of Christ were presented at more than a dozen Polish and international exhibitions, where their national character and modern decorativeness were noted, attracting eager purchases for museum collections and receiving awards¹⁴. Among the most im-

et industrielles modernes w 1925 roku; J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928, s. 10–18; I. Huml, *Polish Art Déco. The Style of Regained Independence (the 1920's)*, w: *The Art of the 1920's in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, „Niedzica Seminars”, t. 6, Cracow 1991, s. 11–19; Sieradzka 1996, jak przyp. 8, s. 106–143; D. Crowley, *Art Deco in Central Europe. Poland*, w: C. Benton, T. Benton, G. Wood, *Art Deco 1910–1939*, London 2003, s. 197–198.

¹⁰ Warchałowski 1928, jak przyp. 9, s. 30; I. Huml, *Twórczość Wojciecha Jastrzębowskiiego*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 108–109; I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 71–73; Olszewski 1992, jak przyp. 8, s. 86; Sieradzka 1996, jak przyp. 8, s. 14.

¹¹ A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988, s. 36.

¹² Sieradzka 1996, jak przyp. 8, s. 12.

¹³ Ibidem, s. 12.

¹⁴ Do najważniejszych wystaw, na których eksponowano cykl „Męka Pańska” Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, należały: Wystawa Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt”, Polski Klub Artystyczny, Warszawa, marzec 1929; XVII Biennale di Venezia, Wenecja, marzec–listopad 1930; Exhibition of Contemporary Polish Prints, National Gallery of Canada, Ottawa, grudzień 1930 – styczeń 1931; „Wystawa okrężna tkanin i ceramiki Spółdzielni »Ład«, grafiki Stowarzyszenia »Ryt«, rzeźb Henryka Kuny”, Salon IPS, Łódź, styczeń–luty 1931; Wystawa Wiosenna, TPSP we Lwowie, 1931; „Grafika polska”, Sofia, wrzesień 1933; Polish Exhibition 1933–1934, Brooklyn Museum, Nowy Jork, październik–listopad 1933; Exhibitions of the Work of Polish Graphic Artists and Polish School Children, Cleveland Museum of Art, Cleveland 1933; Art Exhibition, Roerich Museum, Nowy Jork, styczeń 1934; Exposicion de Grabados Polacos Modernos, Museo de Arte Moderno, Madryt, maj 1935; Exposição de Gravuras Polacas, Sociedade Nacional das Belas Artes, Lizbona 1936.

¹⁵ Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań, 16 V – 30 IX 1929.

art déco. *Materiały sesji naukowej pod przewodnictwem prof. Ireny Huml i prof. Anny Sieradzkiej w Muzeum Mazowieckim w Płocku 22 maja 2006 roku*, Płock 2007, pp. 9–19.

⁹ The stylistic features of Polish Art Déco crystallised during the Paris exhibition *L'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes* in 1925; cf. J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928, pp. 10–18; I. Huml, *Polish Art Déco. The Style of Regained Independence (the 1920s)*, in: *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, „Niedzica Seminars”, vol. 6, Cracow 1991, pp. 11–19; Sieradzka 1996, as in fn. 8, pp. 106–143; D. Crowley, *Art Déco in Central Europe. Poland*, in: C. Benton, T. Benton, G. Wood, *Art Déco 1910–1939*, London 2003, pp. 197–198.

¹⁰ J. Warchałowski 1928, as in fn. 9, p. 30; I. Huml, *Twórczość Wojciecha Jastrzębowskiiego*, in: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, ed. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1963, pp. 108–109; I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, pp. 71–73; Olszewski 1992, as in fn. 8, p. 86; Sieradzka 1996, as in fn. 8, p. 14.

¹¹ A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988, p. 36.

¹² Sieradzka 1996, as in fn. 8, p. 12.

¹³ Ibidem, p. 12.

¹⁴ The most important exhibitions at which Bogna Krasnodębska-Gardowska's “The Passion of the Lord” series was displayed included: Exhibition of the “Ryt” Graphic Artists Association, Polish Artistic Club, Warsaw, March 1929; XVII Biennale di Venezia, Venice, March–November 1930; Exhibition of



1. Sala Grafiki w Pałacu Sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, 1929. Na wprost osiem plansz z cyklu „Męka Pańska” Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, fot. Roman Stefan Ulatowski, Miejski Konserwator Zabytków w Poznaniu, Cyryl, nr inw. 18/1/13/0016

1. The Graphics Room in the Palace of Art at the General National Exhibition in Poznań, 1929. Opposite, eight panels from the “The Passion of the Lord” series by Bogna Krasnodębska-Gardowska, photo by Roman Stefan Ulatowski, Municipal Conservator of Monuments in Poznań, Cyryl, inventory no. 18/1/13/0016

portant awards are the silver medal at the General National Exhibition in Poznań¹⁵ [fig. 1] and the silver medal at the International Exhibition of Modern Christian Sacred Art in Padua¹⁶.

Contemporary Polish Prints, National Gallery of Canada, Ottawa, December 1930–January 1931; “Travelling Exhibition of Fabrics and Ceramics of the »Ład«, Artists’ Cooperative, Graphics of the »Ryt« Association, Sculptures by Henryk Kuna,” IPS Salon, Łódź, January–February 1931; Spring Exhibition, TPSP in Lviv, 1931; “Polish Graphics”, Sofia, September 1933; Polish Exhibition 1933–1934, Brooklyn Museum, New York, October–November 1933; Exhibitions of the Work of Polish Graphic Artists and Polish School Children, Cleveland Museum of Art, Cleveland 1933; Art Exhibition, Roerich Museum, New York, January 1934; Exposicion de Grabados Polacos Modernos, Museo de Arte Moderno, Madrid, May 1935; Exposição de Gravuras Polacas, Sociedade Nacional das Belas Artes, Lisbon 1936.

¹⁵ General National Exhibition, Poznań, 16th May – 30th September 1929.

¹⁶ Esposizione Internazionale d’Arte Sacra Cristiana Moderna, Padua, June 1931–June 1932; cf. *Kronika*, “Grafika” 1932, no. 4, p. 57.

medal na Międzynarodowej Wystawie Nowoczesnej Chrześcijańskiej Sztuki Sakralnej w Padwie¹⁶.

Stan badań

Cykl „Męka Pańska”, wystawiony po raz pierwszy na drugiej wystawie „Rytu” w 1929 roku, zwrócił uwagę wielu krytyków. Mieczysław Wallis dostrzegł wysiłek twórczy Krasnodębskiej, która w tak rozbudowanej serii drzeworytów uniknęła jednostajności i powtórzeń, chwalił styl rysunkowy i gamę kolorystyczną złożoną z czystych tonów, a także inwencję w typie zdobienia szat postaci¹⁷. Z kolei Stefania Podhorska-Okołów wskazała na udaną syntezę stylizowanego szorstkiego i sztywnego prymitywu z poważnie przemyślaną kompozycją całości i głęboką ekspresją¹⁸. Franciszek

¹⁶ Esposizione Internazionale d’Arte Sacra Cristiana Moderna, Padwa, czerwiec 1931 – czerwiec 1932; zob. *Kronika*, „Grafika” 1932, z. 4, s. 57.

¹⁷ M. Wallis, *Pierwsza wystawa drzeworytów Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt”, „Robotnik” 1929*, nr 158, s. 2.

¹⁸ S. Podhorska-Okołów, *Z wystaw*, „Bluszcz” 1929, nr 18, s. 14–15.

Siedlecki, określając artystkę jako nowoczesną, szukał źródeł jej stylu w dziełach sztuki ludowej i nazywał ją kontynuatorką wartości nie tylko formalnych, ale i duchowych¹⁹. Na dzieło Krasnodębskiej-Gardowskiej zwrócił uwagę propagator koncepcji nowego realizmu Alfred Kuhn, który w sztuce ludowej dostrzegł rasową odrębność Polaków. Do jej sztandarowych przykładów zaliczył między innymi cykl pasyjny, poświęcając mu uwagę w monografii z 1930 roku²⁰. Wiktor Podoski ocenił twórczość artystki jako najbliższą Skoczylasowi, określając ją jednocześnie jako samodzielną i wskazującą na świadome posługiwanie się środkami wyrazu. Skupił się przede wszystkim na dekoracyjności plansz i ornamentach, który według niego odgrywał rolę dominującą, nie tylko ze względu na rozmiar, jakim wypełnił poszczególne drzeworyty, ale też z powodu precyzji opracowania²¹.

Ta formalna cecha wyróżniająca twórczość Krasnodębskiej-Gardowskiej miała decydujący wpływ na miejsce, jakie zajęła w utworzonym przez Tadeusza Cieśliewskiego syna schemacie polskiej grafiki współczesnej. Wśród wielu odmian tej dziedziny sztuki, od naturalizmu po kierunek wizjonerski, wyznaczył on także nurt dekoracyjny, do którego przypisał działalność artystki²². Cieśliewski syn rozumiał dekoracyjność jako wyznacznik kompozycji, gdzie wątek literacki był marginalizowany na rzecz „estetycznego układu czarno-białych elementów będących odpowiednikami [...] kształtów rzeczywistości”²³.

Wczesna twórczość graficzki, a zwłaszcza stacje Drogi Krzyżowej, stała się przedmiotem zainteresowania historyków sztuki w związku z badaniami nad polskim art déco. Na ten aspekt twórczości zwróciła uwagę po raz pierwszy w latach 90. XX wieku Anna Sieradzka, przypisując ten okres twórczości Krasnodębskiej-Gardowskiej do stylu art déco w odmianie folklorystycznej²⁴. Najszerzej opisała cykl Agata Pietrzak²⁵, z kolei Katarzyna Kulpińska w obszernej monografii dokonała porównań z twórczością pozosta-

The state of research

“The Passion of the Lord” series, first exhibited at the second exhibition of the “Ryt” Association in 1929, attracted the attention of many critics. Mieczysław Wallis recognised Krasnodębska’s creative effort in avoiding monotony and repetition in such an extensive series of woodcuts. He praised her drawing style and colour range composed of pure tones, as well as her inventiveness in the type of decoration of the figures’ garments¹⁷. Stefania Podhorska-Okołów pointed to the successful synthesis of the stylised, rough and stiff primitive depiction with the carefully considered overall composition and profound expression¹⁸. Franciszek Siedlecki, describing the artist as modern, traced the sources of her style to folk art and called her a continuator of values that were not only formal but also spiritual¹⁹. Krasnodębska-Gardowska’s work attracted the attention of Alfred Kuhn, a proponent of the concept of new realism, who noted the racial distinctiveness of Poles in folk art. In his 1930 monograph, he distinguished another Passion series as one of its most prominent examples²⁰. Wiktor Podoski assessed the artist’s work as closest to that of Skoczylas, describing it as both independent and indicative of a conscious use of expressive means. He focussed primarily on the decorativeness of the panels and the ornament, which, in his opinion, played a dominant role, not only because of the degree of filling of individual woodcuts, but also because of the precision of execution²¹.

This formal characteristic distinguishing Krasnodębska-Gardowska’s work had a decisive influence on the place she occupied within the framework of contemporary Polish graphic art established by Tadeusz Cieśliewski, Jr. Among the many varieties of this art form, from naturalism to the visionary direction, he also defined the decorative trend to which he attributed the artist’s works²². He understood decorativeness as a determinant of composition, where the literary element was marginalised in favour of “an aesthetic arrangement of black-and-white elements representing [...] the shapes of reality”²³.

¹⁷ M. Wallis, *Pierwsza wystawa drzeworytów Stowarzyszenia Artystów Grafików “Ryt”, “Robotnik”* 1929, no. 158, p. 2.

¹⁸ S. Podhorska-Okołów, *Z wystaw, “Bluszcz”* 1929, no. 18, pp. 14–15.

¹⁹ F. Siedlecki, *Drzeworyty Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, in: idem, *Fragments*, Warszawa 1934, pp. 182–183.

²⁰ A. Kuhn, *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930, pp. 136, 142.

²¹ W. Podoski, *Uwagi o współczesnym drzeworycie, “Plastyka”* 1930, no. 1, p. 18.

²² In this vein, he also pointed to the achievements of Władysław Skoczylas and Janina Konarska; cf. A. Banach, *Warszawa Cieśliewskiego syna*, Warszawa 1962, p. 11.

²³ T. Cieśliewski, Jr., *Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934, p. 27.

¹⁹ F. Siedlecki, *Drzeworyty Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, w: idem, *Fragments*, Warszawa 1934, s. 182–183.

²⁰ A. Kuhn, *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930, s. 136, 142.

²¹ W. Podoski, *Uwagi o współczesnym drzeworycie, “Plastyka”* 1930, nr 1, s. 18.

²² W tym nurcie wskazał też dokonania Władysława Skoczylasa i Janiny Konarskiej; zob. A. Banach, *Warszawa Cieśliewskiego syna*, Warszawa 1962, s. 11.

²³ T. Cieśliewski syn, *Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934, s. 27.

²⁴ A. Sieradzka, *Art déco w Polsce i w Europie*, Warszawa 1996, s. 125; A. Sieradzka, *Nie tylko Stryjeńska. Udział kobiet-artystek w tworzeniu stylu Art Déco w Polsce*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, zbiór studiów, t. 4, red. A. Żarnowska A. Szwarz, Warszawa 1996, s. 205–206.

²⁵ A. Pietrzak, *Mistrzynie współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska*, Warszawa 1999, s. 9–10.

The artist's early work, particularly the Stations of the Cross, has become a subject of interest to art historians in relation to research on Polish Art Déco. This aspect of Krasnodębska-Gardowska's work was first highlighted in the 1990s by Anna Sieradzka, who attributed that period of Krasnodębska-Gardowska's work to the folkloric Art Déco style in its folkloric variety²⁴. The most extensive description of the series was offered by Agata Pietrzak,²⁵ while Katarzyna Kulpińska, in a comprehensive monograph, made comparisons with the work of other female graphic artists of the interwar period²⁶. She saw Art Déco features only in the artist's Passion cycle. Izabela Mościcka summarised the previously made observations, but she only referred to individual plates from the 1925 portfolio "Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej" [Revelation of Saint John the Theologian. 5 woodcuts by B.G. Krasnodębska], but without demonstrating a consistent development of stylistic and formal features in the artist's works²⁷.

In "The Passion of the Lord" series, the researchers have unanimously noted the decorative nature of the presentation, rhythm, simplification of motifs, inspirations from folk painting on glass, as well as the legacy of the artist's mentor, Władysław Skoczylas, especially in relation to his depictions of the Podhale region.

For the purpose of a detailed description of the series, I would like to subject it to in-depth analysis and present it in new contexts that will fully reveal the sources of its modern decorativeness.

²⁴ A. Sieradzka, *Art déco w Polsce i w Europie*, Warszawa 1996, p. 125; A. Sieradzka, *Nie tylko Stryjeńska. Udział kobiet-artistek w tworzeniu stylu Art Déco w Polsce*, in: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, collected studies, vol. 4, eds. A. Żarnowska A. Szwarc, Warszawa 1996, pp. 205–206.

²⁵ A. Pietrzak, *Mistrzynie współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska*, Warszawa 1999, pp. 9–10.

²⁶ The author saw the 1925 style in the flat-shaped elaboration of the figures' robes in "The Passion of the Lord" series as well as in the variety of ornaments, and classified Krasnodębska-Gardowska's work as a folkloric variety of Art Déco; cf. K. Kulpińska, *Graficzne art déco*, in: eadem, *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017, pp. 394, 401. K. Kulpińska concluded that the earliest Art Déco features in women's graphic art were revealed in the work of Zofia Stryjeńska, and indicated the cover of the 1925 Paris exhibition catalogue. However, Art Déco features can also be found in the portfolio from the same year, *Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej* [Revelation of Saint John the Theologian. 5 woodcuts by B.G. Krasnodębska], Warszawa 1925, The National Library of Poland, inventory no. A.5921.

²⁷ I. Mościcka, *Art déco w motywach baśniowych i religijnych warszawskich graficzek*, in: *Polskie art déco. Materiały siódmej sesji naukowej „Polskie art déco. Malarstwo i grafika” pod przewodnictwem prof. Anny Sieradzkiej, prof. Andrzeja K. Olszewskiego i dr Anny Kostrzyńskiej-Miłosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku 23–24 października 2017 roku*, Płock 2017, pp. 139–147.

łych graficzek okresu międzywojennego²⁶. Cechy art déco widziała tylko w cyklu pasyjnym artystki. Izabela Mościcka podsumowała dotychczasowe spostrzeżenia, odwołując się co prawda do pojedynczych plansz z teki „Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej” z 1925 roku, jednak bez wykazania konsekwentnego rozwoju cech stylowych i formalnych w jej dziełach²⁷.

W cyklu „Męka Pańska” badaczki zgodnie zauważyły dekoracyjność ujęcia, rytmizację, upraszczanie motywów, inspiracje ludowym malarstwem na szkle, a także spuściznę mentora artystki Władysława Skoczylasa, szczególnie w odniesieniu do jego wizerunków podhalańskich.

Przystępując do szczegółowego opisu cyklu, chciałabym ukazać go w nowych kontekstach, które w pełni ujawnią źródła jego nowoczesnej dekoracyjności.

Cykl „Męka Pańska”

Na 14 drzeworytniczych planszach graficzka ukazała kolejne etapy Drogi Krzyżowej zgodnie z biblijną ikonografią [il. 2–4]. Kompozycje płaszczyznowe o dwóch planach i ciasnych kadrach przy pierwszym oglądzie wywołują wrażenie natłoku. Ich analiza pozwala jednak dostrzec pewien porządek i zamysł twórczy Krasnodębskiej-Gardowskiej. Część kompozycji ma charakter statyczny, z centralną osią pionową i pozorną symetrią²⁸, ale zdecydowana większość jest dynamiczna, oparta na przecinających się diagonalach wzmagających ekspresję. Na pierwszym planie rozgrywają się sceny główne. Charakterystyczne dla nich prymitywizowanie jest widoczne między innymi w technice rysunku postaci okolonych czarnym konturem o prostym modelunku równolegle biegnących śladów dłuta²⁹. Oblicza w obrębie plansz są typizowane. Poszczególne kompozycje działają na widza bogatym ornamentem ubiorów o przemyślanym

²⁶ Autorka widziała styl 1925 roku w sposobie opracowania szat postaci cyklu „Męka Pańska”, kształtowanych płasko, oraz w różnorodności ornamentów i zakwalifikowała twórczość Krasnodębskiej-Gardowskiej do folklorystycznej odmiany art déco; zob. K. Kulpińska, *Graficzne art déco*, w: eadem, *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017, s. 394, 401. K. Kulpińska uznała, że najwcześniejsze cechy art déco w grafice kobiet ujawniły się w twórczości Zofii Stryjeńskiej, wskazując okładkę katalogu wystawy paryskiej z 1925 roku. Tymczasem cechy art déco wskazuje także z tego samego roku teka *Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej*, Warszawa 1925, Biblioteka Narodowa, nr inw. A.5921.

²⁷ I. Mościcka, *Art déco w motywach baśniowych i religijnych warszawskich graficzek*, w: *Polskie art déco. Materiały siódmej sesji naukowej „Polskie art déco. Malarstwo i grafika” pod przewodnictwem prof. Anny Sieradzkiej, prof. Andrzeja K. Olszewskiego i dr Anny Kostrzyńskiej-Miłosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku 23–24 października 2017 roku*, Płock 2017, s. 139–147.

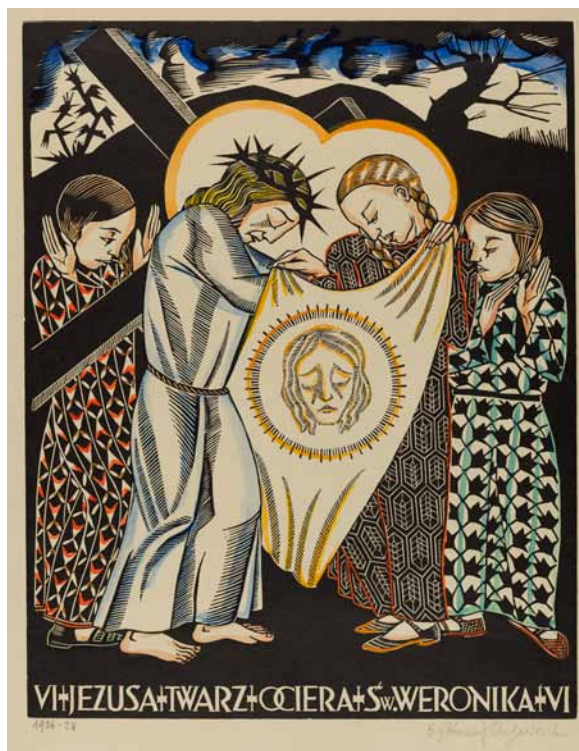
²⁸ Stacje: I Jezus na śmierć skazany, XII Jezus na krzyżu umiera.

²⁹ Stacje: II Jezus krzyż bierze, IV Jezus spotyka Matkę swoją.



2. Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Stacja V, Jezus od Cyrenejczyka wspomożony*, 1926–1928, drzeworyt kolorowany farbami wodnymi, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. Gr 2983

2. Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Stacja V, Jezus od Cyrenejczyka wspomożony* [Station V, Jesus is helped by the Cyrenian], 1926–1928, woodcut shaded with watercolours, National Museum in Kielce, inventory no. Gr 2983



3. Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Stacja VI, Jezusa twarz ociera św. Weronika*, 1926–1928, drzeworyt kolorowany farbami wodnymi, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. Gr 2984

3. Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Stacja VI, Jezusa twarz ociera św. Weronika* [Station VI, St Veronica wipes Jesus' face], 1926–1928, woodcut shaded with watercolours, National Museum in Kielce, inventory no. Gr 2984

charakterze. Szaty postaci są stylizowane, wykazują cechy ubioru nie tylko podhalańskiego, ale i huculskiego. To przede wszystkim koszule huculskie z charakterystycznymi haftowanymi zdobinami na stójkach, przodach i przyramkach³⁰, spodnie góralskie z wełny zwężane ku dołowi³¹ i spodnie huculskie szerokie z białego płótna³², chuchy³³, pasy huculskie i góralskie³⁴, zaś wśród akcesoriów kierpce, postęły³⁵ i czoboty z cholewkami³⁶, a także baranie czapki i kapelusze z czarnego filcu³⁷. Desenie tkanin nie mają

³⁰ Stacje: II Jezus krzyż bierze, IV Jezus spotyka Matkę swoją, VIII Jezus niewiasty pociesza.

³¹ Stacja III Jezus raz pierwszy pada.

³² Stacja IV Jezus spotyka Matkę swoją.

³³ Stacje: I Jezus na śmierć skazany, II Jezus krzyż bierze, IV Jezus spotyka Matkę swoją, IX Jezus raz trzeci pada.

³⁴ Stacje: III Jezus raz pierwszy pada, V Jezus od Cyrenejczyka wspomożony, IX Jezus raz trzeci pada, X Jezus z szat obnażony, XI Jezus do krzyża przybity.

³⁵ Stacje: VI Jezusa twarz ociera św. Weronika, VIII Jezus niewiasty pociesza, X Jezus z szat obnażony.

³⁶ Stacja IV Jezus spotyka Matkę swoją.

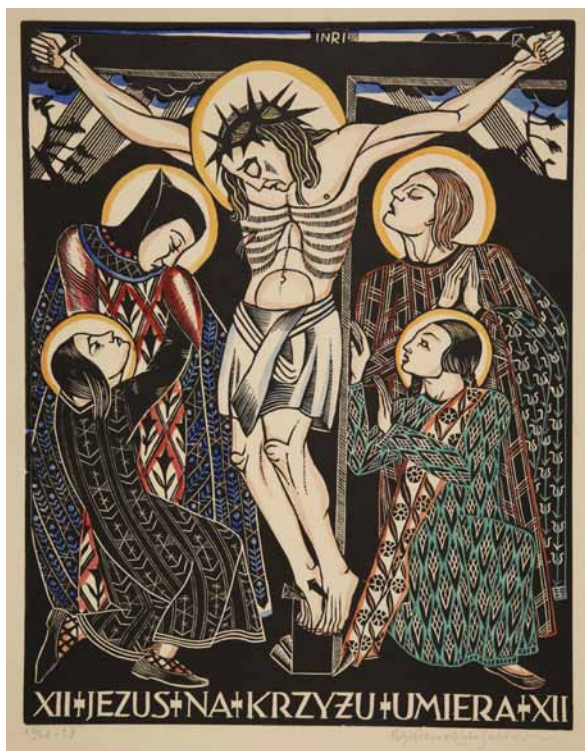
³⁷ Stacje: II Jezus krzyż bierze, III Jezus raz pierwszy pada, V Jezus od Cyrenejczyka wspomożony, IX Jezus raz trzeci pada, XI Jezus do krzyża przybity.

“The Passion of the Christ” series

On 14 woodcut panels, the artist depicted the successive Stations of the Cross in accordance with biblical iconography [fig. 2–4]. At first glance, the two-plane, tightly framed, flat compositions create a sense of crowding. However, analysis reveals a certain order and Krasnodębska-Gardowska’s creative intent. Some of the compositions are static, with a central vertical axis and apparent symmetry,²⁸ but the vast majority are dynamic, based on intersecting diagonals that enhance expression. The main scenes unfold in the foreground. Their characteristic primitivism is evident, among other things, in how the figures are designed, surrounded by a black outline with simple modelling by means of parallel chisel marks²⁹. The faces on the panels are typified. Individual compositions impress the viewer with the rich ornamentation of the carefully thought-out clothing. The

²⁸ Stations: I Jezus na śmierć skazany [Jesus is condemned to death], XII Jezus na krzyżu umiera [Jesus dies on the cross].

²⁹ Stations: II Jezus krzyż bierze [Jesus takes the cross], IV Jezus spotyka Matkę swoją [Jesus meets his Mother].



4. Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Stacja XII, Jezus na krzyżu umiera*, 1926–1928, drzeworyt kolorowany farbami wodnymi, Muzeum Narodowe w Kielcach, nr inw. Gr 2985

4. Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Stacja XII, Jezus na krzyżu umiera* [Station XII, Jesus Dies on the Cross], 1926–1928, woodcut shaded with watercolours, National Museum in Kielce, inventory no. Gr 2985

figures' garments are stylised, displaying characteristics of not only Podhale but also Hutsul clothing. Mostly, these include Hutsul shirts with characteristic embroidered decorations on the collars, fronts and shoulder extensions,³⁰ highlander wool trousers narrowed towards the bottom,³¹ and wide Hutsul trousers made of white linen,³² *cucha* jackets,³³ Hutsul and highlander belts,³⁴ while accessories include *ki-erpce* leather shoes, *postoł* leather or tree bark shoes,³⁵

³⁰ Stations: II *Jezus krzyż bierze* [Jesus takes the cross], IV *Jezus spotyka Matkę swoją* [Jesus meets his Mother], VIII *Jezus niewiasty pociesza* [Jesus comforts the women].

³¹ Station III *Jezus raz pierwszy pada* [Jesus falls for the first time].

³² Station IV *Jezus spotyka Matkę swoją* [Jesus meets his Mother].

³³ Stations: I [Jesus is condemned to death], II *Jezus krzyż bierze* [Jesus takes the cross], IV *Jezus spotyka Matkę swoją* [Jesus meets his Mother], IX *Jezus raz trzeci pada* [Jesus falls for the third time].

³⁴ Stations: III *Jezus raz pierwszy pada* [Jesus falls for the first time], V *Jezus od Cyrenejczyka wspomóżony* [Jesus is helped by the Cyrenean], IX *Jezus raz trzeci pada* [Jesus falls for the third time], X *Jezus z szat obnażony* [Jesus is stripped of his clothes], XI *Jezus do krzyża przybity* [Jesus is nailed to the cross].

³⁵ Stations: VI *Jezusa twarz ociera św. Weronika* [St Veronica wipes Jesus' face], VIII *Jezus niewiasty pociesza* [Jesus comforts the women], X *Jezus z szat obnażony* [Jesus is stripped of his clothes].

związku z ubiorami ludowymi, lecz są inwencją autorską Krasnodębskiej-Gardowskiej. Płaskie ornamenty w układach liniowych lub szachownicowych całkowicie wypełniają stroje figurami geometrycznymi: prostokątów, rombów, trójkątów lub wieloboków o powtarzających się układach. Charakterystyczne dla polskiej odmiany art déco są regularne skosy, zygzaki, formy o ostrych wierzchołkach oraz kształtach zbliżonych do grotów strzał i jodełek. Szaty niewiast mają dekorację o motywach roślinnych, mocno przestylizowanych i geometryzowanych w podobne regularne i rytmiczne układy znane już w ksylografii ludowej³⁸ [il. 5]. Kolor, nakładany ręcznie farbą wodną, występuje w partii szat i nieba. Nie służy jednak wydobyciu modelunku, tylko kładziony jest płasko, w czystych, jaskrawych, lecz zharmonizowanych z sobą odcieniach, i spełnia wyłącznie funkcje dekoracyjne, podobnie jak w malowidłach na szkłe lub w dawnym drzeworycie ludowym³⁹.

Drugi plan w omawianym cyklu został potraktowany nowatorsko. Przybrał formę płaskich kulis zamkniętych półkolem architektury lub nieba, które ukazują pejzaż bądź sceny figuralne o stylizacji średnio-wiecznej albo współczesnej. Opracowany jest w kontraście do sceny głównej – sylwetowo, płaską czarną plamą (drzeworyt faksymilowy). Kontury konarów drzew i ich korony, chmury, strugi deszczu, detale architektoniczne, a nawet sylwetki postaci przybierają formę współczesnej wycinanki. Jej cechami są strzępiaste, typowe dla tej techniki brzegi, a także motyw odbijania, jaki artystka uzyskała przez nałożenie czarnych sylwetek na białe, niekolorowane i nieopracowane graficznie tło⁴⁰. Takie rozwiązanie drugiego planu jest autorskim przepracowaniem motywu podpiętych draperii lub obłoków wypełniających górne krawędzie dawnych drzeworytów ludowych.

Podpisy kolejnych stacji o kaligraficznym dukcie liter rysowanych grubą, zgeometryzowaną linią odpowiadają konwencji plansz. Niewielkie „światło” między poszczególnymi znakami i słowami koresponduje z ciasnymi kadrami scen. Czytelności, a zarazem dekoracyjności służy ornament greckiego krzyża wprowadzający dystans między kolejnymi słowami. Ujęcie tekstu w powtórzony rzymski numer stacji porządkuje i wyznacza symetrię.

³⁸ W drzeworycie dawnym stosowano ornament geometryczny, był on jednak prymitywny i występował rzadko, głównie w lamówkach szat postaci lub w ramie kompozycji.

³⁹ Artystka korzystała z tej samej palety barwnej, co kolorując w 1921 roku Tekę Łazarzkiego, o której mowa dalej.

⁴⁰ Jak pisał Jerzy Warchałowski artystycznym celem wycinanki ludowej było dążenie aby wycięta forma odbijała od tła. Miał temu służyć skontrastowany kolor i oświetlenie a w rozbudowanej wersji dodatkowo motywy ażurowe, zob. J. Warchałowski, *Wycinanka*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 28, s. 68–69.



5. *Wychowanie Najświętszej Marii Panny z Teki* drzeworytów ludowych dawnych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego, Warszawa 1921, drzeworyt kolorowany farbami wodnymi, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Pol. 2391/22 MNW, domena publiczna

5. *Wychowanie Najświętszej Marii Panny z Teki* drzeworytów ludowych dawnych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego [The Education of the Blessed Virgin Mary from the Portfolio of Old Folk Woodcuts Collected and Published by Zygmunt Łazarski], Warsaw 1921, woodcut shaded with watercolours, National Museum in Warsaw, inventory no. Gr.Pol. 2391/22 MNW, public domain

Folklorystyka

Jesienią 1918 roku Krasnodębska została słuchaczką trzyletnich Kursów dla Nauki Rysunków dla Nauczycieli w Warszawie⁴¹. Instytucja ta powołana do życia przez Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, miała funkcjonować w siedzibie warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych⁴², równoległe do działającej uczelni artystycznej. Z czasem weszła w jej strukturę. Rozbudowany program kursów obejmował malarstwo, rysunek, modelarstwo, kreślenie i perspektywę, metodykę nauczania rysunku, anatomię, historię sztuki, psychologię i pedagogikę. Główną rolę

⁴¹ IS PAN, ZS, nr inw. 1948/ I-II, *Odpis dyplomu z dn. 13 X 1961*.

⁴² Kursy dla Nauki Rysunków dla Nauczycieli zostały powołane do życia 18 X 1918 roku przez Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego pismem nr 437/52253 z 7 IX 1918; zob. K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Warszawa 2004, s. 74.

and *czobot* boots with uppers,³⁶ as well as sheepskin caps and hats made of black felt³⁷. The fabric patterns are unrelated to folk costumes but are Krasnodębska-Gardowska's own invention. Flat ornaments in linear or checkerboard patterns fill the costumes entirely with geometric shapes: rectangles, rhombuses, triangles, or polygons in repeating patterns. Characteristic features of the Polish Art Déco style include regular diagonals, zigzags and forms with sharp peaks and shapes resembling arrowheads and herringbone patterns. The women's robes are decorated with plant motifs, highly stylised and geometricised into similar regular and rhythmic patterns already known in folk xylography³⁸ [fig. 5]. Colour, hand-applied with water-based paint, appears on the robes and the sky. However, it does not serve to enhance the modelling; instead, it is applied flat, in pure, bright, yet harmonised shades, and serves a purely decorative purpose, similar to glass paintings or old folk woodcuts³⁹.

The background in this series is treated innovatively. It takes the form of flat backdrops enclosed by a semicircle of architecture or sky, depicting landscapes or figurative scenes in medieval or contemporary stylisation. It is rendered in contrast to the main scene – with flat, black outlines of figures and objects (facsimile woodcut). The contours of tree branches and crowns, clouds, raindrops, architectural details and even the silhouettes of figures, take on the form of a modern cutout. Its features include the jagged edges typical of this technique, as well as the motif resembling tracing, achieved by the artist by superimposing black silhouettes on a white, uncoloured and graphically undeveloped background⁴⁰. This solution applied in the background is an original reworking of the motif of pinned draperies or clouds that fill the upper edges of old folk woodcuts.

The calligraphic lettering in the title of each station, drawn with a thick, geometric line, reflects the conventions of the boards. The small spaces between

³⁶ Station IV *Jezus spotyka Matkę swoją* [Jesus meets his Mother].

³⁷ Stations: II *Jezus krzyż bierze* [Jesus takes the cross], III *Jezus raz pierwszy pada* [Jesus falls for the first time], V *Jezus od Cyrenejczyka wspomóżony* [Jesus is helped by the Cyrenean], IX *Jezus raz trzeci pada* [Jesus falls for the third time], XI *Jezus do krzyża przybity* [Jesus is nailed to the cross].

³⁸ Geometric ornament was generally used in old (early) woodcuts, but it was primitive and rare, present mainly in the trimmings of figures' clothes or in the frame of the composition.

³⁹ The artist used the same colour palette as the person who had coloured the Łazarski Portfolio in 1921, which is discussed below.

⁴⁰ As Jerzy Warchałowski wrote, the artistic goal of folk cutouts was to make the cutout form stand out from the background. This was achieved by contrasting colour and lighting, and in an expanded version, additionally by openwork motifs, cf. J. Warchałowski, *Wycinanka*, "Przegląd Warszawski" 1924, no. 28, pp. 68–69.

individual characters and words reflect the tight framing of the scenes. Both legibility and the decorative effect are enhanced by the Greek cross ornament, creating a distance between subsequent words. The Roman number of the station repeated at the end of the text provides order and symmetry.

Folklorism

In the autumn of 1918, Krasnodębska enrolled in the three-year Drawing Courses for Teachers in Warsaw⁴¹. Established by the Minister of Religious Denominations and Public Education, the institution was to operate at the Warsaw School of Fine Arts⁴² alongside the existing art school. Over time, it became part of the school's structure. The extensive course programme encompassed painting, drawing, modelling, drafting and perspective, the methodology of drawing teaching, anatomy, art history, psychology and pedagogy. Karol Tichy, who was in charge of those courses and taught painting, played a key role in developing the curriculum. It was to him that the Warsaw school owed its innovations in the programme: the introduction of applied arts and architecture as early as 1904,⁴³ which was a transfer of the idea of renewing applied arts from Kraków to Warsaw⁴⁴.

From 1923 this became the core curriculum of the nationalised School of Fine Arts, of which Tichy became director. The programme was fully expressed in Józef Czajkowski's inaugural speech on 11th March⁴⁵. The concept of teaching, later refined *inter alia* by Władysław Skoczylas,⁴⁶ was intended to

⁴¹ IS PAN, ZS, inventory no. 1948/ I–II, *Odpis dyplomu z dn. 13 X 1961*.

⁴² The "Drawing Courses for Teachers" were established on 18th October 1918 by the Minister of Religious Denominations and Public Education in letter no. 437/52253 of 7th September 1918; cf. K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Warszawa 2004, p. 74.

⁴³ Before 1908, there used to be a weaving workshop at the School of Fine Arts; cf. K. Piwocki, *Wojciech Jastrzębowski (działacz i pedagog)*, in: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, p. 54.

⁴⁴ Karol Tichy (1871–1939) was a professor at the Warsaw School of Fine Arts, then a private school, from 1904. In 1901, in Kraków, he co-founded the Polish Applied Art Society, whose members sought the sources of the national style and the inspirations for contemporary art in folk art. The Society collected and catalogued folk and vernacular art objects, and ran a publishing house and a library. Edward Trojanowski, Tomasz Pajzderski and Józef Czajkowski also conducted similar activities at the Warsaw School of Fine Arts; cf. Piwocki 1971, fn. 37, p. 54.

⁴⁵ J. Czajkowski, *Sztuka stosowana*, in: *Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923–1983*, ed. J. Tarkowska, "Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie" 1984, no. 2, pp. 1–11.

⁴⁶ W. Skoczylas, *Sztuka – szkoła – państwo*, "Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie" 1984, no. 4; *Wł. Skoczylas o zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych. Przemówienie wygłoszone w dniu 15. b. m. na uroczystości wręczenia godła uczniom Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie*, "Gazeta Polska" 1929, no. 50, p. 3.

w opracowaniu programu nauczania odegrał kierujący nimi i wykładający malarstwo Karol Tichy. To właśnie jemu warszawska uczelnia zawdzięczała innowacje w programie – wprowadzenie już w 1904 roku zagadnień z zakresu sztuki użytkowej⁴³ i architektury. Było to przeniesienie idei odnowy sztuki stosowanej z Krakowa na grunt warszawski⁴⁴.

Od 1923 roku stała się ona podstawą programową upaństwowionej SSP, której Tichy został dyrektorem, wyrażoną w pełni w przemówieniu inauguracyjnym Józefa Czajkowskiego 11 marca⁴⁵. Koncepcja nauczania, doprecyzowana w przyszłości między innymi przez Władysława Skoczylasa⁴⁶, miała doprowadzić do utworzenia polskiego stylu. Jego odrębny, rodzimy charakter powinien czerpać ze sztuki ludowej, nieskażonej obcymi wpływami, i jednocześnie mieć wyraz współczesny, co podnosili w swoich wypowiedziach wspomniany Czajkowski, a także Mieczysław Treter⁴⁷, Wojciech Jastrzębowski⁴⁸ i Jerzy Warchałowski⁴⁹. Ten ostatni twierdził, że sztuka tworzona pod jej wpływem, spójna z nią duchowo, szanująca tradycję umiejętności warsztatowych, „powinna iść naprzód drogą twórczą, mając oczy otwarte na postęp techniczny, na przeobrażenia społeczne, na potrzeby czasu”⁵⁰.

⁴³ Przed 1908 rokiem w SSP istniał warsztat tkacki; zob. K. Piwocki, *Wojciech Jastrzębowski (działacz i pedagog)*, w: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 54.

⁴⁴ Karol Tichy (1871–1939) od 1904 roku był profesorem warszawskiej SSP, wówczas szkoły prywatnej. W 1901 roku w Krakowie współtworzył Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, którego członkowie w twórczości ludowej poszukiwali źródeł stylu narodowego i bodźców dla współczesnej twórczości. TPSS zajmowało się zbieraniem i katalogowaniem obiektów sztuki ludowej i wernakularnej, prowadziło wydawnictwo i bibliotekę. Podobną działalność w warszawskiej SSP prowadzili także Edward Trojanowski, Tomasz Pajzderski i Józef Czajkowski; zob. Piwocki 1971, jak przyp. 37, s. 54.

⁴⁵ J. Czajkowski, *Sztuka stosowana*, w: *Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923–1983*, oprac. J. Tarkowska, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1984, nr 2, s. 1–11.

⁴⁶ W. Skoczylas, *Sztuka – szkoła – państwo*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, nr 4; *Wł. Skoczylas o zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych. Przemówienie wygłoszone w dniu 15. b. m. na uroczystości wręczenia godła uczniom Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Gazeta Polska” 1929, nr 50, s. 3.

⁴⁷ Mieczysław Treter (1883–1943) był odpowiedzialny za kształt polskiej polityki kulturalnej w II RP. Od 1926 roku stał na czele Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, w 1930 współzakładał Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie. Zob. M. Treter, *Polska sztuka dekoracyjna. Z powodu książki Jerzego Warchałowskiego*, „Warszawianka” 1928, nr 98, s. 5; M. Treter, *Dział Sztuki na P.W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918–1928*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 8–9, s. 281–348.

⁴⁸ W. Jastrzębowski, *Geneza, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu*, w: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław 1971, s. 89–104.

⁴⁹ J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.

⁵⁰ Ibidem, s. 30.

Skoczylas uważał, że grafika powinna odegrać ważną rolę jako czynnik państwowotwórczy⁵¹. Możliwość jej powielania i łatwość w dotarciu do wielu odbiorców mogły z jednej strony służyć propagandzie, z drugiej zaś – popularyzacji zagadnień sztuki nowoczesnej wśród społeczeństwa⁵². Znamienne były jego słowa o szerokim oddziaływaniu sztuki wobec zadań, jakie stawiał przed adeptami uczelni artystycznych: „Marzymy o tym, aby wpływ nasz był widoczny w naszym życiu, aby panował na ulicy, wdzierał się zarówno do świątyni i gmachów reprezentacyjnych, jak i do mieszkania biednego robotnika”⁵³. Kultura ludowa w odrodzonym państwie miała się stać źródłem rozwoju jego sztuki. Przypisano jej także działanie propagandowe, stąd jej obecność na wystawach w Paryżu (1925)⁵⁴, Monzy (1925)⁵⁵, Poznaniu (1929)⁵⁶ i Warszawie (1930), gdzie „Wystawa sztuki ludowej” inaugurowała otwarcie nowo utworzonego Instytutu Propagandy Sztuki⁵⁷.

Zgodnie z tymi ideami zorganizowano program nauczania SSP, który obejmował dwuletni Kurs Ogólny, gdzie obok tradycyjnych studiów rysunkowych żywego modelu wprowadzono do nauczania Przegląd Ludowej Sztuki Polskiej⁵⁸, oraz autorski Kurs Kompozycji Brył i Płaszczyzn (dalej: KBiP) Wojciecha Jastrzębowskiego⁵⁹. Dopiero po jego ukończeniu stu-

lead to the creation of the Polish style. Its distinct, native character should draw from folk art, untainted by foreign influences, and at the same time have a contemporary expression, as emphasised in the statements of the aforementioned Czajkowski, as well as Mieczysław Treter,⁴⁷ Wojciech Jastrzębowski,⁴⁸ and Jerzy Warchałowski⁴⁹. The latter argued that art created under its influence, spiritually consistent with it, respecting the tradition of technical skills, “should move forward along a creative path, keeping its eyes open to technological progress, to social transformations, and to the needs of the times”⁵⁰.

Skoczylas believed that graphic art should play an important role in state-building⁵¹. Its ability to be reproduced and its ease of reaching a wide audience could, on the one hand, serve propaganda, and on the other, popularise the concepts of modern art among society members⁵². His words about the broad impact of art in relation to the tasks he set for art school students were telling: “We dream of our influence being visible in our lives, prevailing in the streets, penetrating both churches and representative buildings, and the homes of poor workers”⁵³. Folk culture in the reborn state was to become a source of development for its art. Folk culture was also to carry propaganda, hence its presence at exhibitions in Paris (1925),⁵⁴ Monza (1925),⁵⁵ Poznań (1929)⁵⁶ and Warsaw (1930), where

⁵¹ W. Skoczylas, *O Ministerstwo Sztuki*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, nr 4, s. 38–43; na ten temat szerzej: Chmielewska 2006, jak przyp. 5; K. Kulpińska, *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, w: *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014, s. 51–64.

⁵² W. Skoczylas, *Grafika, sztuka demokracji*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 181–191.

⁵³ W. Skoczylas, *O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, nr 4, s. 78–81.

⁵⁴ L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paryż, 28 IV – 25 X 1925.

⁵⁵ Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Monza, marzec–kwiecień 1925.

⁵⁶ Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu, maj–wrzesień 1929. Po zakończeniu wystawy rząd polski zakupił eksponowaną kolekcję sztuki ludowej; zob. *Rząd zakupił wystawę sztuki ludowej*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 233, s. 4.

⁵⁷ *Katalog wystawy sztuki ludowej*, Instytut Propagandy Sztuki, Kamienica Baryczków, wrzesień–listopad, Warszawa 1930.

⁵⁸ Przedmiot wykładali: Oskar Sosnowski (od 16 X 1924) i Juliusz Kłos (od 1 XI 1925). Zagadnienia sztuki ludowej były również poruszane w latach 1923–1928 na Kursie Historii Sztuki Stanisława Noakowskiego; zob. Piwocki 2004, jak przyp. 36, s. 82–83.

⁵⁹ Jastrzębowski prowadził kurs w latach 1923–1928. Równoległe zajęcia te prowadzili również Mieczysław Kotarbiński (1923–1927), potem Karol Stryjeński (1927–1932) i Józef Czajkowski (1932–1938), a także Bogdan Treter (1930–1931); zob. J. Kania, *Dziedzictwo Świętego Projektusa. Program Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego*, w: *Sztuka wszędzie! Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012, s. 183.

⁴⁷ Mieczysław Treter (1883–1943) was responsible for shaping Polish cultural policy in the Second Polish Republic. From 1926 he headed the Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners, and in 1930 he co-founded the Institute of Art Propaganda in Warsaw. Cf. M. Treter, *Polska sztuka dekoracyjna. Z powodu książki Jerzego Warchałowskiego*, „Warszawianka” 1928, no. 98, p. 5; M. Treter, *Dział Sztuki na P.W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918–1928*, „Sztuki Piękne” 1929, no. 8–9, pp. 281–348.

⁴⁸ W. Jastrzębowski, *Geneza, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu*, in: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław 1971, pp. 89–104.

⁴⁹ J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁵¹ W. Skoczylas, *O Ministerstwo Sztuki*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” (Scientific Journals of the Academy of Fine Arts in Warsaw) 1984, no. 4, pp. 38–43; more on this topic: Chmielewska 2006, as in fn. 5; K. Kulpińska, *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, in: *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, ed. J. Talbierska, Warszawa 2014, pp. 51–64.

⁵² W. Skoczylas, *Grafika, sztuka demokracji*, in: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, ed. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, pp. 181–191.

⁵³ W. Skoczylas, *O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, no. 4, pp. 78–81.

⁵⁴ L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 28th April – 25th October 1925.

⁵⁵ Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Monza, March–April 1925.

⁵⁶ General National Exhibition in Poznań, May–September 1929. After the exhibition, the Polish government purchased the

the “Folk-Art Exhibition” inaugurated the opening of the newly established Institute of Art Propaganda⁵⁷.

These ideas guided the organisation of the SSP curriculum, which included a two-year General Course, where, alongside traditional studies of drawing a live model, it introduced the Review of Polish Folk Art⁵⁸ as well as Wojciech Jastrzębowski’s own course, Composition of Solids and Surfaces (hereinafter: KBiP)⁵⁹. Only after completing this course could students choose a specialisation from the following courses: Painting, Sculpture, Graphic Arts, Decorative Painting, Interior Design and Furniture Design with Weaving, Ceramics, Stained Glass and Metal.

Krasnodębska-Gardowska met Skoczylas in early 1922 at his solo exhibition at The Society for the Encouragement of Friends of Fine Arts in Warsaw (Pol. *Towarzystwo Zachęty Przyjaciół Sztuk Pięknych*, hereinafter: TZPSP)⁶⁰. This direct contact with the award-winning artist determined the direction of her further career, as a few months later she began studies in his studio.

Skoczylas considered vernacular cultures a treasury of modern ornaments, which influenced the decorative composition of his works, based on balance and rhythm⁶¹. His years of study in Kraków coincided with the period of intensified activity of the TPSS. Soon after, in Zakopane, he encountered the culture of the Podhale region – from 1908, he taught at the School of Timber Industry there, and soon became a co-founder of the Podhale Art Society (1909). As an artist, he expressed the spirit of this art, which he interpreted individually, in portraits of highlanders and images of Madonnas and Pietas.

folk-art collection on display; cf. *Rząd zakupił wystawę sztuki ludowej*, “Dziennik Poznański” 1929, no. 233, p. 4.

⁵⁷ *Katalog wystawy sztuki ludowej*, Institute of Art Propaganda, Baryczek House, September–November, Warsaw 1930.

⁵⁸ The subject was taught by Oskar Sosnowski (from 16th October 1924) and Juliusz Kłos (from 1st November 1925). Issues of folk art were also discussed in the years 1923–1928 at Stanisław Noakowski’s Art History Course; cf. Piwocki 2004, as in fn. 36, pp. 82–83.

⁵⁹ Jastrzębowski taught the course from 1923 to 1928. Concurrently, those classes were also taught by Mieczysław Kotarbiński (1923–1927), then Karol Stryjeński (1927–1932) and Józef Czajkowski (1932–1938), as well as Bogdan Treter (1930–1931); cf. J. Kania, *Dziedzictwo Świętego Projektusa. Program Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego*, in: *Sztuka wszędzie! Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, eds. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012, p. 183.

⁶⁰ B. Krasnodębska-Gardowska, *Nasz profesor*, “Świat” 1934, no. 16, p. 7. The exhibition opened in November 1921; cf. S. Szczutowski, *Wystawy Leona Wyczółkowskiego i Władysława Skoczylasa w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, “Przegląd Warszawski” 1922, no. 4, pp. 137–144.

⁶¹ For more information on this topic, cf. K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962, p. 271; M. Sitkowska, *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015, pp. 33–47.

dent mógł wybrać specjalizację z kursów: Malarstwa, Rzeźby, Grafiki, Malarstwa Dekoracyjnego, Wnętrza oraz Meblarstwa z Tkactwem, Ceramiką, Witrazem i Metalem.

Krasnodębska-Gardowska poznała Skoczylasa na początku 1922 roku na jego indywidualnej wystawie w Towarzystwie Zachęty Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie (dalej: TZPSP)⁶⁰. Bezpośredni kontakt z utytułowanym artystą wyznaczył kierunek jej dalszej drogi zawodowej, gdyż kilka miesięcy później rozpoczęła studia w jego pracowni.

Skoczylas uważał kultury wernakularne za skarbnicę nowoczesnych ornamentów, które miały wpływ na dekoracyjny układ kompozycji jego prac opartych na równowadze i rytmie⁶¹. Lata jego studiów w Krakowie przypadły na okres wzmożonej działalności TPSS. Niedługo potem w Zakopanem zetknął się z kulturą podhalańską – od 1908 roku był tam pedagogiem w Szkole Przemysłu Drzewnego, a wkrótce został współtwórcą Towarzystwa Sztuka Podhalańska (1909). Ducha tej sztuki, interpretowanego indywidualnie, wyraził jako artysta w portretach górali oraz wizerunkach Madonn i Piet.

Jako pedagog był orędownikiem ksylografii ludowej, której poświęcił monografię⁶². Ważną jej częścią stały się prace pochodzące z *Teki drzeworytów ludowych dawnych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarskiego* (1921), zwanej Teką Łazarskiego. Zawierała ona 66 grafik wykonanych w technice drzeworytu, w niewielkim nakładzie 62 egzemplarzy. Odbitki, częściowo kolorowane farbami wodnymi, zostały wykonane z klocków pochodzących z Płazowa w Małopolsce Środkowej i ze Żmudzi na Litwie, datowanych między 2. połową XVIII a 1. połową XIX wieku. Skoczylas uważał, że prace te miały duże walory artystyczne. Wśród najważniejszych wymieniał monumentalizm kompozycji, czystość i pewność w cięciu rysunku, a przede wszystkim dekoracyjność⁶³. Wydanie teki wywarło bardzo duży wpływ na współczesną grafikę warsztatową. Do jej rozpowszechnienia przyczyniła się działalność popularyzatorska nie tylko Skoczylasa, ale również Jastrzębowskiego. Gdy w 1921 roku został on komisarzem wystawy polskich druków i wydawnictw, otwierającej przygotowania do paryskiej ekspozycji w 1925 roku, zdecydował się na jej pre-

⁶⁰ B. Krasnodębska-Gardowska, *Nasz profesor*, “Świat” 1934, nr 16, s. 7. Wystawa otwarta w listopadzie 1921 roku; zob. S. Szczutowski, *Wystawy Leona Wyczółkowskiego i Władysława Skoczylasa w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, “Przegląd Warszawski” 1922, nr 4, s. 137–144.

⁶¹ Na ten temat zob. K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962, s. 271; M. Sitkowska, *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015, s. 33–47.

⁶² W. Skoczylas, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933.

⁶³ Ibidem, s. 10. Za obcy przykład sztuki ludowej Skoczylas uznawał japoński drzeworyt *ukiyo-e*; zob. W. Skoczylas, *Drzeworyt, jego istota i historia*, Warszawa 1928, s. 24–25.



6. Bogna Krasnodębska, *Madonna z Dzieciątkiem*, 1923, drzeworyt kolorowany farbami wodnymi. Biblioteka Jagiellońska, nr inw. BJ Graf. I. 11261

6. Bogna Krasnodębska, *Madonna z Dzieciątkiem* [Madonna and Child], 1923, woodcut shaded with watercolours. The Jagiellonian Library, inventory no. BJ Graf. I. 11261

zentację⁶⁴. W 1926 roku Tekę Łazarzkiego zakupiło nowo powstałe Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (dalej: TOSSPO), aby na międzynarodowych wystawach polskiej grafiki ukazywać rodzime korzenie jej nowoczesności⁶⁵. Wkrótce po rozpoczęciu nauki Krasnodębska będzie korzystała ze zdobyczy formalno-artystycznych tego zbioru.

Wpływ nauki u Skoczylasa jest widoczny już w pracach z pierwszego roku studiów artystki. To przede wszystkim drzeworyty *Madonna z Dzieciątkiem*⁶⁶ [il. 6], *Ucieczka do Egiptu*⁶⁷ i *Oplakiwanie Chrystusa*⁶⁸, wszystkie z 1923 roku. Kompozycje o płaskich, dekoracyjnych układach z dominującą symetrią i rytmizacją wyraźnie nawiązują do malarstwa na szkle i ludowego drzeworytu. Szlak kwiatów pod wizerunkiem Madonny jest bliiski rozwiązaniom najstarszych drzeworytów Skoczylasa

⁶⁴ *Pięć wieków drukarstwa polskiego. Wybór książek i innych wytworów drukarskich od wieku XV do XX wystawionej w Kamienicy Baryczków roku 1922*, Warszawa 1922, kat. 1072, s. 202.

⁶⁵ *Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Pośród Obcych za rok 1926/1927*, Warszawa 1928, s. 48.

⁶⁶ Zespół prac studenckich SSP w Warszawie, Biblioteka Jagiellońska, nr inw. BJ Graf. I. 11261.

⁶⁷ Biblioteka Narodowa, nr inw. G. 66017.

⁶⁸ Biblioteka Narodowa, nr inw. G. 66018; zob. Pietrzak 1999, jak przyp. 19, s. 29, 47, il. 1–2.

As a teacher, he was a proponent of folk xylography, to which he devoted a monograph⁶². A significant part of this collection included works from *Teka drzeworytów ludowych dawnych zebranych i wydanych przez Zygmunta Łazarzkiego* [Portfolio of Old Folk Woodcuts Collected and Published by Zygmunt Łazarzki] (1921), known as the Łazarzki Portfolio. It contained 66 woodcut prints, produced in a small edition of 62 copies. The prints, partially coloured with watercolours, were made from blocks originating from Płazów in Central Małopolska and Samogitia in Lithuania, dating back to the period between the second half of the 18th and the first half of the 19th centuries. Skoczylas believed that these works had significant artistic values. Among the most important ones, he mentioned the monumentalism of composition, the purity and certainty of the cut, and, above all, decorativeness⁶³. The publication of the portfolio had a significant impact on contemporary printmaking. Its popularisation was facilitated not only by Skoczylas but also by Jastrzębowski. When in 1921 he became the commissioner of the exhibition of Polish prints and publications, which initiated preparations for the 1925 Paris exposition, he decided to present it⁶⁴. In 1926, the Łazarzki Portfolio was purchased by the newly established Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners (Pol. *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych*, hereinafter TOSSPO) in order to showcase the native roots of Polish modernity at international exhibitions of Polish graphic art⁶⁵. Shortly after beginning her studies, Krasnodębska would draw on the formal and artistic achievements of this collection.

The influence of her studies in Skoczylas's studio is already visible in works from the artist's first year of studies. These include, above all, the woodcuts *Madonna z Dzieciątkiem* [Madonna and Child]⁶⁶ [fig. 6], *Ucieczka do Egiptu* [The Flight to Egypt]⁶⁷ and *Oplakiwanie Chrystusa* [The Lamentation of Christ]⁶⁸, all dated 1923. The compositions, with their flat, decorative arrangements dominated by symmetry and rhythm, clearly evoke glass painting and

⁶² W. Skoczylas, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933.

⁶³ *Ibidem*, p. 10. Skoczylas considered the Japanese *ukiyo-e* woodcut to be a foreign example of folk art; cf. W. Skoczylas, *Drzeworyt, jego być i historia*, Warszawa 1928, pp. 24–25.

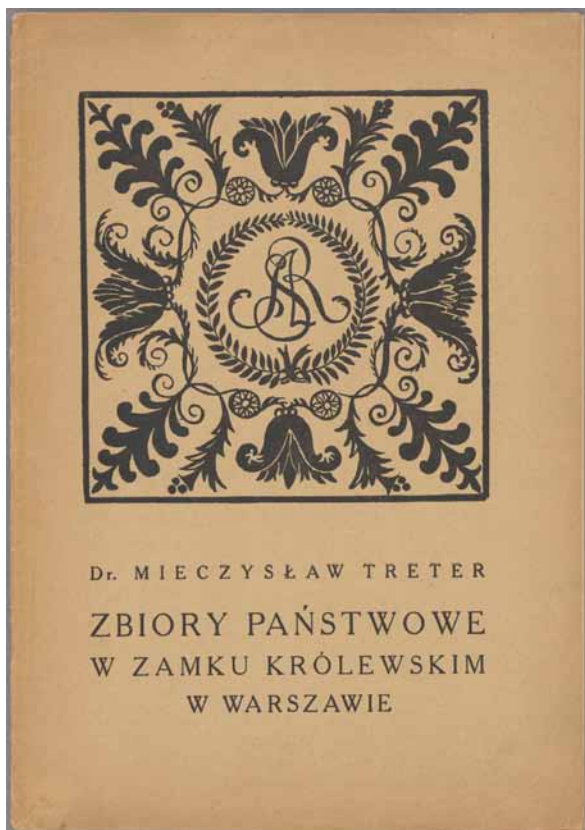
⁶⁴ *Pięć wieków drukarstwa polskiego. Wybór książek i innych wytworów drukarskich od wieku XV do XX wystawionej w Kamienicy Baryczków roku 1922*, Warszawa 1922, catalogue no. 1072, p. 202.

⁶⁵ *Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Pośród Obcych za rok 1926/1927*, Warszawa 1928, p. 48.

⁶⁶ Collection of student works from the School of Fine Arts in Warsaw, The Jagiellonian Library, inventory no. BJ Graf. I. 11261.

⁶⁷ The National Library of Poland, inventory number G. 66017.

⁶⁸ The National Library of Poland, inventory no. G. 66018; cf. Pietrzak 1999, as in fn. 19, pp. 29, 47, fig. 1–2.



7. Bogna Krasnodębska, projekt okładki do książki Mieczysława Tretera, *Zbiory Państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa 1923, ze zbiorów autorki, fot. P. Jezierski, Muzeum Narodowe w Krakowie

7. Bogna Krasnodębska, cover design for Mieczysław Treter's book *Zbiory Państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa 1923, from the author's collection, photo by P. Jezierski, National Museum in Krakow

folk woodcuts. The trail of flowers beneath the image of the Madonna is similar to the designs of Skoczyla's oldest woodcuts: *Madonna* [The Madonna] (1915), *Św. Sebastian z Teki Podhalańskiej* [St Sebastian from the Podhale Portfolio] (1915) and *Pieta z Teki Zbójnickiej* [The Pieta from the Robber Portfolio] (1916).

The artist also sought inspiration in folk crafts, which until then had received little attention. A good example is the cover design that Krasnodębska created for Treter's publication devoted to the Stanisław August collection in the Royal Castle in Warsaw⁶⁹ [fig. 7]. Her concentric composition of symmetrically arranged, stylised flowers clearly references the embroidery made in Kępina Łowicka [fig. 8]. These handicrafts were available for sale in the building of the Warsaw Society for the Support of Folk Industry⁷⁰ at 1 Tamka Street, near

⁶⁹ M. Treter, *Zbiory Państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie. Doba St. Augusta a czasy dzisiejsze*, Warszawa 1924.

⁷⁰ TPPL, founded in Warsaw in 1907, aimed to develop and preserve folk industry, as well as to create new branches by es-



8. Haft, Kępina Łowicka, lata 20. XX wieku, „Świat” 1923, nr 16, s. 8

8. Embroidery, Kępina Łowicka, 1920s, “Świat” 1923, no. 16, p. 8

– *Madonny* (1915), *Św. Sebastiana z Teki Podhalańskiej* (1915) oraz *Piety z Teki Zbójnickiej* (1916).

Inspiracji szukała artystka także w ludowym rękodziele, na co do tej pory nie zwracano uwagi. Dobrym przykładem jest projekt okładki, który Krasnodębska wykonała do publikacji Tretera poświęconej zbiorom Stanisława Augusta w Zamku Królewskim w Warszawie⁶⁹ [il. 7]. Jej koncentryczna kompozycja złożona z symetrycznie ułożonych, przestylizowanych kwiatów wyraźnie odwołuje się do haftu wykonanego w Kępinie Łowickiej [il. 8]. Te wyroby rękodzieła były dostępne w sprzedaży w gmachu warszawskiego Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego⁷⁰ przy ulicy Tamka 1, nieopodal warszawskiej uczelni. O ich popularności świadczą podobne przykłady eksponowane na II Biennale Sztuki Dekoracyjnej w Monzy (1925) w dziale polskiej sztuki ludowej oraz na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnych Przemysłów w Paryżu (1925), gdzie reprezentowały twórczość Towarzystwa Przemysłowo-Ludowego z Kępiny Łowickiej⁷¹.

⁶⁹ M. Treter, *Zbiory Państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie. Doba St. Augusta a czasy dzisiejsze*, Warszawa 1924.

⁷⁰ TPPL, założone w Warszawie w 1907 roku, miało na celu rozwój i zachowanie przemysłu ludowego, a także wytworzenie jego nowych gałęzi przez zakładanie szkół kształcących instruktorów-rzemieślników, organizowanie wystaw i prowadzenie sprzedaży wyrobów ludowych. Od 1914 roku siedziba Towarzystwa mieściła się przy ulicy Tamka 1, gdzie na parterze funkcjonował sklep, tzw. Bazar; zob. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, s. 29–48.

⁷¹ *Kronika artystyczna. Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu, „Sztuki Piękne”* 1924/1925, nr 7, s. 342; C. Młodzianowski, *Udział Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego na wystawie pary-*



9. Bogna Krasnodębska, okładka teki *Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej*, z: J. Mortkowicz, *Le livre d'art en Pologne 1900–1930*, Warszawa [1931], s. 18, Biblioteka Narodowa, Polona, domena publiczna

9. Bogna Krasnodębska, cover of the portfolio “Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej” [Revelation of Saint John the Theologian. 5 woodcuts by B.G. Krasnodębska], in: J. Mortkowicz, *Le livre d'art en Pologne 1900–1930*, Warszawa [1931], p. 18, The National Library of Poland, Polona, public domain

Rysunek Krasnodębskiej, zamknięty w kwadracie, symetryczny, bazuje na powtórzeniu czterech elementów przetworzonych ze świata natury: kwiatów, łodyg oraz gałązek z owocami, potraktowanych płasko, wypełnionych gładką czernią farby i przywodzących na myśl wycinankę. Do tej samej techniki nawiązuje również azur uproszczonych, geometryzowanych roślin. Z tą techniką studenci SSP spotykali się na kursach między innymi Tichego⁷². Piewca wycinanki Jerzy Warchałowski uważał ją za wybitną zdobycz sztuki polskiej, w której upatrywał nowego odrodzenia ornamentu o jasnej, logicznej budowie, rytmie i symetrii⁷³. Zbiegło się to w czasie z wydaniem w 1924

skiej, „Sztuka w Rzemiośle” 1925, nr 10, s. 9–10. Kurs koronkarski Towarzystwa Przemysłu Ludowego w Kępnie Łowickiej zdobył złoty medal na paryskiej wystawie; zob. A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 208.

⁷² J. Warchałowski, *Wycinanki*, „Wisła” 1902, t. 16, z. 4, s. 477–482; J. Warchałowski, *Wycinanka*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 28, s. 75.

⁷³ Warchałowski 1924, jak przyp 72, s. 65–75.

the Warsaw University of Technology. Their popularity is evidenced by similar examples exhibited at the 2nd Biennial of Decorative Arts in Monza (1925) in the Polish folk-art section, and at the International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industries in Paris (1925), where they represented the work of the Kępina Łowicka Folk Industrial Society⁷¹.

Krasnodębska’s drawing, enclosed in a square and symmetrical, is based on the repetition of four elements derived from nature: flowers, stems and branches with fruit, depicted in a flat way, filled with smooth black paint, and reminiscent of a cutout. The openwork of simplified, geometric plants also alludes to this same technique. Students of the SSP were made familiar with this technique in courses taught, among others, by Tichy⁷². Jerzy Warchałowski, a proponent of the cutout, considered it an outstanding achievement of Polish art, in which he saw a new rebirth of ornament with a clear, logical structure, rhythm and symmetry⁷³. This coincided with the 1924 publication by the Industrial Museum in Kraków of a collection of cutouts from the Łowicz and Kurpie regions, owned by the TPSS⁷⁴.

The formal characteristics of Art Déco, which originated in folk art, were presented very maturely by Krasnodębska in her diploma work,⁷⁵ which focussed on the last book of the New Testament canon: the Apocalypse of St John the Theologian. Using the woodcut technique, the artist created five panels, faithfully conveying the narrative threads of the

establishing schools to train craftsmen, organising exhibitions and selling folk products. From 1914, the Society’s headquarters were located at 1 Tamka Street, where a shop, the so-called *Bazar*, operated on the ground floor; cf. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, pp. 29–48.

⁷¹ *Kronika artystyczna. Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, “Sztuki Piękne” 1924/1925, no. 7, p. 342; C. Młodzianowski, *Udział Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego na wystawie paryskiej*, “Sztuka w Rzemiośle” 1925, no. 10, pp. 9–10. The lace-making course of the Society of Folk Industry in Kępina Łowicka won the gold medal at the Paris exhibition; cf. A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, p. 208.

⁷² J. Warchałowski, *Wycinanki*, “Wisła” 1902, vol. 16, issue 4, pp. 477–482; J. Warchałowski, *Wycinanka*, „Przegląd Warszawski” 1924, no. 28, p. 75.

⁷³ Warchałowski 1924, as in fn. 72, pp. 65–75.

⁷⁴ *Wycinanki ludu polskiego łowickie i kurpiowskie. XIV tablic wielobarwnych według oryginałów ze zbiorów Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Kraków [1924].

⁷⁵ *Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej* [Revelation of Saint John the Theologian. 5 woodcuts by B.G. Krasnodębska], Warszawa 1925. T. Cieślowski, Jr., mentioned the portfolio as a diploma work, cf. Tadeusz Cieślowski, Jr., *Z dziejów „Rytu”*. *W dziesiątą rocznicę pierwszej wystawy „Rytu”*, “Plastyka”, no. 1, 1936, p. 166; Wacław Czarski reviewed the portfolio at the annual SSP exhibition for 1925/1926 in the summer of 1926, indicating that it was a diploma work, cf. W. Czarski, *Grafika w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych 1926–1927*, “Grafika Polska” 1926, no. 2, pp. 24–26.

Apocalypse [1:1, 4:1, 8:1, 17:1, 21:1]. The influence of folk xylography is also evident here. Panel I, depicting St John's prayer on Patmos, is a modified iconographic pattern of the praying St Onuphrius from the Lazarski Portfolio. The stylistic formula of the series is a testament to the mature concepts based on geometry, decoration and rhythm that the artist had developed in the Passion series. They are visible in the use of geometric figures, broken lines and zigzags in the figures' clothes, in elements of nature, as well as in the typographical design of the cover and title page of the portfolio [fig. 9].

The tightly arranged inscriptions, along with the rhythmic ornamentation of thorn branches, form an organic whole. The letterforms are solid and simple, as if carved from sharp-edged wood. The artist owes their development to Ludwik Gardowski, who was then teaching the Lettering Course⁷⁶.

Understanding art as decoration

In 1924, Waław Husarski reviewed the students' works from the end-of-year exhibition of the SSP in relation to Wojciech Jastrzębowski's signature Composition of Solids and Surfaces (KBiP) course: "One of the foundations of this programme seems to be the understanding of art as decoration – in the broadest sense of the word"⁷⁷. In completing subsequent tasks, a student was to fill a given surface with ornament or construct a shape whose harmony would rely on proportional division and appropriate composition of surfaces, using imagination and their own invention. Decorative motifs were not based on observations of nature, but were abstract, geometric, encouraging the designer to emphasise artistic values.

For the purposes of the present study, what is of interest is Jastrzębowski's task that concerned the understanding of rhythm⁷⁸. The task involved designing a plane, unlimited in shape, with a silhouette of identical forms, in such a way as to fill the plane entirely [fig. 10]. Krasnodębska later directly transferred the task of designing fabrics to the garments of the participants in the Passion of Christ [fig. 2–4].

⁷⁶ The artist completed the course under his supervision in June 1925 with a very good grade; cf. IS PAN, ZS, *Album...*, as in fn. 2. The font design is consistent with Gardowski's designs for the vignettes of the journals "Ster" (1923) and "Rzeczpospolita Akademicka" (1923). It was incorrectly reported that this design was created during Edmund Bartłomiejczyk's Applied Graphics Course; however, the portfolio was published in 1925 and Bartłomiejczyk was employed at the SSP only from October 16, 1926.

⁷⁷ W. Husarski, *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych. Wystawa doroczna prac uczniów*, "Tygodnik Ilustrowany" 1924, no. 31, pp. 509–510.

⁷⁸ Kania 2012, as in fn. 53, p. 188.

roku przez Muzeum Przemysłowe w Krakowie zbioru wycinanek łowickich i kurpiowskich z kolekcji TPSS⁷⁴.

Cechy formalne art déco, których źródłem była sztuka ludowa, Krasnodębska dojrzałe ukazała w swojej pracy dyplomowej⁷⁵, której tematem była ostatnia z kanonu ksiąg Nowego Testamentu – Apokalipsa św. Jana Teologa. W technice drzeworytu artystka wykonała pięć plansz, w których wiernie oddała kolejne wątki narracyjne Apokalipsy [1:1, 4:1, 8:1, 17:1, 21:1]. Tu także widoczne są wpływy ksylografii ludowej. Plansza I, ukazująca modlitwę św. Jana na Patmos, to przetworzony wzór ikonograficzny modlącego się św. Onufrego z Teki Łazarskiego. Formuła stylistyczna cyklu jest świadectwem dojrzałych koncepcji opartych na geometrii, dekoracji i rytmie, które graficzka rozwinęła w cyklu pasyjnym. Widoczne są one w zastosowaniu figur geometrycznych, łamanych linii i zygzaków w szatach postaci, w elementach przyrody, a także w opracowaniu typograficznym okładki i karty tytułowej teki [il. 9].

Ciasno ułożone napisy wraz z rytmicznym ornamentem z cierniowych gałązek stanowią organiczną całość. Kształty liter są solidne i proste, jakby ciosane z drewna o ostrych zakończeniach. Sposób ich opracowania artystka zawdzięcza Ludwikowi Gardowskiemu, prowadzącemu wówczas Kurs Liternictwa⁷⁶.

Zrozumienie sztuki jako dekoracji

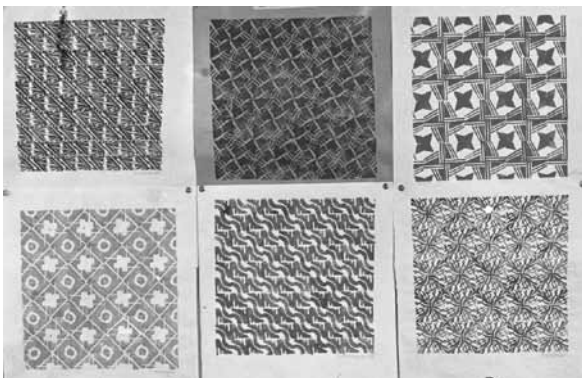
W 1924 roku Waław Husarski tak recenzował prace studentów z wystawy końcoworocznej SSP w odniesieniu do autorskiego kursu KBiP Wojciecha Jastrzębowskiego: „Jedną z podstaw tego programu zdaje się być zrozumienie sztuki jako dekoracji – w najszerszym tego słowa znaczeniu"⁷⁷. Realizując kolejne zadania, student miał wypełnić daną powierzchnię ornamentem lub zbudować bryłę, której harmonia miałaby polegać na proporcjonalnym podziale i od-

⁷⁴ *Wycinanki ludu polskiego łowickie i kurpiowskie. XIV tablic wielobarwnych według oryginałów ze zbiorów Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Kraków [1924].

⁷⁵ *Objawienie Świętego Jana Teologa. Drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej*, Warszawa 1925. Jako pracę dyplomową wskazał tekę T. Cieślewski syn, zob. Tadeusz Cieślewski syn, *Z dziejów „Rytu”*. W *dziesiątą rocznicę pierwszej wystawy „Rytu”*, „Plastyka”, nr 1, 1936, s. 166; Waław Czarski recenzował tekę na dorocznej wystawie SSP za rok 1925/1926 latem 1926 roku, wskazując, że jest to praca dyplomowa, zob. W. Czarski, *Grafika w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych 1926–1927*, „Grafika Polska” 1926 z. 2, s. 24–26.

⁷⁶ Zająć pod jego kierunkiem artystka ukończyła w czerwcu 1925 roku z oceną bardzo dobrą; zob. IS PAN, ZS, *Album...*, jak przyp. 2. Projekt fontów jest zbliżony z projektami Gardowskiego do winięt czasopism „Ster” (1923) i „Rzeczpospolita Akademicka” (1923). Błędnie podawano, że projekt ten powstał na Kursie Grafiki Użytkowej Edmunda Bartłomiejczyka, teka została bowiem wydana w 1925 roku, a Bartłomiejczyk był zatrudniony w SSP dopiero od 16 X 1926.

⁷⁷ W. Husarski, *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych. Wystawa doroczna prac uczniów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 31, s. 509–510.



powiednim zestawieniu płaszczyzn. Motywy dekoracyjne nie opierały się na obserwacji natury, lecz były abstrakcyjne, geometryczne, skłaniające projektującego do podkreślenia walorów plastycznych.

Dla niniejszych rozważań interesujące będzie zadanie Jastrzębowski dotyczące zrozumienia zagadnienia rytmu⁷⁸. Polegało ono na zaprojektowaniu płaszczyzny nieograniczonego kształtu sylwetą jednakowych form w taki sposób, aby całkowicie ją wypełnić [il. 10]. Zadanie dotyczące projektowania tkanin (raportu) Krasnodębska bezpośrednio przeniosła później na szaty uczestników Męki Pańskiej [il. 2–4].

Polski styl w świątyni

Cykl „Męka Pańska” Krasnodębskiej-Gardowskiej jako przykład dzieła religijnego wyraźnie zrywającego z naśladowaniem zachodnich wzorców miał być odpowiedzią artystki na zapotrzebowanie na obrazy dewocyjne do polskich świątyń⁷⁹. Po odzyskaniu niepodległości dopiero na początku lat 30. XX wieku idee te stały się przedmiotem szerszej polemiki pomiędzy twórcami a Kościołem. Jej wyrazem były m.in. wystawy sztuki kościelnej w Katowicach (1931)⁸⁰, Warszawie (1932)⁸¹, Poznaniu (1934)⁸² i Częstochowie (1934)⁸³, a także wystawa grafiki re-

⁷⁸ Kania 2012, jak przyp. 53, s. 188.

⁷⁹ Na ten temat pisały m.in. J. Jankowska-Orynżyna, *O żywą sztukę kościelną*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 7, s. 3–4; J. Puciata-Pawłowska, *Bogna Krasnodębska-Gardowska*, „Tygodnik Kobiety” 1935, nr 4, s. 8.

⁸⁰ *Wystawa Polskiej Sztuki Religijnej na Śląsku staraniem Związku Artystów Śląskich*, katalog tymczasowy, Katowice 1931.

⁸¹ *Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX w. Malarstwo, rzeźba, grafika*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1932.

⁸² *Wystawa sztuki religijnej grupy artystów wielkopolskich „Plastyka”*, katalog wystawy, Poznań 1934.

⁸³ *Katalog wystawy sztuki religijnej i kościelnej w Częstochowie*, maj–wrzesień 1934, Warszawa 1934. Poza wystawami sztuki religijnej należy zwrócić uwagę na działalność stowarzyszenia „Ars Christiana”, założonego przez absolwentów warszawskiej SSP, którego celem było podniesienie poziomu sztuki sakralnej i nadanie jej narodowego wyrazu. Na ten temat m.in. I. Kossowska, *Parafrazy*

10. Prace studenckie realizowane na zajęciach Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowski – *Sylwety form jednakowych. Raport tkaniny*, ok. 1936, fot. arch. Muzeum ASP w Warszawie, nr inw. MASP/arch.ns.707 (fragment)

10. Students’ works created in Wojciech Jastrzębowski’s course “Composition of Solids and Planes” – *Sylwety form jednakowych. Raport tkaniny* [Silhouettes of Identical Forms. Fabric samples], ca. 1936, photo archive of the Academy of Fine Arts Museum in Warsaw, inventory no. MASP/arch.ns.707 (detail)

The Polish style in the church

Krasnodębska-Gardowska’s “The Passion of the Lord” series, as an example of a religious work clearly breaking away from imitating Western models, was intended as the artist’s response to the demand for devotional paintings for Polish churches⁷⁹. After Poland regained independence, it was not until the early 1930s that these ideas became the subject of broader polemics between artists and the Church. This was expressed, among other things, at exhibitions of religious art in Katowice (1931),⁸⁰ Warsaw (1932),⁸¹ Poznań (1934),⁸² and Częstochowa (1934)⁸³ as well as at the exhibition of religious graphics at the Kraków Society of Friends of Fine Arts (TPSP) (1936)⁸⁴. Krasnodębska-Gardowska’s Stations of the Cross were displayed at the first two exhibitions⁸⁵.

⁷⁹ More information on this subject can be found in: J. Jankowska-Orynżyna, *O żywą sztukę kościelną*, „Kobieta Współczesna” 1930, no. 7, pp. 3–4; J. Puciata-Pawłowska, *Bogna Krasnodębska-Gardowska*, „Tygodnik Kobiety” 1935, no. 4, p. 8.

⁸⁰ *Wystawa Polskiej Sztuki Religijnej na Śląsku staraniem Związku Artystów Śląskich*, temporary catalogue, Katowice 1931.

⁸¹ *Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX w. Malarstwo, rzeźba, grafika*, exhibition catalogue, Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, Warszawa 1932.

⁸² *Wystawa sztuki religijnej grupy artystów wielkopolskich „Plastyka”*, exhibition catalogue, Poznań 1934.

⁸³ *Katalog wystawy sztuki religijnej i kościelnej w Częstochowie*, May–September 1934, Warszawa 1934. Besides the exhibitions of religious art, it is worth noting the activities of the “Ars Christiana” association, founded by graduates of the Warsaw School of Fine Arts, whose aim was to raise the standard of sacred art and give it a national expression. For more information on this topic, cf. for example: I. Kossowska, *Parafrazy w sztuce sakralnej*, in: Kossowska 2017, as in fn. 5, pp. 455–458; M. Szarek, *Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność*, “Sacrum et Decorum. Materials and Studies on the History of Sacred Art” 2023, no. 16, pp. 25–63.

⁸⁴ *X. Wystawa „Dziesięciu”. A. Bunsch, Jarosz-Gostwicki, T. Grott, Z. Henelt, T. Korotkiewicz, J. Książek, S. Orwicz, Z. Przebindowski, B. Serwin, T. Seweryn. Marcin Samlicki wystawa zbiorowa. Juliusz Makarewicz wystawa pośmiertna. Grafika religijna [...]*, Kraków 1936.

⁸⁵ *Wystawa Polskiej Sztuki Religijnej* 1931, as in fn. 73, p. 21; *Polska sztuka kościelna* 1932, as in fn. 74, pp. 43–44.

The national exhibitions were preceded by the International Exhibition of Modern Christian Sacred Art in Padua, which opened on 8th June 1931. This event had a wide resonance in the art world, as the works presented demonstrated a wide range of current artistic trends – from classicism, to the developed Art Déco style, to avant-garde tendencies. One of the rooms was occupied by the Futurists, and during the exhibition, on 23rd June 1931, the Manifesto of Futurist Religious Art was announced⁸⁶.

Approximately 2,000 works were selected for the exhibition,⁸⁷ with the newly constructed exhibition building by Gino Miozzo, Francesco Mansutti and Nino Gallimberti serving as the backdrop. Its functionalist architecture—simple, austere, devoid of decorative elements, based on the harmony of masses, surfaces and lines—provided a backdrop for the arrangements created by the sculptor Paolo Boldrin. Church paraphernalia and religious worship objects were displayed in a manner befitting their purpose, i.e., in the (main) gallery: the nave, the apse, the rotunda-baptistery and the chapels. A separate space, i.e., the galleries: the aisles and the vestibule, was occupied by works with religious themes, including landscape paintings depicting places associated with the life and work of St Anthony, the exhibition's patron saint. The graphic works were displayed in the so-called Black and White Room. The Polish section, for which TOSSPO was responsible, was the largest among the foreign ones, represented by works of 63 artists. The right-hand section of its main gallery featured, among others, Zofia Stryjeńska's *Siedem Sakramentów* [Seven Sacraments] and paintings by Władysław Roguski [fig. 11]. Two adjacent smaller rooms displayed stained glass cartoons by Józef Mehoffer and Kazimierz Sichulski, as well as separate paintings, sculptures, graphics, stained glass and architectural designs by Stanisław Brukalski, Bohdan Lachert, Lech Niemojewski and Adolf Szyszko-Bohusz, among others⁸⁸. *The Stations of the Cross* series by Bogna Krasnodębska-Gardowska was presented in the Polish chapel around the altar of the Assumption of the Blessed Virgin Mary created by Jan Szczepkowski, among stained glass works by Aniela Cukierówna and Aleksander Rak. The stylish overall look of this space was complemented by ceramics and textiles from the “Ład” Cooperative, met-

ligijnej w krakowskim TPSP (1936)⁸⁴. Stacje Drogi Krzyżowej Krasnodębskiej-Gardowskiej były wystawiane na dwóch pierwszych ekspozycjach⁸⁵.

Krajowe prezentacje poprzedziła Międzynarodowa Wystawa Nowoczesnej Chrześcijańskiej Sztuki Sakralnej w Padwie otwarta 8 czerwca 1931 roku. Wydarzenie to miało szeroki rezonans w świecie artystycznym, zaprezentowane na niej dzieła ukazywały bowiem ogromny wybór aktualnych tendencji w sztuce – od klasycyzujących, przez rozwinięty styl art déco, po kierunki awangardowe. Jedną z sal zajęli futuryści, a w czasie trwania wystawy, 23 czerwca 1931 roku, został ogłoszony Manifest Futurystycznej Sztuki Religijnej⁸⁶.

Do ekspozycji wybrano około 2000 dzieł⁸⁷, dla których tłem stał się nowo powstały budynek wystawowy autorstwa Gina Miozza, Francesca Mansuttiego i Nina Gallimbertiego. Jego architektura o cechach funkcjonalizmu – prosta, surowa, pozbawiona elementów dekoracyjnych, oparta na harmonii brył, płaszczyzn i linii – stała się tłem dla aranżacji autorstwa rzeźbiarza Paola Boldrina. Paramenty kościelne i obiekty religijne do sprawowania kultu eksponowano w sposób, który odpowiadał ich przeznaczeniu, tj. w galerii – nawie głównej, absydzie, rotundzie-baptysterium i kaplicach. Osobne miejsce, tj. galerie – nawy boczne i przedsionek, zajęły dzieła o tematyce religijnej, w tym malarstwo pejzażowe ukazujące miejsca związane z dziełem i życiem św. Antoniego, patrona wystawy. Grafikę eksponowano w tzw. Sali Czarno-Białej. Polska sekcja, za którą organizacyjnie odpowiadało TOSSPO, najliczniejsza spośród zagranicznych, była reprezentowana przez dzieła 63 artystów. W prawej części głównej galerii eksponowano między innymi *Siedem Sakramentów* Zofii Stryjeńskiej i obrazy Władysława Roguskiego [il. 11]. W przylegających do niej dwóch mniejszych salach prezentowano kartony do witraży Józefa Mehoffera i Kazimierza Sichulskiego oraz osobno obrazy, rzeźbę, grafikę, witraże i projekty architektoniczne między innymi Stanisława Brukalskiego, Bohdana Lacherta, Lecha

w sztuce sakralnej, w: Kossowska 2017, jak przyp. 5, s. 455–458; M. Szarek, *Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 2023, nr 16, s. 25–63.

⁸⁴ X. Wystawa „Dziesięciu”. A. Bunsch, Jarosz-Gostwicki, T. Grott, Z. Henelt, T. Korotkiewicz, J. Książek, S. Orwicz, Z. Przebindowski, B. Serwin, T. Seweryn. Marcin Samlicki wystawa zbiorowa. Juliusz Makarewicz wystawa pośmiertna. *Grafika religijna [...]*, Kraków 1936.

⁸⁵ *Wystawa Polskiej Sztuki Religijnej 1931*, jak przyp. 73, s. 21; *Polska sztuka kościelna 1932*, jak przyp. 74, s. 43–44.

⁸⁶ T. Marinetti, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, „Gazzetta del Popolo”, 23 czerwca 1931; zob. <https://www.italianfuturism.org/manifestos/manifesto-dellarte-sacra-futurista/> (dostęp: 22.02.2025).

⁸⁷ M.B. Gia, *L'Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna di Padova nel 1931–32*, „Il Santo. Rivista Francese di Storia Dottrina Arte” 2012, nr 3, s. 407.

⁸⁶ T. Marinetti, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, *Gazzetta del Popolo*, June 23, 1931; cf. <https://www.italianfuturism.org/manifestos/manifesto-dellarte-sacra-futurista/> (accessed 22nd February 2025).

⁸⁷ M.B. Gia, *L'Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna di Padova nel 1931–32*, „Il Santo. Rivista Francese di Storia Dottrina Arte,” 2012, no. 3, p. 407.

⁸⁸ W. Husarski, *Wystawa Sztuki Religijnej*, „Sztuki Piękne,” 1931, no. 12, p. 458.



Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna - Padova

I.a GALLERIA

Foto Giacomelli-Danesin, Venezia-Padova (108)

11. Galeria Główna, Międzynarodowa Wystawa Nowoczesnej Chrześcijańskiej Sztuki Sakralnej w Padwie 1931–1932. Po lewej widoczne prace Zofii Stryjeńskiej z cyklu *Siedem Sakramentów*, fot. Giacomelli Danesin, Catalogo Generale dei Beni Culturali, CC-BY 4.0

11. Main Gallery, International Exhibition of Modern Christian Sacred Art in Padua 1931–1932. On the left, works by Zofia Stryjeńska from the series *Siedem sakramentów* [Seven Sacraments], photo by Giacomelli Danesin, Catalogo Generale dei Beni Culturali, CC-BY 4.0

Niemojewskiego i Adolfa Szyszko-Bohusza⁸⁸. Cykl Drogi Krzyżowej Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej został zaprezentowany w polskiej kaplicy wokół ołtarza Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny autorstwa Jana Szczepkowskiego, wśród witraży Anieli Cukierówny i Aleksandra Raka. Całość stylową tego miejsca dopełniły ceramika i tkaniny Spółdzielni „Ład” oraz metaloplastyka Antoniego Marciniaka⁸⁹. Jak zauważył obecny na wystawie Wacław Husarski, prasa włoska podkreślała odrębność charakteru sztuki polskiej, jej wyraźne cechy narodowe⁹⁰. Sam Husarski uważał, że Polacy instynktownie czują istotę sztuki religijnej i potrafią ją oddać w nowoczesnej formie, za jej atuty uznawał też prostotę i zrozumiałość osiągnięte przez twórców dzięki żywemu kontaktowi z duszą ludu⁹¹.

⁸⁸ W. Husarski, *Wystawa Sztuki Religijnej*, „Sztuki Piękne”, 1931, nr 12, s. 458.

⁸⁹ Ibidem, s. 459.

⁹⁰ Ibidem, s. 459.

⁹¹ Ibidem, s. 458.

alwork by Antoni Marciniak⁸⁹. As noted by Wacław Husarski, present at the exhibition, the Italian press emphasised the distinctive character of Polish art and its distinct national characteristics⁹⁰. Husarski himself believed that Poles instinctively felt the essence of religious art and were able to convey it in a modern form. Among its other strengths he also mentioned the simplicity and clarity achieved by artists through a living connection with the soul of the people⁹¹.

Among the people

Krasnodębska-Gardowska's work and the grounding of her art in folk tradition also stemmed from her personal experiences. Born and raised in a family of high social standing, she was able to draw on the spirit of the people when she became a resident of Szlembark in the Podhale region. As evidenced by

⁸⁹ Ibidem, p. 459.

⁹⁰ Ibidem, p. 459.

⁹¹ Ibidem, p. 458.

surviving works and archives, she first travelled to the Spiš [Pol. *Spisz*] region in the late 1920s⁹². Initially, she and her husband, Ludwik Gardowski, spent only holidays there, living in the guest room (called the white room) in the house of Jędrzej Hareża. Over time, they built their own house in Szlembark. Treated by the locals as one of their own, they participated in the life of that closed community, whose rhythm was determined by divine law and the cyclical changes in nature. For the graphic artist, as for many artists of the interwar period, Szlembark was a place of inspiration. Here, she delighted in the landscape as well as watched and understood the spirituality of the locals. The artist experienced similar feelings in the region of Pokuttya [Pol. *Pokucie*]. At the turn of the 1920s and 1930s, she often travelled to the village of Riczka, where she stayed at Norbert Okołowicz's guesthouse. She was fascinated by Hutsul crafts and colourful costumes, which she eagerly wore upon returning to Spisz⁹³. The Gardowskis' Warsaw apartment in Powiśle was filled with folk art⁹⁴. Nela Samotyhowa described those artworks as follows: "Hung in rows are Hutsul, Podhale and Slovak paintings on glass, linen fabrics with simple designs and beautifully balanced colours, old carved wood figures of Christ and saints, zinnias in clay vases [...]"⁹⁵. Surrounded by such objects, she was able to bring out in her art a wealth of motifs, arrangements and colours, which she transformed in her own unique way. When, in 1931, conservation work began in the sixteenth-century wooden Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Harkłowa near Szlembark, she decided to decorate it with her 14 Stations of the Cross. These works complemented the contemporary polychrome by Władysław Cichoń and Adam Stalony-Dobrzański in the spirit of "the

⁹² The oldest preserved work showing the landscape from Szlembark, titled *Podhale*, is dated 1928; cf. The National Library of Poland, inventory no. G.13654; IS PAN, ZS, inventory no. 1948-I, Bogna Krasnodębska-Gardowska's Archive.

⁹³ Norbert Okołowicz (1890–1943), a graduate of the Kraków Academy of Fine Arts, where he was a student of Leon Wyczółkowski and Stanisław Dębicki in 1913. From 1913 to 1914 and from 1921, he was a member of the Kraków Workshops. He practiced batik, authored a textbook on this decorative technique, and in 1925 was honoured for his work with a silver medal at the International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industries in Paris. He was a legionnaire and participated in the Bukovina Campaign and the Polish-Soviet War (1923). In the 1920s, he built a Hutsul house – a "long hut" – in Riczka, Pokucie, which he converted into a guesthouse in the summer. He began grassroots work by organising folk artists who produced crafts based on old Hutsul techniques, materials and patterns. He organised a private Hutsul museum in Kosiv. He gathered a collection of Hutsul art for the monumental Hutsul Museum built in Żabie, which opened in 1938.

⁹⁴ Similarly to the studio of Władysław Skoczylas in Brzozowa Street and the studio of Tadeusz Cieślowski, Jr., folk paintings on glass hung on the walls; cf. Cieślowski, Jr., 1934, as in fn. 17, pp. 33–34.

⁹⁵ N. Samotyhowa, *Bogna Krasnodębska-Gardowska. Wizerunek artystki*, "Praca Obywatelska" 1934, no. 18, p. 15.

Wśród ludu

Autentyzm dzieła Krasnodębskiej-Gardowskiej i osadzenie jej sztuki w tradycji ludowej wynikały także z jej osobistych doświadczeń. Urodzona i wychowana w rodzinie o wysokim statusie społecznym, potrafiła czerpać z ducha ludu, gdy stała się mieszkanką podhalańskiego Szlembarku. Na Spisz dotarła w 2. połowie lat 20. XX wieku, czego dowodzą zachowane prace i archiwalia⁹². Początkowo spędzała tam z mężem Ludwikiem Gardowskim tylko wakacje, mieszkając w białej izbie u Jędrzeja Hareży. Z czasem wybudowali w Szlembarku własny dom. Traktowani przez miejscowych jak swoi, uczestniczyli w życiu tej zamkniętej społeczności, której rytm wyznaczały Boskie prawa i cykliczne zmiany w przyrodzie. Szlembark był dla graficzki, podobnie jak dla wielu artystów międzywojnia, miejscem inspiracji. Tu zachwycała się pejzażem, obserwowała i rozumiała duchowość miejscowych. Podobnych odczuć artystka doznawała na Pokuciu. Na przełomie lat 20. i 30. często wyjeżdżała do Riczki, gdzie zatrzymywała się w pensjonacie Norberta Okołowicza⁹³. Fascynowało ją huculskie rzemiosło, barwne stroje, które chętnie nosiła po powrocie na Spisz. Warszawskie mieszkanie Gardowskich na Powiślu wypełnione było sztuką ludową⁹⁴. Tak opisała je Nela Samotyhowa: „Zawieszona rzędem huculskie, podhalańskie i słowackie malowidła na szkłe, tkaniny lniane o prostym rysunku i pięknie tonowanym kolorycie, stare rzeźbione w drzewie figury Chrystusa i świętych, cynje w glinianych wazonach [...]"⁹⁵. W otoczeniu takich sprzętów potrafiła wydobyć w swojej sztuce bogactwo motywów, układów, barw, które przetwarzała na swój sposób. Gdy

⁹² Najstarsza zachowana praca ukazująca pejzaż ze Szlembarku zatytułowana *Podhale* pochodzi z 1928 roku; zob. Biblioteka Narodowa, nr inw. G. 13654; IS PAN, ZS, nr inw. 1948-I, Archiwum Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej.

⁹³ Norbert Okołowicz (1890–1943), absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończył jako uczeń Leona Wyczółkowskiego i Stanisława Dębickiego w 1913 roku. W latach 1913–1914 i od roku 1921 był członkiem Warsztatów Krakowskich. Zajmował się batikiem, był autorem podręcznika tej techniki zdobniczej, w 1925 roku został uhonorowany za swoje prace srebrnym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnych Przemysłów w Paryżu. Legionista, uczestnik kampanii bukowińskiej i wojny polsko-bolszewickiej (1923). W latach 20. XX wieku zbudował w Riczce na Pokuciu huculski dom – „długa chatę”, którą latem przekształcał w pensjonat. Podjął pracę u podstaw, organizując twórców ludowych wytwarzających wyroby rzemiosła w oparciu o dawne techniki, materiały i wzory huculskie. Był organizatorem prywatnego muzeum huculskiego w Kosowie. Gromadził kolekcję sztuki huculskiej dla powstającego w Żabiu monumentalnego Muzeum Huculskiego, otwartego w 1938 roku.

⁹⁴ Podobnie jak w pracowni Władysława Skoczylasa przy ulicy Brzozowej i w pracowni Tadeusza Cieślowskiego syna na ścianach wisiały ludowe malowidła na szkłe; zob. Cieślowski syn 1934, jak przyp. 17, s. 33–34.

⁹⁵ N. Samotyhowa, *Bogna Krasnodębska-Gardowska. Wizerunek artystki*, "Praca Obywatelska" 1934, nr 18, s. 15.

w 1931 roku przystąpiono do konserwacji szesnastowiecznego drewnianego kościoła Narodzenia Matki Bożej w Harkłowej nieopodal Szlęmbarka, podjęła decyzję o udekorowaniu go 14 stacjami Męki Pańskiej. Dopełniły one współczesną polichromię Władysława Cichonia i Adama Stalony-Dobrzańskiego w duchu „szkoły krakowskiej”. Jednocześnie podarowała cykl „Theologicum” – warszawskiemu Konwiktowi Teologicznemu, gdzie został wyeksponowany w auli głównej⁹⁶.

Cykl „Męka Pańska” Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej jest reprezentatywnym przykładem polskiego art déco wyrosłego z założeń programowych TPSS i pogłębionego o nowoczesną dekoracyjność propagowaną przez Wojciecha Jastrzębowski. Nadając mu własny, indywidualny rys stylowy, artystka wpisała się w pokolenie twórców poszukujących wzorcowego modelu polskiej sztuki okresu międzywojennego. Dziś jej dzieło pozostaje nieco zapomniane, a pełne komplety 14 stacji zachowane jedynie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i kościele Narodzenia Matki Bożej w Harkłowej są świadectwem jej twórczych zmagani.

Beata Pacana
Muzeum Narodowe w Krakowie
Gabinet Grafiki i Rysunku
kustosz
e-mail: bpacana@mnk.pl

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum TPSP w Krakowie, Życiorys Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, [brak nr inw.]

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, *Album studentów SSP 1–300*, poz. 39.

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, nr inw. 1948/ I–II, *Archiwum Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*.

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, nr inw. 1948/ I–II, *Odpis dyplomu z dn. 13 X 1961*.

Opracowania

X. *Wystawa „Dziesięciu”*. A. Bunsch, Jarosz-Gostwicki, T. Grott, Z. Henelt, T. Korotkiewicz, J. Książek, S. Orwicz, Z. Przebindowski, B. Serwin, T. Seweryn. Marcin Samlicki wystawa zbiorowa. Juliusz Makarewicz wystawa pośmiertna. *Grafika religijna* [...], Kraków 1936.

Benton C., Benton T., Wood G., *Art Deco 1910–1939*, London 2003.

Brunhammer Y., *Les Annes „25”*. *Art Déco. Bauhaus. Stijl. Esprit Nouveau*, Paris 1966.

⁹⁶ J. Stokowski, *W pracowni Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, „ABC”, dodatek niedzielny, 1937, nr 347A, s. 5.

Kraków School.” At the same time, she donated the series to the Theologicum, the Warsaw Theological Convent, where it was displayed in the main hall⁹⁶.

“The Passion of the Lord” series by Bogna Krasnodębska-Gardowska is a representative example of Polish Art Déco born of the programmatic assumptions of the Polish Applied Art Society (TPSS) and enriched by the modern decorativeness promoted by Wojciech Jastrzębowski. By giving it her own, individual stylistic touch, the artist aligned herself with a generation of artists seeking a model for the Polish art of the interwar period. Today, her work remains slightly forgotten, and the complete sets of 14 stations, preserved only in the collections of the National Museum in Warsaw and the Church of the Nativity of the Virgin Mary in Harkłowa, are a testament to her creative endeavours.

Beata Pacana
National Museum in Kraków
Prints and Drawings Room
curator
e-mail: bpacana@mnk.pl

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

Archival sources

Archiwum TPSP w Krakowie [Archives of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków], Życiorys Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej [Biography of Bogna Krasnodębska-Gardowska], [no inventory number]

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne [Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Special Collections], *Album studentów SSP 1–300* [Student Album SSP 1–300], item 39.

Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Special Collections [Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Special Collections], inventory no. 1948/ I–II, *Archiwum Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej* [The Archive of Bogna Krasnodębska-Gardowska].

Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Special Collections [Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Special Collections], inventory no. 1948/I–II, *Odpis dyplomu z dn. 13 X 1961* [A Copy of the Diploma of 13th October 1961].

Studies

X. *Wystawa „Dziesięciu”*. A. Bunsch, Jarosz-Gostwicki, T. Grott, Z. Henelt, T. Korotkiewicz, J. Książek, S. Orwicz, Z. Przebindowski, B. Serwin, T. Seweryn. Marcin Samlicki wys-

⁹⁶ J. Stokowski, *W pracowni Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, “ABC,” Sunday supplement, 1937, no. 347A, p. 5.

- tawa zbiorowa. *Juliusz Makarewicz wystawa pośmiertna. Grafika religijna* [...], Kraków 1936.
- Benton C., Benton T., Wood G., *Art Deco 1910–1939*, London 2003.
- Brunhammer Y., *Les Annes „25”. Art Déco. Bauhaus. Stijl. Esprit Nouveau*, Paris 1966.
- Cabanne P., *Encyclopédie art déco*, Paris 1986.
- Catalogue Section Polonaise. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrielles Modernes*, introduction by J. Warchałowski, Paris 1925.
- Chmielewska A., *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.
- Cieślowski T. syn, *Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934.
- Cieślowski T. syn, *Z dziejów „Rytu”. W dziesiątą rocznicę pierwszej wystawy „Rytu”, „Plastyka”* 1936, no. 1, pp. 149–181.
- Crowley D., *Art Deco in Central Europe. Poland*, w: C. Benton, T. Benton, G. Wood, *Art Deco 1910–1939*, London 2003, pp. 197–198.
- Czajkowski J., *Sztuka stosowana*, in: *Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923–1983*, ed. J. Tarkowska, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1984, no. 2, pp. 1–11.
- Czarnocka K., *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.
- Czarski W., *Grafika w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych 1926–1927*, „Grafika Polska” 1926, fasc. 2, pp. 24–26.
- Drexlerowa A.M., Olszewski A.K., *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005.
- Gia M.B., *L’Esposizione Internazionale d’Arte Sacra Cristiana Moderna di Padova nel 1931–32*, „Il Santo. Rivista Franciscana di Storia Dottrina Arte” 2012, no. 3, pp. 397–435.
- Hillier B., *Art Deco of the 20s and 30s*, London–New York 1968.
- Huml I., *Twórczość Wojciecha Jastrzębowskiego*, in: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, ed. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, pp. 65–110.
- Huml I., *Polish Art Déco. The Style of Regained Independence (the 1920s)*, in: *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, „Niedzica Seminars”, vol. 6, Cracow 1991, pp. 11–20.
- Husarski W., *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych. Wystawa doroczna prac uczniów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, no. 31, pp. 509–510.
- Husarski W., *Wystawa Sztuki Religijnej w Padwie*, „Sztuki Piękne” 1931, no. 12, pp. 452–459.
- Jankowska-Oryńczyna J., *O żywą sztukę kościelną*, „Kobieta Współczesna” 1930, no. 7, pp. 3–4.
- Jastrzębowski W., *Geneza, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu*, in: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, pp. 89–104.
- Cabanne P., *Encyclopédie art déco*, Paris 1986.
- Catalogue Section Polonaise. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrielles Modernes*, wstęp J. Warchałowski, Paris 1925.
- Chmielewska A., *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.
- Cieślowski T. syn, *Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934.
- Cieślowski T. syn, *Z dziejów „Rytu”. W dziesiątą rocznicę pierwszej wystawy „Rytu”, „Plastyka”* 1936, nr 1, s. 149–181.
- Crowley D., *Art Deco in Central Europe. Poland*, w: C. Benton, T. Benton, G. Wood, *Art Deco 1910–1939*, London 2003, s. 197–198.
- Czajkowski J., *Sztuka stosowana*, w: *Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923–1983*, oprac. J. Tarkowska, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1984, nr 2, s. 1–11.
- Czarnocka K., *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.
- Czarski W., *Grafika w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych 1926–1927*, „Grafika Polska” 1926, z. 2, s. 24–26.
- Drexlerowa A.M., Olszewski A.K., *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005.
- Gia M.B., *L’Esposizione Internazionale d’Arte Sacra Cristiana Moderna di Padova nel 1931–32*, „Il Santo. Rivista Franciscana di Storia Dottrina Arte” 2012, nr 3, s. 397–435.
- Hillier B., *Art Deco of the 20s and 30s*, London–New York 1968.
- Huml I., *Twórczość Wojciecha Jastrzębowskiego*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 65–110.
- Huml I., *Polish Art Déco. The Style of Regained Independence (the 1920s)*, w: *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, „Niedzica Seminars”, t. 6, Cracow 1991, s. 11–20.
- Husarski W., *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych. Wystawa doroczna prac uczniów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 31, s. 509–510.
- Husarski W., *Wystawa Sztuki Religijnej w Padwie*, „Sztuki Piękne” 1931, nr 12, s. 452–459.
- Jankowska-Oryńczyna J., *O żywą sztukę kościelną*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 7, s. 3–4.
- Jastrzębowski W., *Geneza, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu*, w: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 89–104.
- Kania J., *Dziedzictwo Świętego Projektusa. Program Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego*, w: *Sztuka wszędzie! Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012, s. 178–189.
- Katalog wystawy sztuki religijnej i kościelnej w Częstochowie*, maj–wrzesień 1934, Warszawa 1934.

- Katalog wystawy sztuki ludowej, Instytut Propagandy Sztuki, Kamienica Baryczków, wrzesień–listopad 1930, Warszawa 1930.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013.
- Kossowska I., „Realizm szlachetny”. *Polska szkoła malowania*, w: *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, s. 346–390.
- Krasnodębska-Gardowska B., *Nasz profesor*, „Świat” 1934, nr 16, s. 7.
- Kronika „Grafika”, 1932, z. 4, s. 57.
- Kronika artystyczna. *Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1924/1925, nr 7, s. 342.
- Kuhn A., *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930.
- Kulpińska K., *Graficzne art déco*, w: *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzne i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017, s. 391–532.
- Kulpińska K., *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, w: *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014, s. 51–64.
- Luba I., *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Młodzianowski C., *Udział Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego na wystawie paryskiej*, „Sztuka w Rzemiośle” 1925, nr 10, s. 8–10.
- Mościcka I., *Art déco w motywach baśniowych i religijnych warszawskich graficzek*, w: *Polskie art déco. Materiały siódmej sesji naukowej „Polskie art déco. Malarstwo i grafika” pod przewodnictwem prof. Anny Sieradzkiej, prof. Andrzeja K. Olszewskiego i dr Anny Kostrzyńskiej-Miłosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku 23–24 października 2017 roku*, Płock 2017, s. 139–147.
- Nowy początek. Modernizm w II RP*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 29 VII 2022–26 III 2023, red. P. Juszkiewicz, A. Szczerski, Kraków 2023.
- Olszewski A.K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988.
- Olszewski A.K., *Art Deco. Towards the Definition and Chronology of the Style*, „Polish Art Studies” 1992, t. 14, s. 73–90.
- Pietrzak A., *Mistrzynie współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska*, Warszawa 1999.
- Pięć wieków drukarstwa polskiego. Wybór książek i innych wytworów drukarskich od wieku XV do XX wystawionej w Kamienicy Baryczków roku 1922*, Warszawa 1922.
- Piwocki K., *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Warszawa 2004.
- Piwocki K., *Wojciech Jastrzębowski (działacz i pedagog)*, w: idem, *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 25–66.
- Podhorska-Okołów S., *Z wystaw*, „Bluszcz” 1929, nr 18, s. 14–15.
- Kania J., *Dziedzictwo Świętego Projektusa. Program Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego*, w: *Sztuka wszędzie! Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, eds. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012, pp. 178–189.
- Katalog wystawy sztuki religijnej i kościelnej w Częstochowie*, maj–wrzesień 1934, Warszawa 1934.
- Katalog wystawy sztuki ludowej*, Instytut Propagandy Sztuki, Kamienica Baryczków, wrzesień–listopad 1930, Warszawa 1930.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013.
- Kossowska I., „Realizm szlachetny”. *Polska szkoła malowania*, in: *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, pp. 346–390.
- Krasnodębska-Gardowska B., *Nasz profesor*, „Świat” 1934, no. 16, p. 7.
- Kronika, „Grafika”, 1932, fasc. 4, p. 57.
- Kronika artystyczna. *Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1924/1925, no. 7 p. 342.
- Kuhn A., *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930.
- Kulpińska K., *Graficzne art déco*, in: *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzne i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017, p. 391–532.
- Kulpińska K., *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, w: *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, ed. J. Talbierska, Warszawa 2014, pp. 51–64.
- Luba I., *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Młodzianowski C., *Udział Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego na wystawie paryskiej*, „Sztuka w Rzemiośle” 1925, no. 10, pp. 8–10.
- Mościcka I., *Art déco w motywach baśniowych i religijnych warszawskich graficzek*, in: *Polskie art déco. Materiały siódmej sesji naukowej „Polskie art déco. Malarstwo i grafika” pod przewodnictwem prof. Anny Sieradzkiej, prof. Andrzeja K. Olszewskiego i dr Anny Kostrzyńskiej-Miłosz w Muzeum Mazowieckim w Płocku 23–24 października 2017 roku*, Płock 2017, pp. 139–147.
- Nowy początek. Modernizm w II RP*, katalog wystawy [exhibition catalogue], Muzeum Narodowe w Krakowie, 29 VII 2022–26 III 2023, eds. P. Juszkiewicz, A. Szczerski, Kraków 2023.
- Olszewski A.K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988.
- Olszewski A.K., *Art Deco. Towards the Definition and Chronology of the Style*, „Polish Art Studies” 1992, vol. 14, pp. 73–90.
- Pietrzak A., *Mistrzynie współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska*, Warszawa 1999.
- Pięć wieków drukarstwa polskiego. Wybór książek i innych wytworów drukarskich od wieku XV do XX wystawionej w Kamienicy Baryczków roku 1922*, Warszawa 1922.

- Piwocki K., *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Warszawa 2004.
- Piwocki K., *Wojciech Jastrzębowski (działacz i pedagog)*, in: idem *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, pp. 25–66.
- Podhorska-Okołów S., *Z wystaw*, „*Bluszcz*” 1929, no. 18, pp. 14–15.
- Podoski W., *Uwagi o współczesnym drzeworycie*, „*Plastyka*” 1930, no. 1, pp. 10–20.
- Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX w. Malarstwo, rzeźba, grafika*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1932.
- Puciata-Pawłowska J., *Bogna Krasnodębska-Gardowska*, „*Tygodnik Kobiety*” 1935, no. 4, pp. 8.
- Pruszkowski T., *O wielką popularną sztukę*, „*Wiadomości Literackie*” 1934, no. 4, p. 4.
- Rząd zakupił wystawę sztuki ludowej*, „*Dziennik Poznański*” 1929, no. 233, p. 4.
- Samotyhowa N., *Bogna Krasnodębska-Gardowska. Wizerunek artystki*, „*Praca Obywatelska*” 1934, no. 18, p. 15.
- Siedlecki F., *Drzeworyty Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, in: idem *Fragmenty*, Warszawa 1934, pp. 181–184.
- Sieradzka A., *Art déco w Polsce i w Europie*, Warszawa 1996.
- Sieradzka A., *Nie tylko Stryjeńska. Udział kobiet-artystek w tworzeniu stylu Art Déco w Polsce*, in: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, zbiór studiów, vol. 4, eds. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 1996, 203–210.
- Sieradzka A., *Art déco w Polsce. Definicja i stan badań*, w: *Polskie art déco. Materiały sesji naukowej pod przewodnictwem prof. Ireny Huml i prof. Anny Sieradzkiej w Muzeum Mazowieckim w Płocku 22 maja 2006 roku*, Płock 2007.
- Sitkowska M., *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015.
- Skoczylas W., *Drzeworyt, jego istota i historia*, „*Grafika Polska*” 1928, no. 4, pp. 20–25.
- Skoczylas W., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933.
- Skoczylas W., *Grafika, sztuka demokracji*, in: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, ed. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, pp. 181–191.
- Skoczylas W., *O Ministerstwo Sztuki*, „*Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*” 1984, no. 4, pp. 38–43.
- Skoczylas W., *O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych*, „*Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*” 1984, no. 4, pp. 78–81.
- Skoczylas W., *Sztuka a państwo*, „*Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*” 1984, no. 4, pp. 27–32.
- Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Pośród Obcych za rok 1926/1927*, Warszawa 1928.
- Stokowski J., *W pracowni Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, „*ABC*”, dodatek niedzielny [Sunday supplement], 1937, no. 347A, p. 5.
- Szarek M., *Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność*, „*Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*” 2023, nr 16, s. 25–63.
- Szczutowski S., *Wystawy Leona Wyczółkowskiego i Władysława Skoczylasa w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „*Przegląd Warszawski*” 1922, nr 4, s. 137–144.
- Podoski W., *Uwagi o współczesnym drzeworycie*, „*Plastyka*” 1930, nr 1, s. 10–20.
- Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX w. Malarstwo, rzeźba, grafika*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1932.
- Puciata-Pawłowska J., *Bogna Krasnodębska-Gardowska*, „*Tygodnik Kobiety*” 1935, nr 4, s. 8.
- Pruszkowski T., *O wielką popularną sztukę*, „*Wiadomości Literackie*” 1934, nr 4, s. 4.
- Rząd zakupił wystawę sztuki ludowej*, „*Dziennik Poznański*” 1929, nr 233, s. 4.
- Samotyhowa N., *Bogna Krasnodębska-Gardowska. Wizerunek artystki*, „*Praca Obywatelska*” 1934, nr 18, s. 15.
- Siedlecki F., *Drzeworyty Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, w: idem *Fragmenty*, Warszawa 1934, s. 181–184.
- Sieradzka A., *Art déco w Polsce i w Europie*, Warszawa 1996.
- Sieradzka A., *Nie tylko Stryjeńska. Udział kobiet-artystek w tworzeniu stylu Art Déco w Polsce*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, zbiór studiów, t. 4, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 1996, 203–210.
- Sieradzka A., *Art déco w Polsce. Definicja i stan badań*, w: *Polskie art déco. Materiały sesji naukowej pod przewodnictwem prof. Ireny Huml i prof. Anny Sieradzkiej w Muzeum Mazowieckim w Płocku 22 maja 2006 roku*, Płock 2007.
- Sitkowska M., *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Warszawa 2015.
- Skoczylas W., *Drzeworyt, jego istota i historia*, „*Grafika Polska*” 1928, nr 4, s. 20–25.
- Skoczylas W., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933.
- Skoczylas W., *Grafika, sztuka demokracji*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 181–191.
- Skoczylas W., *O Ministerstwo Sztuki*, „*Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*” 1984, nr 4, s. 38–43.
- Skoczylas W., *O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych*, „*Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*” 1984, nr 4, s. 78–81.
- Skoczylas W., *Sztuka a państwo*, „*Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*” 1984, nr 4, s. 27–32.
- Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Pośród Obcych za rok 1926/1927*, Warszawa 1928.
- Stokowski J., *W pracowni Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, „*ABC*”, dodatek niedzielny, 1937, nr 347A, s. 5.
- Szarek M., *Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność*, „*Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*” 2023, nr 16, s. 25–63.
- Szczutowski S., *Wystawy Leona Wyczółkowskiego i Władysława Skoczylasa w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „*Przegląd Warszawski*” 1922, nr 4, s. 137–144.

- Treter M., *Dział Sztuki na P.W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918–1928*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 8–9, s. 281–348.
- Treter M., *Polska sztuka dekoracyjna. Z powodu książki Jerzego Warchałowskiego*, „Warszawianka” 1928, nr 98, s. 5.
- Treter M., *Zbiory Państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie. Doba St. Augusta a czasy dzisiejsze*, Warszawa 1924.
- Wallis M., *Pierwsza wystawa drzeworytów Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt”, „Robotnik”* 1929, nr 158, s. 2.
- Warchałowski J., *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.
- Warchałowski J., *Wycinanka*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 28, s. 75.
- Warchałowski J., *Wycinanki*, „Wisła” 1902, t. 16, z. 4, s. 477–482.
- Wasilewska D., *Mieczysław Treter. Estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019.
- Wł. Skoczylas o zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych. Przemówienie wygłoszone w dniu 15. b. m. na uroczystości wręczenia godła uczniom Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, „Gazeta Polska” 1929, nr 50, s. 3.
- Włodarczyk W., *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, w: *Władysław Skoczylas. Sztuka – szkoła – państwo*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1984, nr 4, s. 7–20.
- Wycinanki ludu polskiego łowickie i kurpiowskie. XIV tablic wielobarwnych według oryginałów ze zbiorów Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Kraków [1924].
- Wystawa Polskiej Sztuki Religijnej na Śląsku staraniem Związku Artystów Śląskich*, katalog tymczasowy, Katowice 1931.
- Wystawa sztuki religijnej grupy artystów wielkopolskich „Plastyka”*, katalog wystawy, Poznań 1934.
- Szarek M., *Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność*, „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” 2023, no. 16, pp. 25–63.
- Szczutowski S., *Wystawy Leona Wyczółkowskiego i Władysława Skoczylasa w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Przegląd Warszawski” 1922, no. 4, pp. 137–144.
- Treter M., *Dział Sztuki na P.W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918–1928*, „Sztuki Piękne” 1929, no. 8–9, pp. 281–348.
- Treter M., *Polska sztuka dekoracyjna. Z powodu książki Jerzego Warchałowskiego*, „Warszawianka” 1928, no. 98, p. 5.
- Treter M., *Zbiory Państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie. Doba St. Augusta a czasy dzisiejsze*, Warszawa 1924.
- Wallis M., *Pierwsza wystawa drzeworytów Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt”, „Robotnik”* 1929, no. 158, p. 2.
- Warchałowski J., *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.
- Warchałowski J., *Wycinanka*, „Przegląd Warszawski” 1924, no. 28, p. 75.
- Warchałowski J., *Wycinanki*, „Wisła” 1902, vol. 16, fasc. 4, pp. 477–482.
- Wasilewska D., *Mieczysław Treter. Estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019.
- Wł. Skoczylas o zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych. Przemówienie wygłoszone w dniu 15. b. m. na uroczystości wręczenia godła uczniom Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, „Gazeta Polska” 1929, no. 50, p. 3.
- Włodarczyk W., *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, in: *Władysław Skoczylas. Sztuka – szkoła – państwo*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1984, no. 4, pp. 7–20.
- Wycinanki ludu polskiego łowickie i kurpiowskie. XIV tablic wielobarwnych według oryginałów ze zbiorów Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Kraków [1924].
- Wystawa Polskiej Sztuki Religijnej na Śląsku staraniem Związku Artystów Śląskich*, katalog tymczasowy [temporary catalogue], Katowice 1931.
- Wystawa sztuki religijnej grupy artystów wielkopolskich „Plastyka”*, katalog wystawy [exhibition catalogue], Poznań 1934.

Netografia

- T. Marinetti, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, „Gazzetta del Popolo”, 23 czerwca 1931, <https://www.italianfuturism.org/manifestos/manifesto-dellarte-sacra-futurista/> (dostęp 22.02.2025).

Netography

- T. Marinetti, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, Gazzetta del Popolo, June 23, 1931, <https://www.italianfuturism.org/manifestos/manifesto-dellarte-sacra-futurista/> (accessed 22nd February 2025).

Yisoon Kim
Hongik University, Seoul

The Artistic World of Unbo Kim Kich'ang (1914–2001) and the *Life of Jesus* Series: Tradition, Modernity, and Faith in Korean Painting

Abstract

The article analyses the life and work of Unbo Kim Kich'ang (1914–2001), a representative of modern and contemporary Korean painting. The paper is divided into three periods, discussing the historical significance of Unbo's art as well as the stylistic characteristics of the series entitled *The Life of Jesus*, created between 1952 and 1953 during his evacuation from the Korean War. Kim lost his hearing in childhood, yet he overcame his deafness, creating more than 10,000 works over a period of 65 years. His artistic style oscillated between traditional and modern, Eastern and Western, realism and abstraction. The thirty-part series *The Life of Jesus* is a unique sacred painting that not only depicts Christ and his companions as Koreans but also indigenises history in the space of Korea in the form of late Chosŏn folk paintings. It stands as an example of the artist's personal faith, yearning for salvation from the pain of the Korean War, which was then ongoing. This article examines the iconography, composition, and narrative strategy of the series to uncover the uniqueness of Kim's paintings and their formative and historical significance.

Keywords: Unbo, Unp'o, Chosŏn Art Exhibition, religious painting, *The Life of Jesus*, folk painting, genre painting, cubism, *babosansu*, *babohwajo*, *munjado*, blue-green landscapes, colour portrait painting, Yidang Kim Ŭnho, Uhyang Park Raehyŏn, Korean painting, Eastern painting, National Art Exhibition of the Republic of Korea (Gukjeon), joint exhibition by Husband and Wife

Introduction

Unbo (雲甫) Kim Kich'ang (金基昶) is one of the most representative artists of the Korean artistic community¹. His life from 1914 to 2001 was inex-

* It is the standard Korean tradition for artists to adopt pseudonyms, which are used interchangeably with their names, and are sometimes even used more frequently. Translations of names retained in their original spelling have been added in square brackets. McCune-Reischauer romanisation has been used (note by the translator from Korean into Polish, Anna Kasiura [Institute of Classical, Mediterranean, and Oriental

Yisoon Kim
Hongik University, Seoul

Artystyczny świat Unbo Kim Kich'anga* (1914–2001) i cykl *Życie Jezusa*: tradycja, nowoczesność i wiara w malarstwie koreańskim

DOI:10.15584/setde.2025.18.4

Abstrakt

Artykuł analizuje życie i twórczość Unbo Kim Kich'anga (1914–2001), przedstawiciela koreańskiego malarstwa nowoczesnego i współczesnego. Dzieli je na trzy okresy, omawia historyczne znaczenie jego sztuki oraz cechy stylistyczne serii *Życie Jezusa*, którą stworzył w latach 1952–1953 podczas ewakuacji z wojny koreańskiej. Kim stracił słuch w dzieciństwie, mimo to przezwyciężył swoją głuchotę, tworząc ponad dziesięć tysięcy prac w ciągu 65 lat, jego styl artystyczny wahał się między tradycyjnym i nowoczesnym, orientalnym i zachodnim, realizmem i abstrakcją. Trzydziestoczęściowa seria *Życie Jezusa* jest oryginalnym obrazem sanktuarium, który nie tylko przedstawia Chrystusa i towarzyszące Mu postacie jako Koreańczyków, lecz także indygenizuje historię w koreańskiej przestrzeni w formie późnych obrazów ludowych Chosŏn. Jawi się jako przykład osobistej wiary artysty tęskniącego za zbawieniem od bólu wojny koreańskiej, która wówczas trwała. Artykuł analizuje ikonografię, kompozycję i strategię narracyjną serii, aby odkryć wyjątkowość obrazów Kima oraz jej formacyjne i historyczne znaczenie.

Słowa kluczowe: Unbo, Unp'o, Wystawa Sztuki Chosŏn, malarstwo religijne, *Życie Jezusa*, malarstwo ludowe, malarstwo rodzajowe, kubizm, *babosansu*, *babohwajo*, *munjado*, pejzaże niebiesko-zielone, kolorowe malarstwo portretowe, Yidang Kim Ŭnho, Uhyang Park Raehyŏn, malarstwo koreańskie, malarstwo wschodnie, Narodowa Wystawa Sztuki Republiki Korei (Gukjeon), wspólna wystawa małżonków

Wstęp

Unbo (雲甫) Kim Kich'ang (金基昶) jest jednym z najbardziej reprezentatywnych twórców koreańskiego środowiska artystycznego¹. Jego życie w latach

* Standardem w koreańskiej tradycji jest przybieranie przez artystów pseudonimów, które są stosowane zamiennie z ich nazwiskami, a nawet bywają używane częściej. W kwadratowych nawiasach dodano tłumaczenia nazw pozostawionych w oryginalnym brzmieniu. Zastosowana została romanizacja McCune-Reischauera – uwaga tłumacza. Tekst z j. koreańskiego na j. pol-

1914–2001 nierozzerwalnie związane było z koreańską historią XX wieku, a dzieła mają wielkie znaczenie dla historii sztuki. Kim Kich'ang tworzył około 65 lat, pozostawił po sobie znaczną liczbę dzieł. Trudno znaleźć w Korei malarza, który mógłby się z nim równać pod względem ich liczby i różnorodności².

Kim Kich'ang jeszcze za życia uporządkował swoje prace w przejrzysty sposób. Wydał pięciotomowy katalog *Unbo Kim Kich'ang* (zwany dalej *Katalogiem kompletnym*)³, zbierający około dwóch i pół tysiąca prac. Znajdują się w nim nie tylko dzieła stworzone do 1993 roku, kiedy to katalog został wydany, lecz także teksty napisane przez samego artystę, recenzje krytyków jego twórczości oraz krótkie artykuły z gazet i czasopism związane z malarzem. Trudno jednak postrzegać tę publikację jako *katalog raisonné*. Jest tak częściowo dlatego, że Unbo kontynuował tworzenie prac po jego wydaniu, ale również ze względu na naturę medium zwanego „malarstwem wschodnim”⁴. Artyści tego gatunku nie tylko malowali w swojej pracowni, lecz także mogli pod wpływem chwili tworzyć dzieła w dowolnym miejscu, wykorzystując jedynie papier, tusz i pędzel, co samym twórcom utrudnia zapamiętanie wszystkich swoich prac i prawie uniemożliwia zidentyfikowanie ich tematów.

Badania nad dorobkiem artystycznym Kim Kich'anga prowadzono głównie za życia malarza, począwszy od historyka sztuki Ch'oe Sunu (1916–1984), po krytyków, takich jak: Lee Kyöngsöng (1919–2009), Lee Kuyöl (1932–2020), Kim Inhwan (1937–2011), Park Yongsuk (1935–2018), Park Raekyöng (ur. 1935), O Kwangsu (ur. 1937) i Ch'oe Pyöngsik (ur. 1954). Ich teksty zamieszczano w albumach obrazów i kata-

trically linked to 20th-century Korean history, and his works are of great significance to art history. Kim Kich'ang painted for about 65 years, leaving behind a considerable number of works. It is difficult to find a painter in Korea who could compare with him in terms of the number and diversity of works².

Kim Kich'ang organised his works in a clear manner during his lifetime. He published a five-volume catalogue, *Unbo Kim Kich'ang*, (hereinafter referred to as *The Complete Catalogue*),³ collecting about 2,500 works. It includes not only works created up to 1993, when the catalogue was first published, but also texts written by the artist himself, critical reviews of his work, and short newspaper and journal articles related to the painter. However, it is difficult to view this publication as *a catalogue raisonné*. This is partly because Unbo continued to create works after its publication, but also because of the nature of the medium known as “Eastern painting”⁴. Artists of this genre did not paint only in their studios but could also create works on the spur of the moment anywhere, using only paper, ink and a brush, making it difficult for the artists themselves to remember all their works and almost impossible to identify their subjects.

Research on Kim Kich'ang's artistic achievements was conducted mainly during the painter's lifetime, starting with the art historian Ch'oe Sunu (1916–1984), to critics such as Lee Kyöngsöng (1919–2009), Lee Kuyöl (1932–2020), Kim Inhwan (1937–2011), Park Yongsuk (1935–2018), Park Raekyöng (born 1935), O Kwangsu (born 1937), and Ch'oe Pyöngsik (born 1954). Their texts have been published in the picture albums and exhibition catalogues of Kim Kich'ang⁵, while O Kwangsu and Ch'oe Pyöngsik

ski przełożyła Anna Kasiura (Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych, Wydział Neofilologii Uniwersytetu Wrocławskiego).

¹ Pierwszy pseudonim artystyczny Unbo brzmiał Unp'o (雲圃). Na kilka dni przed pierwszym udziałem w Wystawie Sztuki Chosön w 1931 roku, matka Kim Kich'anga nadała mu pseudonim Unp'o, którego używał aż do wyzwolenia Korei. Artysta, aby uczcić odzyskanie niepodległości, usunął odpowiadający ramie kształt ‘口’ ze znaku ‘圃’ i stosował otrzymany w ten sposób znak ‘甫’. Kim Kich'ang, *Naüi aho* [Mój pseudonim artystyczny], w: *Hwabangyöjök* [Kropki z pracowni malarskiej], Söul: Hagwönsa 1962, s. 64.

² Unbo pokazał swoje życie i świat sztuki poprzez publikacje takie jak: *Hwabangyöjök* (畫房餘滴)[Kropki z pracowni malarskiej] (Söul: Hagwönsa, 1962), *Ch'immugüi segyeesö* [W świecie ciszy] (Söul: Minömsa, 1976), *Naüi saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka] (Söul: Chöngusa, 1977), *Ch'immukkwa hamkke yesulgwa hamkke* [Z ciszą, ze sztuką] (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978), *Ch'immugüi shimyönesö* [W otchłani ciszy] (Söul: Pöpchogak, 1988).

³ Kompletny katalog dzieł Unbo Kim Kich'anga pod redakcją komitetu wydawniczego, *Unbo Kim Kich'ang I–V*, Söul: API, 1994.

⁴ W tym artykule termin „malarstwo wschodnie” odnosi się do gatunku sztuki, w którym obrazy maluje się tuszem i tradycyjnymi pigmentami na papierze lub jedwabiu. Obecnie w Korei nazywane także „malarstwem koreańskim” lub „malarstwem tuszem i kolorem”.

Studies, Faculty of Modern Languages, University of Wrocław]).

¹ Unbo's first artistic pseudonym was Unp'o (雲圃). A few days before his first appearance at the Chosön Art Exhibition in 1931, Kim Kich'ang's mother gave him the artistic pseudonym Unp'o, which he used until Korea's liberation. To commemorate the regaining of independence, the artist removed the frame-like ‘口’ from the character ‘圃’ and used the resulting character ‘甫’. Kim Kich'ang, *Naüi aho* [My artistic pseudonym], in: *Hwabangyöjök* [Drops from the Painting Studio], Söul: Hagwönsa 1962, p. 64.

² Unbo showed his life and art to the world through publications such as: *Hwabangyöjök* (畫房餘滴) [Drops from the Painting Studio] (Söul: Hagwönsa, 1962), *Ch'immugüi segyeesö* [In the world of silence] (Söul: Minömsa, 1976), *Naüi saranggwa yesul* [My love and art] (Söul: Chöngusa, 1977), *Ch'immukkwa hamkke yesulgwa hamkke* [With silence, with art] (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978), *Ch'immugüi shimyönesö* [In the Abyss of Silence] (Söul: Pöpchogak, 1988).

³ The complete catalogue of Unbo Kim Kich'ang's works edited by the publishing committee, *Unbo Kim Kich'ang I–V*, Seoul: API, 1994.

⁴ In this article, the term “Eastern painting” refers to a genre of art that uses ink and traditional pigments on paper or silk. Currently, in Korea, it is also called “Korean painting” or “ink and colour painting.”

⁵ Representative albums and catalogues: *Unbo Kim Kich'ang* (Namgyöngwharang, 1976); *Unbo Kim Kich'ang sönghwajön* [Exhibition

also published their articles separately⁶. Furthermore, Kim Kich'ang's works have been analysed in Master's theses and doctoral dissertations, most of which examined his paintings by means of categorising them by time of creation or theme based on *The Complete Catalogue*. Since the artist's death, little research has been done to contextualise his oeuvre from an art historical perspective. However, a scholarly article on *The Life of Jesus*⁷ series has recently been published.

Kim Kich'ang, who lived a relatively long life, was later called the "Korean Picasso" because he used different painting styles depending on the subject matter, making it difficult to clearly categorise his artistic output. This article will first present his life, then his work, divided into three main periods, and finally, I will discuss *The Life of Jesus* series, unique not only in Korea but also worldwide.

Kim Kich'ang's Life: a journey towards overcoming disability through faith and art

Unbo Kim Kich'ang (hereinafter referred to as "Unbo") lived a life that was far from ordinary.⁸ Born in Seoul in 1914, he began studying Chinese classics at the age of five and attended kindergarten, which was rare at that time. Unbo's mother was a Christian, so she sent her son to a church school so that he could be raised in that faith from a young age⁹. At the age

of Unbo Kim Kich'ang's religious paintings] (Kyöngmihwarang, 1978); *Yesuüi saengaer Unbo Kim Kich'angüü kidokkyo sönghwajip* [*The Life of Jesus: A Collection of Christian Religious Paintings by Unbo Kim Kich'ang*] (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978); *Unbo Kim Kich'ang* (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1980); *Unbo Kim Kich'ang* (Söul: API, 1989); *Unbo Kim Kich'ang (P'alsun'ginyömdaehoegojön)* [*Eightieth Anniversary Classics Competition*] (Söul: API, 1993), Unbo Kim Kich'ang (Kaellöri Hyönda, 2000).

⁶ O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Park Raehyön: Kurüm sanae (Unbo) wa piüi kohyang (Uhyang)* [Kim Kich'ang · Park Raehyön: the man of clouds (Unbo) and the hometown of rain (Uhyang)] (Söul: Chaewön, 2003); Ch'oe Pyöngsik, *Unbo Kim Kich'ang yesullon yön'gu* [Studies on the Theory of Art of Unbo Kim Kich'ang] (Söul: Tongmunsön, 1997). Although this is not an official monograph, an important source material is: Kim Michöng, *Unbowa Uhyang, 40 nyönmaniü nadüri* [Unbo and Uhyang, 40 years of travels] (Unbomisulgwan, 2011).

⁷ Sim Yöngok, *Unbo Kim Kich'angüü Yesuüi saengae chakp'umül t'onghan kidokkyo t'och'ak'wa tamnon* [A treatise on the indigenisation of Christianity based on *The Life of Jesus* by Unbo Kim Kich'ang], "Shinhakkwa hangmun" 22.3(2020), pp. 34–66; Myöng Kyöngcha, *Unbo Kim Kich'ang Hoehwae nat'an'an kidokkyojöng sönghyang* [Christian Tendencies in Unbo Kim Kich'ang's Painting], Master's thesis, Suwon University, 2004.; Lee Chinhüi. *Han'gukchöng hwap'ungüro p'yohyöndoeng sönghwaiüi chohyöngjöng t'ükching yön'gu* [A Study of Religious Painting Forms in the Style of Korean Genre Painting], Master's thesis, Kyunghee University, 2007.

⁸ The life of Kim Kich'ang presented in this article is based on the artist's biography contained in *The Complete Catalogue* and his publications.

⁹ Coming from a wealthy family, Unbo's mother was a devout Methodist and an elite woman who had completed secondary school, which was rare.

logach wystaw Kim Kich'anga⁵, a O Kwangsu i Ch'oe Pyöngsik także oddzielnie publikowali swoje artykuły⁶. Ponadto dzieła Kim Kich'anga były analizowane w pracach magisterskich i rozprawach doktorskich, a większość autorów badała je, dzieląc według czasu powstania lub tematu na podstawie *Katalogu kompletnego*. Po śmierci artysty nie poczyniono większych badań nad kontekstualizacją jego dorobku z perspektywy historii sztuki. Niemniej jednak niedawno opublikowano artykuł naukowy na temat cyklu *Życie Jezusa*⁷.

Kim Kich'ang, który żył stosunkowo długo, w późniejszych latach był nazywany „koreańskim Picassem”, ponieważ w zależności od tematu pracy używał różnych stylów malarskich, przez co nietatwo jest jednoznacznie zidentyfikować jego dorobek artystyczny. W niniejszym artykule najpierw zostanie przedstawione jego życie, następnie twórczość podzielona na trzy główne okresy, na koniec omówię cykl *Życie Jezusa*, wyjątkowy nie tylko w Korei, ale i na świecie.

Życie Kim Kich'anga: droga przezwycięzania niepełnosprawności przez wiarę i sztukę

Unbo Kim Kich'ang (zwany dalej 'Unbo') nie wiodł przeciętnego życia⁸. Urodził się w Seulu w 1914 roku. Mając pięć lat, rozpoczął naukę klasyki chińskiej i jednocześnie uczęszczał do przedszkola, co było wówczas bardzo rzadkie. Matka Unbo była chrześcijanką,

⁵ Reprezentatywne albumy i katalogi: *Unbo Kim Kich'ang* (Namgyöngghwarang, 1976); *Unbo Kim Kich'ang sönghwajön* [Wystawa malarstwa religijnego Unbo Kim Kich'anga] (Kyöngmihwarang, 1978); *Yesuüi saengaer Unbo Kim Kich'angüü kidokkyo sönghwajip* [*Życie Jezusa: kolekcja chrześcijańskich obrazów religijnych Unbo Kim Kich'anga*] (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978); *Unbo Kim Kich'ang* (Söul: Kyöngmimunhwasa, 1980); *Unbo Kim Kich'ang* (Söul: API, 1989); *Unbo Kim Kich'ang(P'alsun'ginyömdaehoegojön)* [Konkursowe klasyki z okazji osiemdziesiątych urodzin] (Söul: API, 1993), Unbo Kim Kich'ang (Kaellöri Hyönda, 2000).

⁶ O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Park Raehyön: Kurüm sanae (Unbo) wa piüi kohyang (Uhyang)* [Kim Kich'ang · Park Raehyön: mężczyzna chmur (Unbo) i miasto rodzinne deszczu (Uhyang)] (Söul: Chaewön, 2003); Ch'oe Pyöngsik, *Unbo Kim Kich'ang yesullon yön'gu* [Studia nad teorią sztuki Unbo Kim Kich'anga] (Söul: Tongmunsön, 1997). Ważnym materiałem źródłowym jest: Kim Michöng, *Unbowa Uhyang, 40nyönmaniü nadüri* [Unbo i Uhyang, 40 lat wycieczek] (Unbomisulgwan, 2011).

⁷ Sim Yöngok, *Unbo Kim Kich'angüü Yesuüi saengae chakp'umül t'onghan kidokkyo t'och'ak'wa tamnon* [Rozprawa na temat indygenizacji chrześcijaństwa na podstawie *Życia Jezusa* Unbo Kim Kich'anga], "Shinhakkwa hangmun" 22.3(2020), s. 34–66; Myöng Kyöngcha, *Unbo Kim Kich'ang hoehwae nat'an'an kidokkyojöng sönghyang* [Tendencje chrześcijańskie w malarstwie Unbo Kim Kich'anga], praca magisterska, Uniwersytet Suwon, 2004.; Lee Chinhüi. *Han'gukchöng hwap'ungüro p'yohyöndoeng sönghwaiüi chohyöngjöng t'ükching yön'gu* [Studium form malarstwa religijnego w stylu koreańskiego malarstwa rodzajowego], praca magisterska, Uniwersytet Kyunghee, 2007.

⁸ Życie Kim Kich'anga przedstawione w tym artykule oparte jest na życiorysie artysty zawartym w *Katalogu kompletnym* i publikacjach jego autorstwa.

wysłała więc syna do kościelnej placówki, aby mógł wychowywać się w tej wierze od najmłodszych lat⁹. W siódmym roku życia poszedł do szkoły podstawowej, ale zaraz po jej rozpoczęciu zachorował na tyfus. Dostał wysokiej gorączki, w wyniku której jego nerwy słuchowe zostały porażone, powodując utratę słuchu i uniemożliwiając mówienie. Jako siedemnastolatko- wi ledwo udało mu się ukończyć szkołę podstawową. W rzeczywistości nie był w stanie komunikować się z ludźmi, miał trudności z nauką i spędził dzieciństwo głównie na czytaniu książek lub rysowaniu ilustracji z magazynów. Matka Unbo, która bardzo martwiła się o jego przyszłość, odkryła talent artystyczny syna i postanowiła wykształcić go na malarza.

W 1930 roku, kiedy Unbo miał siedemnaście lat, matka odwiedziła najlepszego ówczesnego malarza Yidang Kim Ŭnho (1892–1979), aby poprosić go o naukę malarstwa. Szczęśliwie Yidang rozpoznał talent chłopca i przyjął go na ucznia do swojej prywatnej pracowni „Nakch’onghön”¹⁰. Unbo wspominał, że w tamtym czasie czerpał z tego wielką radość i malował bez wytchnienia od rana do nocy¹¹. W ten sposób matka znalazła niesłyszącemu dziecku zajęcie, które mogło wykonywać najlepiej. Jednakże kiedy Unbo miał ledwo dziewiętnaście lat, opiekująca się nim matka zmarła niespodziewanie po zawale serca. Wtedy młodzieniec zastąpił rodziców i wziął odpowiedzialność za wyżywienie pięciorga młodszego rodzeństwa, ponieważ ich ojciec nie był w stanie utrzymać rodziny¹².

Unbo dołączył do pracowni Kim Ŭnho w listopadzie 1930 roku i już sześć miesięcy później został przyjęty na Wystawę Sztuki Chosŏn. Była ona rządowym konkursem organizowanym w latach 1922–1944 przez Generalne Gubernatorstwo Korei, które zaadaptowało oficjalny japoński system wystawieni- niczy. Stała się platformą, na której artyści mogli zaprezentować się w świecie sztuki i ocenić swoje umie-

of seven, he began primary school but shortly after starting it he contracted typhus. He developed a high fever, which paralysed his auditory nerves, causing hearing loss and preventing him from speaking. He barely managed to complete primary school at the age of seventeen. In fact, he was unable to communicate with people, had difficulty keeping up with learning, and spent his childhood mostly reading books or drawing illustrations from magazines. Unbo’s mother, who was very concerned about his future, discovered her son’s artistic talent and decided to have him taught to be a painter.

In 1930, when Unbo was seventeen, his mother visited the then-leading painter, Yidang Kim Ŭnho (1892–1979), and asked him to teach her son painting. Fortunately, Yidang recognised the boy’s talent and took him on as an apprentice in his private studio, “Nakch’onghön”¹⁰. He recalled that, at that time, he derived great joy from painting and painted tirelessly from morning till night¹¹. In this way, Unbo’s mother found her deaf child an occupation he could best perform. However, when Unbo was only nineteen, his mother died unexpectedly after a heart attack. He then took over the care of his five younger siblings, as their father was unable to support the family¹².

Unbo joined Kim Ŭnho’s studio in November 1930 and six months later was accepted into the Chosŏn Art Exhibition. This was a government competition organised from 1922 to 1944 by the Government-General of Korea, which had imported the Japan’s official art exhibition system. It provided a platform for artists to showcase their skills to the art world, so being accepted was of great significance for Unbo. Newspapers at the time wrote about a deaf boy who had been accepted into the government exhibition,¹³ which encouraged him to continue his work and gave him confidence.

⁹ Pochodząca z zamożnej rodziny matka Unbo była pobożną metodystką, a jednocześnie kobietą z elity, która skończyła szkołę średnią, co było rzadkością.

¹⁰ W tym czasie w Korei nie było szkół artystycznych i najbardziej znani malarze zakładali w swoich domach prywatne pracownie, aby prowadzić działalność artystyczną i szkolić uczniów. W latach 30. XX wieku wielu artystów malarstwa wschodniego drugiego pokolenia wyszło z takich prywatnych pracowni, a reprezentatywnymi pracowniami były w Seulu Nakch’onghön (絡青軒) Kim Ŭnho i Ch’ongjŏnhwasuk Lee Sangpŏma oraz w Honam Yŏnjinhoe Hŏ Paekryŏna. Nakch’onghön został założony w 1929 roku i zajmowano się w nim głównie kolorowym malarstwem portretowym, a w założonych w 1933 roku Ch’ongjŏnhwasuk i w 1938 roku Yŏnjinhoe nauczano głównie malarstwa krajobrazowego tuszem.

¹¹ Kim Kich’ang, *Naii saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka], Sŏul: Chŏngusa, 1977, s. 105.

¹² Ojciec Unbo był urzędnikiem japońskiego rządu w Korei, ale rzucił posadę, by zostać poszukującym złota biznesmenem. Niestety, gdy Unbo miał dziewięć lat, interes upadł, przez co rodzina nagle popadła w ruinę, a matka, by zarobić na życie, pracowała jako nauczycielka i pielegniarka.

¹⁰ At that time, there were no art schools in Korea, and the most famous painters established private studios in their homes to conduct their artistic activities and train students. In the 1930s, many second-generation Eastern painters emerged from such private studios, with representative studios being Nakch’onghön (絡青軒) owned by Kim Ŭnho as well as Lee Sangpŏm’s Ch’ongjŏnhwasuk in Seoul, and Hŏ Paekryŏn’s Yŏnjinhoe in Honam. Nakch’onghön was founded in 1929 and mainly dealt with colour portrait painting, while Ch’ongjŏnhwasuk, founded in 1933, and Yŏnjinhoe, founded in 1938, mainly taught ink landscape painting.

¹¹ Kim Kich’ang, *Naii saranggwa yesul* [My Love and Art], Seoul: Chongusa, 1977, p. 105.

¹² Unbo’s father was a Japanese government official in Korea, but quit his job to become a gold-digging businessman. Unfortunately, when Unbo was nine, the business failed, suddenly leaving the family in a precarious situation, and so his mother supported the family by working as a teacher and nurse.

¹³ *Kwimŏgŏri sonyŏn mijŏn ipsŏn*, 18seŏi Kim Kich’ang kun, [A deaf boy wins an art exhibition, 18-year-old Kim Kich’ang], “Chosŏnilbo” (1931.5.24).

After his first selection, every year Unbo submitted one or two works to the Chosŏn Art Exhibition, some of which won awards. In 1937, at the age of twenty-four, he received the Ch'angdŏkkungsang Award for his work *Kodam* (古談) [*A Legend*] and the following year he received the Governor General's Award for *Hail* (夏日) [*A Summer Day*]. Both awards were among the highest honours of the Chosŏn Art Exhibition. Furthermore, having won a special award four times in a row, Unbo gained recognition as an artist, in which he excelled above the average artists in their twenties. In 1941, he became the recommended artist for the government exhibition, which was considered an honour for Korean artists at the time. With Yidang's help, he successfully organised his first solo exhibition in Hamhŭng and was also able to solve his own financial problems.

With the end of World War II, Korea was liberated from Japanese occupation on 15th August 1945. Shortly thereafter, in January 1946, Unbo married Uhyang Park Raehyŏn (1920–1976). His wife belonged to a new generation of women, and was a graduate of the Department of Japanese Painting at the Tonggyŏng Yŏjamisulchŏnmunhakkyo [Tokyo Women's Art School], at the time the best educational institution for women where they could study art. While still a student, Uhyang won the Governor General's Award for Outstanding New Artists at the Chosŏn Art Exhibition in 1943. Her family opposed the marriage, not only because her daughter's chosen one was disabled and six years older than her, but also because of their different upbringing and educational backgrounds¹⁴ However, Uhyang accepted Unbo's proposal, and after their marriage, unlike other women at the time, she continued her artistic career. She became a painter, equal in skill to her husband, and in 1956, at the National Art Exhibition of the Republic of Korea, she received the Presidential Award, earning her recognition. Unbo and Uhyang are a rare artistic couple in Korean art history. They held 17 joint exhibitions at home and abroad, becoming role models for the Korean art community¹⁵. Moreover, Uhyang did everything she could to support her husband¹⁶.

¹⁴ Unbo, who had barely completed primary school and had difficulty in non-written communication due to his disability, was able to marry such an elite woman because he had established himself as the best painter after Kim Ŭnho.

¹⁵ For more information on Unbo and Uhyang's activities, cf.: O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: Kurim sanae (unbo) wa piŭi kohyang (uhyang)* [*Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: The Man of Clouds (Unbo) and the Hometown of Rain (Uhyang)*], Seoul: Chaewŏn, 2003 and Kim Michŏng, *Unbowa Uhyang, 40 nyŏnmanŭi nadŭri* [*Unbo and Uhyang, 40 years of trips*], Unbomisulgwan, 2011.

¹⁶ Before his marriage, Unbo could not communicate except in writing, and thanks to the persistent efforts of his wife, he learned to communicate with the world by mouth movements and eventually overcame his disability sufficiently to be able to give lectures at the university.

jętności, więc przyjęcie nań miało dla Unbo duże znaczenie. Gazety z tego czasu rozpiswały się na temat głuchego chłopca, który dostał się na rządową wystawę¹³, co zachęcało go do dalszych działań i sprawiło, że nabrał pewności siebie.

Po pierwszej kwalifikacji Unbo co roku zgłaszał na Wystawę Sztuki Chosŏn jedną lub dwie prace, które zdobywały nagrody. W 1937 roku, mając dwadzieścia cztery lata, otrzymał nagrodę Ch'angdŏkkungsang za swoją pracę *Kodam* (古談) [*Legend*], a w następnym roku nagrodę Gubernatora Generalnego za *Hail* (夏日) [*Letni dzień*]. Obie należały do najwyższej kategorii wyróżnień Wystawy Sztuki Chosŏn. Unbo, będąc cztery razy z rzędu laureatem nagrody specjalnej, zyskał uznanie jako artysta. W 1941 roku został rekomendowanym twórcą wystawy rządowej, co w tamtym czasie było uważane za honor dla koreańskich artystów. Z pomocą Idanga z powodzeniem zorganizował swoją pierwszą indywidualną wystawę w Hamhŭng, a także mógł rozwiązać własne problemy finansowe.

Wraz z końcem drugiej wojny światowej 15 sierpnia 1945 roku Korea została wyzwolona spod japońskiej okupacji. Niedługo po tym, w styczniu 1946 roku, Unbo ożenił się z Uhyang Park Raehyŏn (1920–1976). Jego żona należała do nowego pokolenia kobiet, była absolwentką Wydziału Malarstwa Japońskiego Tonggyŏng Yŏjamisulchŏnmunhakkyo [Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet w Tokio], najlepszej wówczas instytucji edukacyjnej dla kobiet, w której mogły studiować sztukę. Uhyang jeszcze w trakcie studiów zdobyła Nagrodę Gubernatora Generalnego dla nowych wyróżniających się artystów na Wystawie Sztuki Chosŏn w 1943 roku. Jej rodzina sprzeciwiała się małżeństwu nie tylko dlatego, że wybranek córki był osobą z niepełnosprawnością, na dodatek sześć lat starszym od niej, lecz również z tego powodu, że różniło ich pochodzenie oraz wykształcenie¹⁴. Jednakże Uhyang przyjęła oświadczyzny Unbo, a po ślubie, odmiennie od kobiet w tamtym czasie, kontynuowała działalność artystyczną. Została malarką nieustępującą poziomem mężowi, a w 1956 roku na Narodowej Wystawie Sztuki Republiki Korei otrzymała Nagrodę Prezydenta. Unbo i Uhyang są parą artystów rzadko spotykaną w historii sztuki koreańskiej, mieli aż 17 wspólnych wystaw w kraju i za granicą, stając się wzorem do naśladowania dla koreańskiego środowiska artystycznego¹⁵. Uhyang robiła wszystko, co mogła,

¹³ *Kwimŏgŏri sonyŏn mijŏn ipsŏn, 18seŭi Kim Kich'ang kun*, [Głuchy chłopiec wygrywa wystawę sztuki, 18-letni Kim Kich'ang], „Chosŏnilbo” (1931.5.24.).

¹⁴ Unbo, który ledwo ukończył szkołę podstawową i z powodu swojej niepełnosprawności miał problemy w komunikacji innej niż pisemna, mógł poślubić kobietę z elity, ponieważ uzyskał pozycję najlepszego malarza po Kim Ŭnho.

¹⁵ Więcej informacji na temat działalności Unbo i Uhyang w: O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Pak Raehyŏn: Kurim sanae(unbo)*

aby wspierać męża¹⁶. Niestety, zmarła na raka wątroby w wieku 56 lat, u szczytu swojej kariery.

Chrześcijaństwo było nierozdzielnie związane z życiem Unbo. W dzieciństwie chodził z matką do kościoła, malarstwa uczył się u Kim Ŭnho, który również był chrześcijaninem. Będąc w trudnej sytuacji finansowej po śmierci matki, dzięki pomocy misjonarzy zaczął zarabiać na życie, sprzedając obrazy. Natomiast gdy został odizolowany od świata po ewakuacji w czasie wojny koreańskiej, odwiedził go misjonarz i zachęcił do przedstawienia życia Jezusa.

Głuchota Unbo nie uczyniła go pesymistą. Żył wiarą i traktował swoją niepełnosprawność wręcz jak błogosławieństwo. Gdy w czasie wojny koreańskiej wielu artystów było porwany na Północ, twierdził, że uniknął tego „dzięki głuchocie”, żartował: „Jezus zablokował mi oboje uszu, abym mógł tylko rysować i nie robić nic innego”. Oprócz *Życia Jezusa* Unbo w 1957 roku namalował *Katedrę, zakonnicę i gołębia* [il. 1]¹⁷, poza nimi nie podejmował bezpośrednio tematów chrześcijańskich, lecz zamiast religijnych obrazów starał się wprowadzać chrześcijańskiego ducha w życie. Gdy zyskał finansową stabilność, chcąc w praktyce żyć jak chrześcijanin, założył w 1979 roku „Han'gungnongabokchihoe” [Koreańskie Stowarzyszenie Pomocy Głuchym] i w 1984 roku Centrum Pomocy dla Osób Głuchych „Ch'öngümhoegwan”, które miały pomagać osobom w trudnej sytuacji. Po zasłabnięciu w maju 1996 roku na wystawie z okazji sześćdziesięciolecia założenia „Husohoe” trudno mu było kontynuować działalność artystyczną. Zmagął się z chorobą, zmarł w 2001 roku¹⁸. Na szczęście dwa lata przed zachorowaniem zebrał swoje rozproszone dzieła i wydał *Katalog kompletny*, dzięki czemu nie ma wielkich trudności w badaniu jego dorobku artystycznego.

wa piüi kohyang (uhyang) [Kim Kich'ang · Pak Raehyön: *mężczyzna chmur (Unbo) i miasto rodzinne deszczu (Uhyang)*], Söul: Chaewön, 2003 oraz Kim Michöng, *Unbowa Uhyang, 40 nyönmanüi nadüri* [Unbo i Uhyang, 40 lat wycieczek], Unbomisulgwan, 2011.

¹⁶ Przed ślubem Unbo nie mógł komunikować się inaczej niż pisemnie, a dzięki wytrwałym wysiłkom żony nauczył się porozumiewać ze światem za pomocą ruchów ust i w końcu na tyle przezwyciężył swoją niepełnosprawność, że mógł prowadzić wykłady na uniwersytecie.

¹⁷ Obraz ten przedstawia stojącą przed katedrą zakonnicę, która trzyma oburącz gołębia i spogląda w niebo, jakby w tęsknocie za pokojem. Kiedy w 1984 roku papież Jan Paweł II odwiedził Koreę Południową, otrzymał go w prezencie i obecnie znajduje się on w zbiorach watykańskich. W 1957 roku Unbo był protestantem. Wiadomo, że obraz powstawał w czasie, gdy żona artysty była w ciąży. Urodzona wtedy najmłodsza córka malarzy w dorosłym życiu została zakonnicą. *Unbo Kim Kich'ang*, Söul: Kyöngmich'ulp'ansa, 1980, s. 260.

¹⁸ „Husohoe” to stowarzyszenie, które rozpoczęło działalność w celu wystawiania prac uczniów pracowni „Nakch'öngöhön” założonej przez Yidang Kim Ŭnho. Wystawa inauguracyjna odbyła się w październiku 1937 roku i choć działalność „Husohoe” była przez pewien czas zawieszona, obecnie tradycja stowarzyszenia jest kontynuowana przez malarzy związanych z uczniami Yidanga.



1. Kim Kich'ang, *Katedra, zakonnica i gołąb*, 1957, kolor na papierze, 239,5×119,5 cm, Zbiory Watykańskie

1. Kim Kich'ang, *A Cathedral, a Nun, and a Dove*, 1957, colour on paper, 239.5×119.5 cm, Vatican Collections

Sadly, she died of liver cancer at the age of 56, at the peak of her career.

Christianity was inextricably connected with Unbo's life. As a child, he attended church with his mother and studied painting with Kim Ŭnho, who was also a Christian. Facing financial hardship after his mother's death, he began to earn a living selling paintings with the help of missionaries. Then, when he became isolated from the world after being evacuated during the Korean War, a missionary visited him and encouraged him to depict the life of Jesus.



2. Kim Kich'ang, *P'ansangdomu* [Skakanie na desce], 1931, kolor na jedwabiu, 162x227cm, nieznanzy właściciel

2. Kim Kich'ang, *P'ansangdomu* [Jumping on a Board], 1931, colour on silk, 162x227 cm, unknown owner

Unbo's deafness did not make him overly pessimistic. He lived by faith and viewed his disability as a blessing. When many artists were kidnapped to the North during the Korean War, he claimed he had escaped capture "thanks to my deafness," or joked that "Jesus blocked both my ears so I could only draw and do nothing else". Apart from *The Life of Jesus* in 1957, Unbo painted *A Cathedral, a Nun, and a Dove* [fig. 1]¹⁷. Except for these, he did not directly deal with Christian themes, but instead of religious paintings, he tried to introduce the Christian spirit into his life. When he gained financial stability, wanting to live a practical Christian life, he founded the "Han'gunngongabokchihoe" [Korean Association for the Aid of the Deaf] in 1979 and the "Ch'ongŭmhoegwan" [Deaf Welfare Centre] in 1984, which were intended to help people in difficult situations. After fainting in May 1996 at an exhibition commemorating the 60th anniversary of the founding of "Husohoe," he found it difficult to continue his artistic activity. Struggling with illness, he died in 2001¹⁸. Fortunately, two years before he began his battle with it, he had collected his scattered works and published *The Complete Catalogue*; therefore, there is no great difficulty in researching his artistic achievements.

¹⁷ This painting depicts a nun standing in front of a cathedral, holding a dove in both hands and gazing up at the sky, as if longing for peace. When Pope John Paul II visited South Korea in 1984, he received it as a gift, and it is now in the Vatican collection. In 1957, Unbo was a Protestant. It is known that the painting was created while the artist's wife was pregnant. The painter's youngest daughter, born at that time, became a nun as an adult. *Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmich'ulp'ansa, 1980, p. 260.

¹⁸ "Husohoe" is an association that began to exhibit the works of students of the "Nakch'ŏnghŏn" studio founded by Yidang Kim Ūnho. The inaugural exhibition took place in October 1937, and although the association's activity was suspended for a time, its tradition is now continued by painters associated with Yidang's students.

Chronologia rozwoju sztuki Kim Kich'anga

Nie jest znana dokładna liczba dzieł, które pozostawił po sobie Unbo. Mówi się, że stworzył około dziesięć tysięcy prac, lecz obecnie trudne jest zidentyfikowanie innych niż te, które zostały ujęte w *Katalogu kompletnym*. W niniejszym artykule przyjrzymy się dorobkowi artystycznemu podzielonemu na trzy okresy w oparciu o dzieła ujęte we wspomnianej publikacji, które mają potwierdzoną datę powstania.

1. Pierwszy okres (1931–1945): realistyczne kolorowe malarstwo portretowe

Pierwszy etap twórczości, trwający około 15 lat, od 1931 roku do wyzwolenia Korei w 1945 roku, to czas wiernego naśladowania stylu nauczyciela, kiedy malował realistyczne kolorowe portrety i prezentował swoje dzieła na Wystawie Sztuki Chosŏn. Chętnie tworzył podobizny kobiet, przedstawiając je bez szczególnego tła lub też, jak w malarstwie rodzajowym, w zaaranżowanych scenach z życia codziennego. Kontury postaci i fałdy szat zaznaczał jednakową ciągłą linią i miękko kolorował wyrazistymi barwami. Styl ten, nazywany również „oficjalnym stylem wystawienniczym”, był powszechnie spotykany na Wystawie Sztuki Chosŏn. W tym czasie niewielu malarzy tworzyło i wystawiało na indywidualnych lub grupowych wystawach dzieła abstrakcyjne lub ekspresjonistyczne w stylu zachodnim, a większość artystów prezentowała prace właśnie w oficjalnym stylu wystawienniczym.

Pierwszą pracą Unbo, która przyniosła mu sławę jako malarzowi i dzięki której w 1931 roku został po raz pierwszy wybrany na Wystawę Sztuki Chosŏn, jest obraz *P'ansangdomu* (板上跳舞) [Skakanie na desce] [il. 2] przedstawiający koreański zwyczaj *nŏlttwigi*. Dzieło to zaginęło w czasie wojny koreańskiej, dlatego można je zobaczyć jedynie na czarno-białej reprodukcji w katalogu wystawy. Jak wspominał artysta, przedstawienie powstało, kiedy malarz przechodził jedną z uliczek i zobaczył, a następnie naszkicował dziewczęta skaczące na podwórku na huśtawce do *nŏlttwigi*¹⁹. Tradycyjni malarze zazwyczaj nie tworzyli obrazów bezpośrednio z obserwacji natury, normą było kopiowanie albumów czy tworzenie zgodnie ze stylem mistrza, wykorzystując ustandaryzowane techniki posługiwania się pędzlem. Początkowo Unbo malował, naśladując sposób pracy swojego nauczyciela, ale można przypuszczać, że najpóźniej w 1931 roku zaczął studiować sztukę

¹⁹ Szczegóły na temat powstania tych obrazów są opisane w: *Unbo Kim Kich'ang chŏnjaktorok I* [Katalog kompletny dzieł Unbo Kim Kich'anga I], s. 61–62. *P'ansangdomu* [skakanie na desce] to jeden z tematów malarstwa rodzajowego, a Unbo w latach trzydziestych malował niewielkie obrazy zatytułowane *P'ansangdomu* [Skakanie na desce] o wielkości ok. 30 cm, które sprzedawał obcokrajowcom mieszkającym w Korei, aby utrzymać rodzinę.

w nowoczesny sposób poprzez obserwację i szkic obiektu bezpośrednio z natury²⁰.

Przyjrzyjmy się mistrzowi Kim Ŭnho, który był pionierem nowoczesnego malarstwa koreańskiego. Jego nauczyciel Shimjŏn An Chungsik (1861–1919) był nadwornym malarzem tworzącym na zlecenie rodziny królewskiej pod koniec epoki Chosŏn. Po otwarciu portów i zniesieniu systemu malarzy nadwornych kontynuował karierę jako artysta niezależny, a także od 1911 roku aż do swojej śmierci w 1919 roku był odpowiedzialny za edukację artystyczną. Poprzez centrum „Sŏhwamisurhoe” wykształcił malarzy, którzy odegrali kluczową rolę w nowoczesnym świecie sztuki, między innymi: Kim Ŭnho, Lee Sangpŏm (1897–1972), No Suhyŏn (1899–1978) i Lee Yongu (1904–1952). Yidanguczył się u An Chungsika stylów malowania, od obrazów kwiatów i praków oraz niebiesko-zielonych pejzaży, po tradycyjne portrety. Po śmierci mistrza Kim Ŭnho wyjechał do Japonii w 1925 roku i uczył się ekspresyjnej techniki realistycznych portretów od Yuki Somei’a (結城素明, 1875–1957), profesora na Wydziale Malarstwa Japońskiego w Tonggyŏngmisurhakkyo [Szkoły Sztuk Pięknych w Tokio]. Od An Chungsika nauczył się wyrafinowanego stylu portretowania odpowiadającego konserwatywnym normom koreańskim, natomiast od Yuki Somei’a przejął metody dokładnego uchwycenia struktury anatomicznej rzeczywistej osoby i kolorowania cienkimi liniami. Taki styl portretowania został przekazany poprzez pracownię Nakch’ŏnghŏn modernistycznym malarzom, jak między innymi Kim Kich’ang czy Wŏlchŏn Chang Usŏng (1912–2005). Krótko mówiąc, Yidang odegrał kluczową rolę w procesie transformacji tradycji do nowoczesności, a w latach 30. XX wieku wśród prac nagradzanych na Wystawie Sztuki Chosŏn większe znaczenie od pejzaży miały portrety, co czyniło go artystą, który wywarł znaczący wpływ na rozwój nowoczesnego malarstwa wschodniego.

W koreańskiej tradycji malarstwo portretowe nie rozwinęło się tak bardzo jak pejzaż. Poza postaciami, które pojawiały się w popularnych od XVIII wieku obrazach rodzajowych, prawie wszystkie portrety są sztywnymi ujęciami frontalnymi. Ze względu na to, że kult przodków był bardzo ważny w konfucjańskim społeczeństwie Chosŏn, konieczne było wieszanie ich portretów na ołtarzach, gdzie odprawiano rytuały ku ich pamięci. Produkcja portretów bardzo się rozwinęła, jednakże czczeni przodkowie byli wysokiej rangi urzędnikami płci męskiej, dlatego prawie nie powstawały portrety osób z niższych klas czy kobiet. To w czasach nowoczesnych pojawiły się wizerunki, których

²⁰ Unbo wyjawiał, że przygotowanie prac wystawianych na Wystawie Sztuki Chosŏn zajmowało co najmniej trzy do czterech miesięcy, a podczas tego procesu tworzył szkice z natury. Kim Kich’ang, *Naii saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka], Sŏul: Chŏngusa, 1977, s. 128–133.

Chronological development of Kim Kich’ang’s Art

The exact number of works that Unbo left behind is unknown. He is said to have created around ten thousand works, but it is currently difficult to identify any other than those included in *The Complete Catalogue*. This article examines his artistic achievements divided into three periods based on works included in the aforementioned publication that have a confirmed date of creation.

1. The first period (1931–1945): realistic colour portrait painting

The first phase of his career, lasting approximately 15 years, from 1931 to Korea’s liberation in 1945, was a time of faithful imitation of his teacher’s style, when he painted realistic colour portraits and presented his works at the Chosŏn Art Exhibition. He readily created portraits of women, depicting them without a particular background or, as in genre painting, in arranged scenes from everyday life. He outlined figures and the folds of garments with a uniform, continuous line and softly filled them with expressive colours. This style, also known as the “official exhibition style,” was common at the Chosŏn Art Exhibition. At that time, few painters created and exhibited Western-style abstract or expressionist works in solo or group exhibitions, and most artists presented works in the official exhibition style.

Unbo’s first work that brought him fame as a painter and for which he was selected for the first time for the Chosŏn Art Exhibition in 1931 is the painting *P’ansangdomu* (板上跳舞) [*Jumping on a Board*] [fig. 2] depicting the Korean custom of *nŏlttwigi*. This work was lost during the Korean War, so it can only be seen in a black-and-white reproduction included in the exhibition catalogue. As the artist recalled, the depiction was created when the painter was walking along an alley and saw, and then sketched, girls jumping on a *nŏlttwigi* swing in a yard¹⁹. Traditional painters did not usually create paintings directly from observation of nature; the norm was to copy from albums or create in accordance with the master’s style, using standardised brush techniques. Initially, Unbo painted by imitating his teacher’s work, but it can be assumed that by 1931 at the latest, he began studying art in a mod-

¹⁹ Details about the creation of these paintings are described in: Unbo Kim Kich’ang *chŏnjaktorok I* [*The Complete Catalogue of the Works of Unbo Kim Kich’ang I*], pp. 61–62. *P’ansangdomu* [Jumping on a board] is one of the subjects of genre painting, and Unbo created small paintings titled *P’ansangdomu* in the 1930s [*Jumping on a board*] about 30 cm in size, which he sold to foreigners living in Korea, to support his family.



3. Kim Kich'ang, *Chōngch'ōng* [*Spokojne słuchanie*], 1934, kolor na papierze, 193×130cm, kolekcja Kungnip'yōndaemisulgan [Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej]

3. Kim Kich'ang, *Chōngch'ōng* [*Quiet Listening*], 1934, colour on paper, 193×130 cm, Kungnip'yōndaemisulgan collection [National Museum of Contemporary Art]

ern way by observing and sketching objects directly from nature²⁰.

Let us take a moment to consider Master Kim Ŭnho, who was a pioneer of modern Korean painting. His teacher, Shimjōn An Chungsik (1861–1919) had been a court painter commissioned by the royal family at the end of the Chosōn period. Following the opening of the ports and the dissolution of the court painter system, he pursued his career as an independent artist and was also responsible for art education from 1911 until his death in 1919. Via the “Sōhwamisurhoe” centre, he trained painters who played a key role in the modern art world, among them Kim Ŭnho, Lee Sangpōm (1897–1972), No Suhyōn (1899–1978), and Lee Yongu (1904–1952). Yidang learned from An Chungsik the painting styles that ranged from flower and bird paintings and blue-green landscapes, to traditional portraits. After his master's death, Kim Ŭnho travelled to Japan in 1925 and learned the expressive technique of realistic por-

²⁰ Unbo revealed that preparing the works exhibited at the Chosōn Art Exhibition took at least three to four months, and during this process he created sketches from nature. Kim Kich'ang, *Naii saranggwa yesul* [*My Love and Art*], Sōul: Chongusa, 1977, pp. 128–133.



4. Kim Kich'ang, *Jesień*, 1935, kolor na jedwabiu, 170,5×109 cm, kolekcja Kungnip'yōndaemisulgan [Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej]

4. Kim Kich'ang, *Autumn*, 1935, colour on silk, 170.5×109 cm, Kungnip'yōndaemisulgan collection [National Museum of Contemporary Art]

głównymi bohaterkami stały się kobiety, a Kim Ŭnho odegrał pionierską rolę w ich malowaniu.

Większość prac z okresu współczesnego uległa zniszczeniu podczas wojny koreańskiej. Dzieła Unbo nie są wyjątkiem. Wśród zachowanych z pierwszego okresu znajduje się *Chōngch'ōng* (靜聽) [*Spokojne słuchanie*] [il. 3], wystawione w 1934 roku na Wystawie Sztuki Chosōn. Obraz ten jest portretem młodej kobiety i dziewczynki, które siedzą obok siebie na sofie w pokoju i słuchają muzyki z gramofonu. Unbo oświadczył, że modelkami były kobieta, którą bardzo kochał oraz jego młodsza siostra. Jest to dzieło z gatunku miindo (portrety pięknych kobiet), ukazujące przedstawiane osoby w sposób bardzo wyrafinowany i elegancki. Obie mają na sobie tradycyjny strój hanbok z wysokiej klasy jedwabiu w bogate wzory i buty w zachodnim stylu, co odrealnia nieco przedstawienie, ponieważ mało kto w Korei w tym czasie mógł żyć tak swobodnie, słuchając muzyki z gramofonu, nie mówiąc już o noszeniu nowoczesnych *hanboków* i butów. Być może z tego powodu

praca ta nie była ówczesnie wysoko oceniana. Jest to wybitne dzieło o wyróżniającej się technice, mimo to krytykowane za brak siły wyrazu²¹.

Unbo, być może świadomy tej oceny, w kolejnym roku na Wystawie Sztuki Chosŏn wystawił dzieło o zupełnie innym nastroju, przedstawiające postacie – obraz *Jesień* [il. 4]. Obraz przedstawia dziewczynę niosącą z niemowlę, a także chłopca, idących ścieżką przez pole sorgo w czasie zbiorów. W przeciwieństwie do miejskiego nastroju Jeongcheong, ta praca przedstawia scenę wiejską. Postaci mają opaloną słońcem zdrową skórę, ale mimo że czyste, niebieskie niebo i dojrzałe sorgo dają poczucie obfitości, w rzeczywistości scena ta przedstawia nieucywilizowany krajobraz wiejski. Dziewczyna niosąca dziecko ma na sobie białe *jeogori* z bawełnianej tkaniny, tkaney w domu, niebieską spódnicę *hanbok* oraz buty ze słomy, a chłopiec trzymający sierp jest ubrany w biały *hanbok* z tkaney domowym sposobem bawełny i idzie bosy. Dziewczyna wydaje się mieć około piętnastu lat, mogłaby uczęszczać do szkoły, jednak musi zamiast matki nosić posiłki i opiekować się dzieckiem. Dzieło to, kontrastując nastrojem z miejskim charakterem *Chŏngch'ŏng*, interpretowane jest jako pewnego rodzaju wyraz „kolorytu lokalnego” Korei²².

W 1937 roku, siedem lat po rozpoczęciu kariery malarza, Unbo otrzymał na Wystawie Sztuki Chosŏn nagrodę Ch'angdŏkkungsang za obraz *Godam* (古談) [Legenda]. Jest to scena, w której babcia opowiada historię czworgu wnuczętom, a na pierwszym planie kobieta, zapewne matka dzieci, pieczołowicie szyje przy świetle lampy. Była to w tamtym czasie powszechna do zaobserwowania scena, odbywająca się po kolacji i przed pójściem spać, którą można by uznać za rodzaj malarstwa rodzajowego. Gazety z tego czasu oceniały Unbo jako osobę, która przewyciężyła swoją niepełnosprawność, malarz natomiast wspominał: „to był najlepszy rok mojego życia i jednocześnie rok, w którym zbudowałem swoją pozycję w środowisku malarskim”²³. Zatem będąc dwudziestokilkulatkiem miał już ugruntowaną pozycję w świecie sztuki.

Jednym z dzieł eksponowanych na Wystawie Sztuki Chosŏn, które się zachowało, jest *Spotkanie* [il. 5] z 1943 roku. W scenie tej pięć kobiet w *hanbokach* siedzi na podłodze, zwracając się ku lewej stronie ob-

²¹ Song Pyŏngton, *Mijŏn'gwallam* [Wizyta na wystawie sztuki], „Chosŏnilbo” (1934.6.8.).

²² Szczegółowe rozważania na temat lokalnego kolorytu można znaleźć w: Sim Yŏngok, *Chosŏnmisulchŏllamhoe chakp'umŏi chosŏnhyangt'osaeng pip'yŏng yŏn'gu* [Krytyczne studium kolorytu lokalnego Chosŏn w dziełach Wystawy Sztuki Chosŏn], „Tongyangyesul” 48 (Han'guktongyangyesurhak'oe, 2020.8), s. 25–54.

²³ Artykuły z gazet z tego czasu, które pisały o Unbo lub o treściach dla niego ważnych, zostały szczegółowo przedstawione w: Kim Kich'ang, *Naŏi saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka] (Sŏul: Chŏngusa, 1977), s. 135–136.

traits from Yuki Somei (結城素明, 1875–1957), professor in the Department of Japanese Painting at Tonggyŏngmisurhakkyo [Tokyo School of Fine Arts]. What he learned from An Chungsik was a refined style of portraiture that conformed to conservative Korean norms, while from Yuki Somei he adopted methods of accurately capturing the anatomical structure of a real person and colouring with fine lines. This style of portraiture was passed on through the Nakch'ŏnghŏn studio to modernist painters, such as Kim Kich'ang and Wŏlchŏn Chang Usŏng (1912–2005), among others. In short, Yidang played a key role in the transformation of tradition into modernity, and in the 1930s portraits were more important than landscapes among the works awarded at the Chosŏn Art Exhibition, making him an artist who had a significant influence on the development of modern Eastern painting.

In Korean tradition, portrait painting did not develop as much as landscape painting. Apart from human figures present in genre paintings popular from the 18th century onwards, almost all portraits are stiff, frontal shots. Because ancestor worship was so important in the Confucian society of Chosŏn, it was necessary to hang portraits of ancestors on altars, where rituals were performed in their memory. Portrait production flourished, but the venerated ancestors were high-ranking male officials, so portraits of lower-class people or women were almost non-existent. It was in the modern era that portraits featuring women as the main characters emerged, and Kim Ŭnho played a pioneering role in their painting.

Most works from the Modern period were destroyed during the Korean War. Unbo's works are no exception. Among those preserved from the first period is *Chŏngch'ŏng* (靜聽) [Quiet Listening] [fig. 3], exhibited in 1934 at the Chosŏn Art Exhibition. This painting is a portrait of a young woman and a girl sitting side by side on a sofa in a room, listening to music from a gramophone. Unbo once stated that the work was painted using a woman he deeply loved and his younger sister as models. It belongs to the category of *miindo* (paintings of beautiful women), in which the figures are depicted with exceptionally graceful and elegant bearing. Both are wearing the traditional *hanbok* of high-quality silk with rich patterns as well as Western-style shoes, which reduces the sense of realism, as few people in Korea at the time could live so freely while listening to music from a gramophone, let alone wear such modern *hanbok* and shoes. Perhaps for this reason, the work was not highly regarded at the time. It is an outstanding work of exquisite detail and distinguished technique, yet it was criticised for its lack of expressive power²¹.

²¹ Song Pyŏngton, *Mijŏn'gwallam* [A Visit to the Art Exhibition], „Chosŏnilbo” (1934.6.8.).

5. Kim Kich'ang, *Spotkanie*, 1943, kolor na papierze, 182×162 cm, kolekcja Kungnip'yōndaemisulgwan [Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej]

5. Kim Kich'ang, *A Meeting*, 1943, colour on paper, 182×162 cm, Kungnip'yōndaemisulgwan collection [National Museum of Contemporary Art]

Perhaps in response to such evaluations, Unbo submitted to the Chosun Art Exhibition the following year a figure painting of an entirely different atmosphere, *Autumn* [fig. 4]. The work depicts a girl carrying a child on her back and a boy walking along a sorghum field path during the harvest season. In contrast to the urban mood of Jeongcheong, this painting presents a rural scene. The figures have sunburnt, healthy skin, and while the clear blue sky and ripened sorghum convey a sense of abundance, in reality the scene represents an uncivilized countryside landscape. The girl carrying the child wears a white *jeogori* of homespun cotton, a blue *hanbok* skirt, and straw shoes, while the boy holding a sickle is dressed in a white homespun cotton *hanbok* and walks barefoot". The girl appears to be about fifteen years old and could be attending school, but she must carry meals and care for the child in place of her mother. This work, contrasting in mood with the urban character of *Chōngch'ōng*, has been interpreted as a kind of expression of Korea's "local colour"²².

In 1937, seven years after starting his career as a painter, Unbo received the Ch'angdōkkungsang Award at the Chosŏn Art Exhibition for his painting *Godam* (古談) [*A Legend*]. This is a scene in which a grandmother is telling a story to her four grandchildren, while in the foreground a woman, presumably the children's mother, is carefully sewing by lamplight. This was a common scene at the time, occurring after dinner and before bed, and could be considered a form of genre painting. Newspapers of the time praised Unbo as someone who had overcome his disability, and the painter recalled: "It was the best year of my life and, at the same time, the year I built my position in the art world"²³. Thus, by the time he was in his twenties, he had already achieved a well-established position in the art world.

²² For a detailed discussion of local colour, see Sim Yōngok, *Chosŏnmisulchōllamhoe chakp'umūi chosŏnhyangt'osaeng pip'yōng yōn'gu* [*A Critical Study of the Local Colour of Chosŏn in the works of the Chosŏn Art Exhibition*], "Tongyangsul" 48 (Han'gukdongyangyēsulhak'oe, 2020.8), pp. 25–54.

²³ Newspaper articles from that time that wrote about Unbo or the content important to him are presented in detail in: Kim Kich'ang, *Naii saranggwa yesul* [*My love and art*] (Sōul: Chōngusa, 1977), pp. 135–136.



razu. Niemowlę karmione piersią przez matkę również odwraca głowę, patrząc w tamtym kierunku. Jednakże to, co przyciąga ich uwagę, nie znajduje się wewnątrz kadru. Zaciekawione postaci na przedstawieniu budzą jednocześnie ciekawość widza. Siedzące w ten sposób osoby zostały ukazane z lekko podwyższonej perspektywy i właściwie bez tła, toteż można się przyglądać każdej z nich po kolei. Wśród rysunków pozostawionych przez Unbo znajdują się szkice wykonane ołówkiem przedstawiające siedzące kobiety w *hanbokach*, dlatego uważa się, że artysta namalował obraz po naszkicowaniu prawdziwych osób z przodu, z boku i z tyłu.

Kim Kich'ang zadebiutował jako malarz w 1931 roku, kiedy został przyjęty na Wystawę Sztuki Chosŏn i przez około 15 lat, aż do wyzwolenia Korei w 1945 roku, tworzył głównie portrety. Styl malarski Unbo, łączący subtelne zaznaczanie konturów postaci i fałd ubrań cienkimi, delikatnymi liniami, z jasnym i czystym kładzeniem koloru osiąganym dzięki intensywnemu użyciu białego pigmentu, był identyczny z malarstwem figuralnym jego mistrza Kim Ŭnho i kolegi Wōlchōn Chang Usōnga i uznawany za najbardziej ceniony styl na oficjalnych wystawach. Poza takimi realistycznymi kolorowymi portretami Unbo tworzył także liczne obrazy rodzajowe, pojedyncze lub w formie składanych parawanów, które cieszyły się dużą po-

pularnością wśród zwykłych ludzi. Na obrazach tych malował zwierzęta, jak na przykład: krowy, kury, króliki, a także kwiaty o pozytywnej i pomyślnej symbolice – róże, piwonie, magnolie i granaty, oraz przedstawienia kwiatów i ptaków łączące różnorodne gatunki.

2. Drugi okres (1946–1975): czas modernizacji malarstwa wschodniego

Wyzwolenie Korei spod japońskiej okupacji 15 sierpnia 1945 roku stało się ważnym punktem zwrotnym w koreańskiej historii. Wpływ tego wydarzenia nie ograniczał się do historii politycznej czy społecznej, ale odcisnął się też na całej kulturze i sztuce. Działalność projapońska artystów była ostro krytykowana. Unbo dwa razy otrzymał najwyższą nagrodę na organizowanej przez rząd japoński Wystawie Sztuki Chosŏn i działał jako rekomendowany artysta. Zgodnie z oczekiwaniami tworzył także obrazy wspierające japońskie działania wojenne. Po wyzwoleniu Korei zmienił swój pseudonim artystyczny, by upamiętnić to wydarzenie. Poszukując nowego stylu malarskiego²⁴, który byłby całkowicie inny od rozwijanego przez ostatnich piętnaście lat stylu realistycznego, poważnie zastanawiał się, jak malować obrazy odpowiadające nowym czasom.

Część krytyków uznawała stosowany przez Kim Ŭnho i jego uczniów styl rządowy za „styl japoński” i żądała jego zaniechania oraz odnalezienia koreańskich korzeni sztuki²⁵. Niektórzy artyści uważali styl rządowy za staromodny i starali się go zmodernizować poprzez adaptację zachodniej sztuki modernistycznej. W takich okolicznościach Unbo eksplorował różnorodne style nowoczesnego malarstwa zachodniego. Także inni doświadczeni artyści, jak na przykład jego żona Uhyang Pak Raehyŏn, Koam Lee Ŭngno (1904–1989) i Ch'ŏnggang Kim Yŏngki (1911–2003), podejmowali się modernizacji malarstwa wschodniego poprzez abstrakcję lub ekspresjonizm²⁶.

Największym wyzwaniem, z którym Unbo mierzył się po wyzwoleniu, było „wyeliminowanie japońskich wpływów”. W tym celu najpierw intensywnie studiował malarstwo rodzajowe Sin Yunpoka z późnego Chosŏn. Był on nie tylko wybitnym malarzem doskonale posługującym się pędzlem, ale także różnorodnie przedstawiał mimikę i pozy postaci oraz miał

²⁴ Kim Kich'ang, *Haebanggwa tongyanghwaŭi chillo* [Wyzwolenie i droga malarstwa wschodniego], „Chohyŏngyesul” 1 Ho (1946.3.30.), s. 7–8; przedruk w: *Unbo Kim Kich'ang chŏnjaktorok V*, s. 159. Poszukiwanie nowego stylu było nie tylko sprawą osobistą, ale także potrzebą czasów.

²⁵ Kim Yongchun, *Minjongmunhwa munje* [Kwestia kultury narodowej], „Shinch'ŏnji” (1947.1), s. 128–136; Kim Yongchun, *Tongyanghwa, minjokchŏng saekch'ae ſaedong* [Malarstwo wschodnie, narodziny barw narodowych], „Tongailbo” (1949.12.1.).

²⁶ Szczegółowe informacji na ten temat w: Kim Kyŏngyŏn, *1950nyŏndae han'gung sumuk'waŭi ch'usangjŏng kyŏnghyang* [Tendencje abstrakcyjne koreańskiego malarstwa tużem w latach 50. XX wieku], praca magisterska, Hongiktaehakkyo Taehagwŏn, 1993.

One of the surviving works exhibited at the Chosŏn Art Exhibition is *A Meeting* [fig. 5] of 1943. In this scene, five women in *hanbok* are sitting on the floor, facing the left side of the painting. A baby being breastfed by its mother also turns its head to look in that direction. However, what attracts their attention is not within the picture's frame. The curious figures in the depiction simultaneously arouse the viewer's curiosity. The individuals seated in this way are shown from a slightly elevated perspective and with virtually no background, allowing the viewer to examine each one in turn. Among the drawings left by Unbo are pencil sketches of seated women dressed in *hanbok*, so it is believed that the artist made the painting after sketching real people from the front, side and back.

Kim Kich'ang made his debut as a painter in 1931 when he was accepted into the Chosŏn Art Exhibition, and for about 15 years, until Korea's liberation in 1945, he created mainly portraits. Unbo's painting style – characterized by the graceful rendering of contours and folds in fine, delicate lines and by the bright, clean coloring achieved through the heavy use of white pigment – was identical to the figure paintings of his master Kim Ŭnho and his colleague Wŏlchŏn Chang Usŏnga, and was recognized at the time as the most highly esteemed style in the official exhibitions. Besides such realistic colour portraits, Unbo also created numerous genre paintings, either single images or folding screens, which were very popular with ordinary people. In these paintings, he depicted animals such as cows, chickens and rabbits, as well as flowers with positive and auspicious symbolism – roses, peonies, magnolias and pomegranates – along with flowers and birds of various species.

2. The second period (1946–1975): the time of modernisation of Eastern painting

The liberation of Korea from Japanese occupation on 15th August 1945 marked a significant turning point in Korean history. This event's impact was not limited to political and social history but also influenced the entire culture and art. Pro-Japanese artists' activities were sharply criticised. Unbo had twice received the highest award at the Chosŏn Art Exhibition organised by the Japanese government and was a recommended artist. As expected, he had also created paintings supporting the Japanese war effort. After Korea's liberation, he changed his artistic name to commemorate this event. Seeking a new painting style,²⁴ one that would be entirely differ-

²⁴ Kim Kich'ang, *Haebanggwa tongyanghwaŭi chillo* [Liberation and the Way of Eastern Painting], „Chohyŏngyesul” 1 Ho (1946.3.30), pp. 7–8; reprinted in: *Unbo Kim Kich'ang chŏnjaktorok V*, p. 159. The search for a new style was not only a personal matter, but also a need of the times.

ent from the realist style he had developed over the previous fifteen years, he seriously considered how to create paintings that would reflect the new era.

Some critics considered the government style used by Kim Ŭnho and his students to be “Japanese style” and demanded its abandonment and the rediscovery of Korean art²⁵. Some artists considered the government style old-fashioned and sought to modernise it by adopting Western modernist art. In this context, Unbo explored diverse styles of modern Western painting. Other experienced artists, such as his wife Uhyang Pak Raehyŏn, Koam Lee Ŭngno (1904–1989), and Ch’ŏnggang Kim Yŏngki (1911–2003), also attempted to modernise Eastern painting through abstraction or expressionism²⁶.

The greatest challenge Unbo faced after liberation was “eliminating Japanese influences”. To this end, he first intensively studied the genre paintings of Sin Yunpok from the late Chosŏn period. Sin Yunpok was not only an outstanding painter with excellent brushwork: he also depicted the figures’ facial expressions and poses in a variety of ways, and had a keen sense of arranging backgrounds to complement the scene. Unbo copied his works, analysing their composition, colour scheme, and, of course, the brushwork²⁷. The result of these studies is the series *The Life of Jesus*, painted between 1952 and 1953, which will be presented in detail in the next section.

While Unbo was completing *The Life of Jesus* series, he was closely studying modern styles. It is known that in the 1950s Korean painters were very interested in Picasso’s Cubism, as one can observe their use of the Cubist simplification of objects into geometric shapes and the treatment of interiors as flat planes of colour. From the perspective of Western art history, Cubism was already a dated style, but in Korean art circles, it was considered “an important movement that gave birth to modern painting” and “the foundation of the spirit of modern painting”. Not only painters but also sculptors considered the Cubist style a formative modern language.

Among the works that Unbo created between 1953 and 1957, the following can be distinguished as Cubist paintings: *A Stall*, *A Real Estate Office*,

²⁵ Kim Yongchun, *Minjongmunhwa munje* [The Question of National Culture], “Shinch’ŏnji” (1947.1), pp. 128–136; Kim Yongchun, *Tongyanghwa, minjokchŏng saekch’ae taedong* [Eastern painting, the birth of national colours], “Tongailbo” (1949.12.1.).

²⁶ For detailed information on this topic, cf. Kim Kyŏngyŏn, *1950nyŏndae han’gung sumuk’waii ch’usangjŏng kyŏnggyang* [Abstract Trends in Korean Ink Painting in the 1950s], Master’s thesis, Hongiktaehakkyo Taehagwŏn, 1993.

²⁷ Currently, sources from which conclusions can be drawn about this process include *Hyewon Mosa Pungsokdo* [Genre paintings imitating Hyewon] from the early 1950s are included in: *Unbo Kim Kich’ang chŏnjaktorok I* [The Complete Catalogue of the Works of Unbo Kim Kich’ang I], volume I, pp. 168–180.

światne wyczucie w aranżacji tła uzupełniającego scenę. Unbo, kopiując jego dzieła, analizował ich kompozycję, kolorystykę i oczywiście pracę pędzla²⁷. Efektem tych studiów jest namalowana w latach 1952–1953 seria *Życie Jezusa*, która zostanie szczegółowo przedstawiona w kolejnym rozdziale.

W czasie, kiedy Unbo kończył serię *Życie Jezusa*, uważnie studiował style nowoczesne. Wiadomo, że w latach 50. XX wieku koreańscy malarze byli bardzo zainteresowani kubizmem Picassa, ponieważ można zaobserwować stosowanie przez nich kubistycznego upraszczania obiektów do geometrycznych kształtów i traktowanie wnętrza jak płaskich płaszczyzn koloru. Z perspektywy zachodniej historii sztuki kubizm był już wtedy stylem przestarzałym, lecz w koreańskim kręgu artystycznym uznawano go za „ważny kierunek, dzięki któremu narodziło się nowoczesne malarstwo” oraz „fundament ducha nowoczesnego malarstwa”. Nie tylko malarze, lecz także rzeźbiarze uważali styl kubistyczny za nowoczesny język formatywny.

Spśród dzieł, które Unbo wykonał między rokiem 1953 a 1957, jako obrazy kubistyczne można wskazać *Stragan*, *Biuro nieruchomości*, *Mielenie jęczmienia* i *Hŭngnaktŏ* [Obraz zabawy i radości]. Jak sam wspominał: „na podstawie szkiców okolicy, w której mieszkalem, stworzyłem dzieła półabstrakcyjne i kubistyczne”²⁸. Uproszczone i spłaszczone codzienne obiekty są obwiedzione grubym konturem i wypełnione płaskimi plamami w odcieniach brązu, można zatem nazwać te dzieła kubistycznymi.

Sklepek na rogu [il. 6] przedstawia mały, skromny stragan, w którym starsza pani wystawia i sprzedaje na małym, zbitym z desek straganie różne przekąski, takie jak słodczyce, ciastka i suszone kalmary. Stoi przed nim ziewczynka z dzieckiem na plecach. Dziewczynka najwyraźniej chciałaby zjeść te słodczyce, lecz niestety nie ma pieniędzy, by je kupić, więc stojąc tam tylko bawi się swoimi włosami. Starsza pani, która prawdopodobnie jest właścicielką stoiska, siedzi spokojnie bez zamiaru namawiania do kupna towarów, ponieważ wydaje się, że dobrze zna sytuację dziewczyny. Unbo starał się pokazać sklepek, który wtedy codziennie mijał, za pomocą medium, jakim jest malarstwo wschodnie, w nowoczesny sposób. Osiągnął to kreśląc linie tak, by podzielić przestrzeń obrazu na płaszczyzny, tworząc dzieło w stylu będącym syntezą malarstwa figuralnego i abstrakcji.

Po powrocie z ewakuacji w czasie wojny koreańskiej do Seulu Unbo dalej wykorzystywał styl pół-

²⁷ Obecnie źródła, na podstawie których można wyciągać wnioski o tym procesie, m.in. *Hyewon Mosa Pungsokdo* [Malarstwo rodzajowe naśladujące Hyewona] z początku lat 50. XX wieku, są zawarte w: *Unbo Kim Kich’ang chŏnjaktorok I* [Katalog kompletny dzieł Unbo Kim Kich’ang I], t. I, s. 168–180.

²⁸ Kim Kich’ang, *Naii saranggwawa yesul* [Moja miłość i sztuka] (Sŏul: Chŏngusa, 1977), s. 179.



6. Kim Kich'ang, *Stragan*, 1953–1955, tusz i kolor na papierze, 55,3×70 cm, kolekcja prywatna

6. Kim Kich'ang, *A Stall*, 1953–1955, ink and colour on paper, 55.3×70 cm, private collection

abstrakcyjny i kubistyczny. Jako przykłady można wskazać wcześniej wspomniany *Kościół, zakonnica i gołąb* (1957) i *Hüingnakto* [*Obraz zabawy i radości*] (1957) [il. 7], który wystawił na szóstej Narodowej Wystawie Sztuki Republiki Korei jako rekomendowany twórca. *Hüingnakto* [*Obraz zabawy i radości*] należy do gatunku przedstawień rodzajowych ukazujących scenę tradycyjnego zwyczaju *nongak nori*. Jest to dość złożona kompozycja, w której splątane ze sobą postacie radośnie tańczą i grają na tradycyjnych instrumentach, takich jak *changgo*, *puk*, *ching*. Widać, że został przejęty kubistyczny język obrazowania, ponieważ ciała postaci zostały przedstawione geometrycznie, bez poczucia objętości, a podzielone mocnymi liniami partie ciał są płasko pomalowane odcieniami brązu. Postaci są ubrane w proste stroje, *hanbok* i słomiane buty, a ich ruchy są przesadzone, jakby były bardzo podekscytowane. Zainteresowanie Unbo tradycjami i ciałem w ruchu było widoczne już w *P'ansangdomu* [*Skakanie na desce*] z 1931 roku i utrzymało się także w drugiej połowie lat 50. XX wieku.

Grinding Barley and Hüingnakto [*An Image of Fun and Joy*]. As he himself recalled, “based on sketches of the neighbourhood where I lived, I created semi-abstract and Cubist works”²⁸. Simplified and flattened everyday objects are outlined with thick contour and filled with flat spots in shades of brown; therefore, these works could be called cubist.

Corner Shop [fig. 6] depicts a humble little stall made of wooden planks, where an elderly woman displays and sells snacks such as candies, cookies, and dried squid. A young girl carrying a baby on her back is seen lingering in front of the shop. The girl clearly longs for sweets, yet, having no money to buy them, she only fidgets with her hair as she stands there. The old woman, presumably the shopkeeper, seems to be well aware of the girl's situation and sits quietly without any intention of making a sale. Unbo sought to depict the wooden roadside corner shop, which he passed by every day, as an Eastern painting imbued with a distinctly modern sensibility. To

²⁸ Kim Kich'ang, *Naii saranggwa yesul* [*My Love and Art*] (Söul: Chöngusa, 1977), p. 179.



7. Kim Kich'ang, *Hüngnakto* [Obraz zabawy i radości], 1957, tusz i kolor na papierze, 221×168 cm, kolekcja Hoammisulgwan [Muzeum Sztuki Hoam]

7. Kim Kich'ang, *Hüngnakto* [An Image of Fun and Joy], 1957, ink and colour on paper, 221×168 cm, Hoammisulgwan Collection [Hoam Art Museum]

achieve this, he employed line to divide the surface into planes, completing the work in a style that synthesizes figuration and abstraction.

After returning to Seoul from evacuation during the Korean War, Unbo continued to explore the semi-abstract and cubist style. Examples include the previously mentioned *A Cathedral, a Nun, and a Dove* (1957) and *Hüngnakto* [An Image of Fun and Joy] (1957) [fig. 7], which he exhibited at the Sixth National Art Exhibition of the Republic of Korea as a recommended artist. *Hüngnakto* [An Image of Fun and Joy] is a genre painting, showing a scene of the traditional custom of *nongak nori*. This is a rather complex composition, in which intertwined figures joyfully dance and play traditional instruments such as the *changgo*, *puk* and *ching*. The adoption of the Cubist modelling language is evident, as the figures' bodies are depicted geometrically without volume, divided by bold lines, and the segmented planes are treated in brown tones, revealing the adoption of a Cubist visual language. The figures are dressed in simple costumes, the *hanbok* and straw shoes, and their movements are exaggerated, as if they were very excited. Unbo's interest in traditions and the body in motion had been evi-

Równocześnie ze stylem półabstrakcyjno-kubistycznym Unbo stosował także styl ekspresjonistyczny ze zmierzwionymi i szybkimi pociągnięciami pędzla. Tych dynamicznych ruchów używał w szczególności w obrazach biegnących koni, by ukazać ich siłę i dzikość. Przykładem takiego obrazu jest *Kunmado* [Obraz stada koni] [il. 8] z 1955 roku o pięciu metrach szerokości, który z lekko podwyższonej perspektywy przedstawia grupę koni gwałtownie się poruszających. Nie kierują się one w jedną stronę, ale w różne, dlatego emitowana przez nie energia zdaje się wydobywać poza płótno. Silna energia wyczuwana w tym dziele wynika nie tylko z pozy czy ruchu zwierząt, lecz także z dynamicznych i szorstkich linii. Unbo tak pisał o malowaniu koni: „Fascynuje mnie ich wygląd, kiedy energicznie biegają – i dlatego widząc je, nie mogę powstrzymać ekspresji pędzla i tuszu – to, że mają skrywaną głęboko wewnątrz siłę, mają odwagę i cierpliwość, gdy zderzają się z przeciwnościami, nawet jeśli są one związane z życiem. [...] Widok konia w pełnym biegu to esencja witalności w ruchu. To dlatego wciąż maluję konie i nigdy nie porzucam tego tematu.”²⁹

W drugiej połowie lat 60. Unbo tworzył też dzieła abstrakcyjno-ekspresjonistyczne, w których zamiast linii stosował rozbryzgi tuszu. Styl ten bardzo kontrastuje z precyzyjną i elegancką techniką stosowaną w realistycznych dziełach pierwszego okresu, dramatycznie obrazując emocje. Na przykład *Ptak, który zjadł słońce* [il. 9] z 1968 roku jest dziełem bez konturów, w którym wykorzystane zostały techniki oparte na przypadku, jak rozsmarowywanie, dripping oraz rozbryzgi koloru i tuszu. Na pytanie, czy te odważne i swobodne sposoby ekspresji pasowały do jego charakteru, Unbo odpowiadał: „Cenię to dzieło jak moje alter-ego. Choć jest ono niewielkie, jest wyrazem pragnienia wzbicia się w kosmos i jego pożarcia, a jednocześnie wyraża chęć wlecenia w kosmos wszystkich ludzi, i dlatego najbardziej sobie cenię to dzieło”³⁰.

Unbo w drugiej połowie lat 60. tworzył także dzieła całkowicie abstrakcyjne. Inaczej niż we wcześniej omawianych pracach, w których stosował techniki takie jak rozsmarowywanie i dripping, podkreślające rolę przypadku, tu precyzyjnie komponował obraz i łącząc różne techniki, namalował m.in. *T'aego imiji* [Obraz pradawnych czasów], *Ch'ongja imiji* [Wizja celadonu], *Yusanüi imiji* [Wizja dziedzictwa]. Najpierw dużym pędzlem zaznaczał na papierze podstawowy kształt plamą koloru, po zgnieceniu i pomarszczeniu papieru zamaczał go w farbie, a następnie drobnym pędzlem poprawiał linie zagięć. W przypadkach takich obrazów jak *T'aego*

²⁹ Kim Kich'ang, *Mal, naega chülgö kürinün kkadak* [Konie, dlaczego lubię je malować], „Yösöngdonga” (1980.11), s. 214.

³⁰ Kim Kich'ang, *Naüi kürim naüi saenggang – ujuro pisan-ghago p'ün kalmang* [Moje obrazy, moje myśli – tęsknota za wzbiciem się w kosmos], „Hyöndaein” (1976.4), s. 152.



8. Kim Kich'ang, *Kunmado* [Obraz stada koni], 1955, tusz i kolor na papierze, 211×487cm, kolekcja Hoammisulgwan [Muzeum Sztuki Hoam]

8. Kim Kich'ang, *Kunmado* [An Image of a Herd of Horses], 1955, ink and colour on paper, 211×487cm, Hoammisulgwan Collection [Hoam Art Museum]

imiji [Wizja starożytności] [il. 10] z 1965 roku, dzieło przywodzi na myśl zwietrzałą fakturę kamienia, jakby jego powierzchnia uległa zniszczeniu pod wpływem niezliczonych lat działania wiatru i deszczu.

Unbo od wyzwolenia do połowy lat 70. stosował różnorodne style malarskie, a używając ich równocześnie, dowodził swoich umiejętności artystycznych. Nie odczuwał już ograniczeń w aktywnościach z powodu głuchoty i wyruszył jako reprezentujący Koreę twórca na scenę międzynarodową. W latach 1963 i 1967 brał udział w Biennale Sztuki w Sao Paolo, a także miał za granicą wspólną wystawę ze swoją żoną Park Raehyŏn, z którą wielokrotnie podróżował po świecie. Studiując nowoczesne zachodnie malarstwo, stanął na czele modernizacji malarstwa wschodniego i odegrał rolę lidera wśród koreańskich malarzy.

3. Trzeci okres (1976–2001): reinterpretacja tradycji

Trzeci etap twórczości rozpoczął się w roku 1976, kiedy to Unbo był już po sześćdziesiątce, a zakończył w 2001 roku śmiercią artysty. Należy jednak dodać, że malarz przestał tworzyć w maju 1996 roku, kiedy stan jego zdrowia się pogorszył. Mówimy więc o dziełach powstałych w ostatnim dwudziestolecu aktywnej pracy malarskiej. W tym czasie Unbo wszedł w wiek senioralny, wtedy też doświadczył wielkiego osobistego bólu. Jego żona Park Raehyŏn, która była jego kompanem w tworzeniu, zmarła na raka wątroby. Nagła śmierć żony, na której polegał od ślubu, była dla niego wielkim ciosem i przyniosła także realne zmiany w jego działalności twórczej. Wstrzymana została organizowana przez długi

dent already in *P'ansangdomu* [Jumping on a Board] of 1931 and continued into the second half of the 1950s.

Alongside his semi-abstract-Cubist style, Unbo also employed an expressionist style with ruffled and rapid brushstrokes. He particularly used these dynamic movements in paintings of running horses to convey their strength and ferocity. An example of such a painting is *Kunmado* [An Image of a Herd of Horses] [fig. 8] of 1955, five metres wide, and depicting from a slightly elevated perspective a group of horses moving violently. The horses are moving in various directions rather than in a single one, so the energy they exude seems to burst beyond the canvas. The strong energy felt in this work comes not only from the horses' postures and movements, but also from the bold and rough brushstrokes. Unbo wrote about painting horses: "I am fascinated by their appearance when they run energetically, and that's why, when I see them, I can't stop my brush-and-ink expression, by the fact that they have strength hidden deep within, they have courage and patience when they face adversity, even if it's related to life. [...] The sight of a horse running with vigor evokes the moving vitality of life. That is why I never cease to paint horses, over and over again"²⁹.

In the second half of the 1960s, Unbo also created abstract-expressionist works, using ink splatters instead of lines. This style contrasts sharply with the precise and elegant technique used in the realistic works of his first period, dramatically depicting

²⁹ Kim Kich'ang, *Mal, naega chŭlgyŏ kŭrinŭn kkadak* [Horses, why I like painting them], "Yŏsŏngdonga" (1980.11), p. 214.

emotions. For example, *The Bird Who Ate the Sun* [fig. 9] from 1968 is a work without outlines, employing random techniques such as smearing, dripping, and splashes of colour and ink. When asked if these bold and free forms of expression suited his personality, Unbo replied: “I value this work as my alter-ego. Although it is small, it expresses the desire to soar into space and devour it, and at the same time, it expresses the desire to launch all humans into space, and that is why I value this work most”³⁰.

Unbo also created entirely abstract works. Unlike the previously discussed ones, in which he used techniques such as smearing and dripping, emphasising the role of chance, here he precisely composed the image and combined various techniques, painting, among others, *T'aego imiji* [A Vision of Antiquity], *Ch'ongja imiji* [A Vision of Celadon], *Yusan'ni imiji* [A Vision of Heritage]. First, he would mark the basic shape on paper with a spot of colour using a large brush. After crumpling and wrinkling the paper, he would dip it in paint, and then use a fine brush to refine the fold lines. In the case of paintings such as *T'aego imiji* [An Image of Primordial Times] [fig. 10] of 1965, the work calls to mind the weathered texture of stone, as if its surface had been worn down by countless years of wind and rain.

From the liberation until the mid-1970s, Unbo employed a variety of painting styles, and by using them simultaneously he demonstrated his artistic abilities. No longer limited in his activities by his deafness, he embarked on an international stage as a leading figure representing Korea. In 1963 and 1967, he participated in the São Paulo Art Biennial and held joint exhibitions abroad with his wife, Park Raehyön, with whom he travelled extensively. Studying modern Western painting, he spearheaded the modernisation of Eastern painting and played a leading role among Korean painters.

3. The third period (1976–2001): reinterpretation of tradition

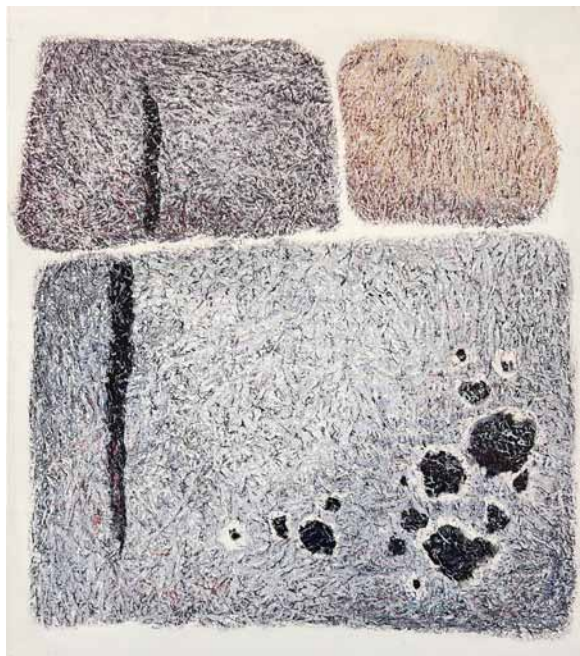
The third stage of Unbo's artistic career began in 1976, when he was already in his sixties, and ended with his death in 2001. It should be noted, however, that he had ceased to paint in May 1996, when his health deteriorated. We are therefore talking about works created during the last two decades of his active painting career. At that time, Unbo entered old age, and also experienced great personal pain. His wife, Park Raehyön, who had been his creative companion, died of liver cancer. The sudden death of his wife, on whom he had relied since their marriage, was a great blow and also brought about real changes in

³⁰ Kim Kich'ang, *Naii k'irim naii saenggang – ujuro pisanghago p'un kalmang* [My images, my thoughts – longing to soar into space], “Hyöndaein” (1976.4), p. 152.



9. Kim Kich'ang, *Ptak, który zjadł słońce*, 1968, kolor na papierze, 31,5×39cm, kolekcja prywatna

9. Kim Kich'ang, *The Bird That Ate the Sun*, 1968, colour on paper, 31.5×39 cm, private collection



10. Kim Kich'ang, *T'aego imiji* [Obraz pradaawnych czasów], 1960–1964, kolor na papierze, 136,5×120,4 cm, kolekcja prywatna

10. Kim Kich'ang, *T'aego imiji* [An Image of Primordial Times], 1960–1964, colour on paper, 136.5×120.4 cm, private collection

czas małżeńska wystawa i niemożliwe stały się wspólne podróże po świecie. Unbo od tego momentu zamiast poszukiwać nowego stylu malarskiego czy realizować międzynarodowe aktywności, działał w kraju jako zasłużony artysta badający sztukę tradycyjną.

Jako okres we współczesnej historii Korei, lata 70. dwudziestego wieku cechował nacjonalizm. W całym społeczeństwie widoczne było silne zainteresowanie

tym, co koreańskie, a artyści skupiali się na wprowadzeniu sztuki, która była tego wcieleniem³¹. W takiej atmosferze Unbo poszukiwał stylu zrodzonego ze sztuki tradycyjnej, która była głęboko powiązana z emocjami zwykłych ludzi, jak na przykład malarstwo ludowe i pejzaże niebiesko-zielone. Malował między innymi na ceramice, tworzył dzieła abstrakcyjne, wykorzystując fundamentalne dla kaligrafii punkty i linie.

Kiedy wpadł w przygnębienie po śmierci żony Uhyang w styczniu 1976 roku, w maju tego samego roku, jakby dając sygnał o zmianie kierunku ku nowej sztuce, otworzył wystawę indywidualną z dziełami w stylu malarstwa ludowego, całkowicie odmiennego od wcześniejszego. Zaprezentował pejzaże oraz obrazy kwiatów i ptaków, które odchodzą od wcześniej ustanowionego standardu pociągnięć pędzla i form, a sam nazywał je *babosansu* [naiwne pejzaże] i *babohwajo* [naiwne obrazy kwiatów i ptaków]. Unbo tak mówił o sztuce ludowej:

Malarstwo ludowe jest materialnym wyrazem codziennych emocji swojej epoki, podświadomej ludzkiej natury czystego ludu oraz filozofii ich życia. Idąc za tym, są to obrazy współrodaków i można nazwać je malarstwem zawierającym ducha narodu. Jeśli spojrzeć na całość malarstwa ludowego jak na zrodzone w narodzie, tworzone z myślą o nim, i przez tych samych ludzi kupowane, to widoczne jest, że zdomowilo się w życiu ludu, a jego twórcy nie wykraczali poza ramy wspólnego poczucia estetyki, to jednocześnie wiele dzieł ma twórcze i kreatywne cechy zależne od indywidualnych różnic. [...] przyglądając się bliżej popularnemu na co dzień malarstwu ludowemu, zawierającemu w sobie ducha narodu, i nie zatrzymując się na zbiorach, chcę je analizować i studiować jako jeden z kierunkowskazów naszej współczesnej sztuki i odkrywając jego sekret, przeistoczyć w nowoczesne malarstwo. Jeśli ktoś by szukał sztuki zawierającej rodzimego i estetycznego ducha naszego narodu, bez zawahania zaprezentowałbym malarstwo ludowe, ponieważ jest to świat piękna ludzkiej natury wypełnionej dziecięcą niewinnością³².

Przykładowo, *Sprzedawca yŏt* [il. 11] z 1976 roku jest prostą codzienną sceną, w której dzieci zbiegają się wokół babci, usłyszawszy sprzedawcę wydającego dźwięki nożycami. Temat ten występował także w malarstwie rodzajowym i przedstawiał widok dość powszechnie występujący na ulicy aż do lat 60. XX wieku. Dookoła wydarzenia, tak jakby to była scenografia,

³¹ Szczegółowe rozważania na ten temat w: Kim Isun, 1970 *nyŏndae misulgadŭrŭi chŏngch'esŏng ch'atkir t'ghan'gukchŏgin kŏtt'kwa t'rtongyangjŏgin kŏtt'ŭi ch'akchong* [Poszukiwanie tożsamości artystów lat 70. XX wieku: przeplatanie się „koreańskiego” i „wschodniego”], „Misulsayŏn'gu” 39(2020), s. 213–240.

³² Kim Kich'ang, *Minhwaŭi pimil* [Sekret malarstwa ludowego], „Ilgansŭp'och'ŭ” (1976.8.12.).

his artistic practice. The couple's long-held exhibition was suspended, and their international travels together became impossible. From that moment on, instead of searching for a new painting style or pursuing international activities, Unbo worked at home as a senior artist exploring traditional art.

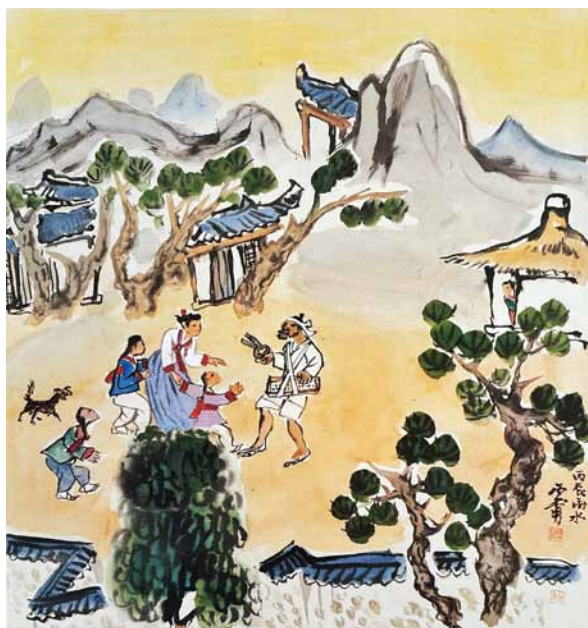
In the flow of Korea's modern history, the 1970s was a period marked by the prevalence of nationalism. Across society there was strong interest in Koreanness, and artists devoted themselves to establishing an art that embodied it³¹. In this atmosphere, Unbo sought a style born from traditional art that was deeply connected with the emotions of ordinary people, such as folk painting and blue-green landscapes. He painted on ceramics, among other things, and created abstract works, utilising the dots and lines fundamental to calligraphy.

When he became depressed after the death of his wife Uhyang in January 1976, in May of that same year, as if signalling a shift toward a new art form, he opened a solo exhibition of works in a folk painting style entirely different from his previous one. He presented landscapes and paintings of flowers and birds that departed from the previously established standard of brushstrokes and forms, which he himself called *babosansu* [naive landscapes] and *babohwajo* [naive paintings of flowers and birds]. Unbo said about folk art that:

Folk painting is a material expression of the everyday emotions of its era, the subconscious human nature of the pure people, and the philosophy of their life. Consequently, these are paintings by fellow countrymen and can be called the kind of painting that contains the spirit of the nation. If we look at all folk painting as born in the nation, created with it in mind, and purchased by the same people, it is clear that it has become embedded in the life of the people, and its creators did not go beyond the framework of a common sense of aesthetics. At the same time, many works have creative and imaginative features dependent on individual differences. [...] taking a closer look at the everyday popular folk painting, which contains the spirit of the nation, and not stopping at collections, my goal is to analyse and study it as one of the direction indicators of our contemporary art and, by discovering its secret, transform it into modern painting. If someone were looking for art containing the native and aesthetic spirit of our nation, I would without hesitation present folk painting, because it is a world of the beauty of human nature filled with childlike innocence³².

³¹ For detailed considerations on this topic, cf. Kim Isun, 1970 *nyŏndae misulgadŭrŭi chŏngch'esŏng ch'atkir t'ghan'gukchŏgin kŏtt'kwa t'rtongyangjŏgin kŏtt'ŭi ch'akchong* [Searching for the Identity of Artists of the 1970s: The Intertwining of “Korean” and “Eastern”], „Misulsayŏn'gu” 39 (2020), pp. 213–240.

³² Kim Kich'ang, *Minhwaŭi pimil* [The Secret of Folk Painting], „Ilgansŭp'och'ŭ” (1976.8.12.).



11. Kim Kich'ang, *Sprzedawca yöt*, 1976, kolor na papierze, 55,5×50,5 cm, kolekcja Arariohwarang [Galeria Arario]

11. Kim Kich'ang, *A yöt seller*, 1976, colour on paper, 55.5×50.5 cm, Arariohwarang Collection [Arario Gallery]

For example, *A yöt seller* [fig. 11] from 1976 is a simple everyday scene in which children gather around their grandmother after hearing a salesman making noises with his scissors. This theme also appeared in genre painting and depicted a fairly common sight on the street until the 1960s. Surrounding the scene, as if it were a stage set, are mountains, trees, houses, huts, etc., and the perspective is set so that the viewer observes the scene as if from behind a wall. The figures, as well as the buildings, mountains and trees, are depicted freely, without restricting the form. The subject is painted lightly, with somewhat awkward and loose brushstrokes. *Red Birds* [fig. 12] of 1977 is a scene in which two red birds stand facing each other on rocks surrounded by trees. The space and any other element of the painting are not depicted realistically. The red birds, as well as the blue and green stones in the foreground, the trees in the background, and the yellow sun, are painted sparingly with soft splashes of colour and rough brushstrokes, leaving no sense of their physical volume. At the centre of the scene, there are two red birds facing each other, their round eyes and beaks boldly outlined in black ink, adding energy to the image. According to the critic Park Raepu, these paintings, in their awkward and naive folk style, can be viewed as a natural consequence of the artist's maturing brushwork and contemplation of life, connected with his turning sixty³³.

³³ Pak Raepu, *Han'gugüi myönghwa, hyöndaesönggeüi yölchöng 60nyön – Unbo Kim Kich'angüi pabosansu* [Korean Masterpieces, 60 Years – Unbo Kim Kich'ang's Masterpieces], „Han'gugilbo” (1992.5.20.).



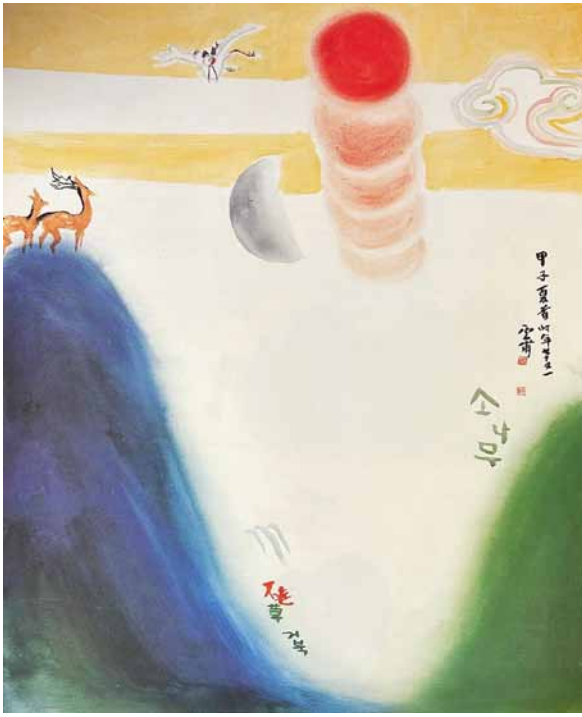
12. Kim Kich'ang, *Czerwone ptaki (babohwajo)* [*Naiwne kwiaty i ptaki*], 1977, kolor na papierze, 61,5×69 cm, kolekcja Hoammisulgwan [Muzeum Sztuki Hoam]

12. Kim Kich'ang, *Red birds (babohwajo)* [*Naive flowers and birds*], 1977, colour on paper, 61.5×69 cm, Hoammisulgwan collection [Hoam Art Museum]

znajdują się góry, drzewa, domy, chaty itp., a perspektywę ustawiono w ten sposób, że widz przygląda się tej scenie jakby zza muru. Postaci, a także budynki, góry czy drzewa, zostały swobodnie przedstawione, bez ograniczania formy. Temat namalowano lekko, jakby trochę niezręcznie i swobodnymi pociągnięciami pędzla. *Czerwone ptaki* [il. 12] z 1977 roku są sceną, w której dwa czerwone ptaki stoją naprzeciw siebie na skałach otoczonych drzewami. Przestrzeń ani żaden element obrazu nie są realistycznie ukazane. Czerwone ptaki, a także zaznaczone kolorem niebieskim i zielonym kamienie na pierwszym planie, drzewa w tle i żółte słońce namalowano raczej oszczędnie miękkim plamami koloru i szkicowymi liniami, nie czuć ich fizycznej objętości. W centrum sceny znajdują się zwrócone ku sobie dwa czerwone ptaki, których okrągłe oczy i dzioby odważnie zaznaczono czarnym tuszem, dodając obrazowi energii. Według oceny krytyka Park Raepu obrazy w niezręcznym i naiwnym stylu malarstwa ludowego można postrzegać jako naturalną konsekwencję osiągnięcia dojrzałości techniki pędzla i kontemplacji życia związanej z ukończeniem przez artystę sześćdziesiątego roku życia³³.

Zamiłowanie Unbo do malarstwa ludowego utrzymało się aż do jego śmierci i między innymi *Shipchangsaeng* [*Dziesięć symboli długowieczności*] i *Munjado*

³³ Pak Raepu, *Han'gugüi myönghwa, hyöndaesönggeüi yölchöng 60nyön – Unbo Kim Kich'angüi pabosansu* [Koreańskie arcydzieła, 60 lat pasji ku nowoczesności – naiwne krajobrazy Unbo Kim Kich'anga], „Han'gugilbo” (1992.5.20.).



13. Kim Kich'ang, *Shipchangsae* [Dziesięć symboli długiego życia], 1984, kolor na jedwabiu, 104,5×85 cm, nieznana kolekcja

13. Kim Kich'ang, *Shipchangsae* [Ten Symbols of Long Life], 1984, colour on silk, 104.5×85 cm, unknown collection

[*Malarstwo ideograficzne*] z lat 80. powstały jako różnorodne rozwinięcia gatunku. *Shipchangsae* [Dziesięć symboli długowieczności] [il. 13] z 1984 roku w nowy sposób przedstawia jeden z tematów sztuki tradycyjnej. Pod względem formalnym jest w stylu malarstwa ludowego, który koresponduje z *babosansu* [naiwny pejzaż], a w kwestii tematu ukazuje symbole długowieczności, takie jak: jeleni, żuraw, żółw oraz słońce, księżyc, chmury, sosna i grzyb długowieczności. W odważnie uproszczonym krajobrazie nad górami i wodospadem unoszą się słońce i księżyc, przy czym słońce jest pokazane jako kilka pierścieni, a chmury błyszczą pięcioma tradycyjnymi kolorami. W tej niezwykłej scenerii żyją żurawie i jelenie, a sosna, grzyb i żółw istnieją w formie napisu.

Z drugiej strony Unbo w latach 80. tworzył różne *munjado* [obrazy ideograficzne]. Uznaje się, że inspiracją były tradycyjne ludowe *munjado*, w których na żółtym lub czerwonym papierze, lub też na zwykłym białym, a nawet na powierzchni naczyń ceramicznych, przedstawiano znaki, nawiązując do stylu kaligraficznego. *Munjado* [Malarstwo ideograficzne] [il. 14] przywołuje na myśl znaki chińskie, ale, co ważne, nie są to znaki, które można odszyfrować. Jest to odmienne od ludowych obrazów, w których pomimo silnej dekoracyjności, dbano o czytelność znaków, by przekazać synowskie oddanie, cnoty oraz pomysłne znaczenia. Unbo był bar-



14. Kim Kich'ang, *Munjado* [Malarstwo ideograficzne], lata 80., tusz i kolor na papierze, 115×124 cm, kolekcja prywatna

14. Kim Kich'ang, *Munjado* [Ideographic Paintings], 1980s, ink and colour on paper, 115×124 cm, private collection

Unbo's passion for folk painting continued until his death, and among other things, the *Shipchangsae* [Ten symbols of Longevity] and *Munjado* [Ideographic Paintings] from the 1980s were created as various extensions of the genre. His *Shipchangsae* [Ten Symbols of Longevity] [fig. 13] of 1984 presents one of the themes of traditional art in a new way. Formally, it is in the style of folk painting, which corresponds to the style of *babosan* [naive landscape], and in terms of subject matter, it shows symbols of longevity, such as: a deer, a crane, a turtle and the sun, the moon, clouds, a pine tree and a longevity mushroom. In a boldly simplified landscape, the sun and the moon hover above mountains and a waterfall, with the sun shown as several rings, and the clouds shimmer with the five traditional colours. In this unusual setting, there are cranes and deer while a pine tree, a mushroom and a turtle exist in the form of an inscription.

On the other hand, in the 1980s, Unbo created various *munjado* [ideographic paintings]. It is believed to have been inspired by traditional folk *munjado*, in which characters were depicted on yellow or red paper, or on plain white paper, or even on the surface of ceramic vessels, in a calligraphic style. The *Munjado* [Ideographic Paintings] [fig. 14] is reminiscent of Chinese characters, but importantly, these ones are not decipherable. This contrasts with folk paintings, which, despite their strong decorative-ness, emphasised legibility to convey filial devotion,

Years of Passion for Modernity – Naive Landscapes by Unbo Kim Kich'ang, "Han'gugilbo" (1992.5.20).



15. Kim Kich'ang, *Punkty i linie*, 1993, tusz i kolor na papierze, 86×344 cm, kolekcja prywatna

15. Kim Kich'ang, *Points and Lines*, 1993, ink and colour on paper, 86×344 cm, private collection

virtue and auspicious meanings. Unbo was more interested in their form than in their meaning. In the 1990s, he also created a series of large-scale paintings, *Points and Lines* [fig. 15], in which, instead of a brush, he dipped a floor mop in ink and, in a single stroke (without lifting it from the surface), marked points and traced lines. This series, composed solely of points and lines, the most fundamental elements of calligraphy, stands as a masterpiece that clearly reveals the artist's masterful brushwork power and his bold, free-spirited character.

Throughout his third period, Unbo also continued to paint in a style that was a kind of blue-green landscape. From the mid-1970s, when he created paintings in the folk style, until the mid-1990s, he continued to create such landscapes, and one can trace their origins back to *Ch'ongsando* [*The Cheongsando Island*] [fig. 16] of 1967. In the second half of the 1960s, he created expressionist works using the wash technique, starting with *The Bird That Ate the Sun*, as well as conceptual landscapes, such as *Cheongsando* [*The Cheongsando Island*]. This is not a realistic view, but an idealised pastoral scene in which shepherds ride oxen and play flutes as they cross a river against a backdrop of majestic blue mountains. Furthermore, attached to the painting there is a poem, a tradition that faded away in the second half of the 1920s with the emergence of realistic landscapes³⁴. In fact, realistic

dziej zainteresowany samą ich formą niż znaczeniem. W latach 90. stworzył także serię wielkoformatowych obrazów *Punkty i linie* [il. 15], w których zamiast pędzla zamaczał w tuszu mopa do podłogi i za jednym pociągnięciem (bez oderwania od powierzchni) zaznaczał punkty i kreślił linie. Seria ta, która powstała jedynie z punktów i linii, będących najbardziej fundamentalnymi elementami kaligrafii, wyróżnia się jako arcydzieło, które wyraźnie ujawnia mistrzowskie pociągnięcia pędzla artysty i jego odważny, swobodny charakter.

Przez cały trzeci okres Unbo kontynuował też styl malarski będący rodzajem pejzaży niebiesko-zielonych. Od połowy lat 70., kiedy tworzył obrazy w stylu malarstwa ludowego, do połowy lat 90. stale tworzył takie krajobrazy i aby wskazać ich źródło, można się cofnąć do *Ch'ongsando* [*Wyspa Cheongsando*] [il. 16] z 1967 roku. W drugiej połowie lat 60. tworzył dzieła ekspresjonistyczne techniką lawowania, poczynając od *Ptaka, który zjadł słońce*, i także conceptualne krajobrazy, jak np. *Ch'ongsando* [*Wyspa Cheongsando*]. Nie jest to realistyczny widok, lecz idealizowana scena pastoralna, w której pasterze jadą na wołach i grając na flecie, przechodzą przez rzekę na tle majestatycznych niebieskich gór. Ponadto do obrazu został dołączony wiersz, zgodnie z tradycją, która zaniknęła w drugiej połowie lat 20. wraz z pojawieniem się realistycznych krajobrazów³⁴. W rzeczywistości w koreańskim

³⁴ The poem, written in characters and reading: "The endless fields are full of stones, and at sunset the sound of a flute in the distance. When I return full and it is getting dark, I will lie

³⁴ Wiersz zapisany znakami o treści: „Nieskończone pola są pełne kamieni, a o zachodzie słońca dźwięk fletu w oddali. Kiedy powrócę pełny i będzie się ściemniać, położę się odziany w *gojaengi* pod jasnym księżycem”, ma w sobie sielankowy i poetycki romantyzm.

kregu artystycznym w latach 70. XX wieku były popularne realistyczne pejzaże³⁵. Mimo to *Ch'ongsando* [Wyspa Cheongsando] [il. 17], przedstawiające woła i chłopca oraz kobietę piorącą nad strumieniem na tle niemal lazuruwej góry, która nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest obrazem służącym poszukiwaniom raju, ponieważ w tym czasie z powodu urbanizacji koreańska codzienność stała się bardzo trudna. Kompozycja odzwierciedlała pragnienie ówczesnych ludzi, aby uciec od rzeczywistości i dlatego widok ten cieszył się popularnością wśród ogółu społeczeństwa.

Po sześćdziesiątych urodzinach Unbo, zamiast poszukiwać nowoczesnych stylów czy metodologii malarzkich, korzystał ze sztuki tradycyjnej i swobodnie posługiwał się różnymi stylami malarskimi. Szczególnie obrazy z pozoru nieporadne i swobodne przyniosły mu powszechną sławę w ówczesnym społeczeństwie, które było zainteresowane koreańskością.

Indygenizowany cykl *Życie Jezusa* Kim Kich'anga: wyrazy wiary i świadomości historycznej

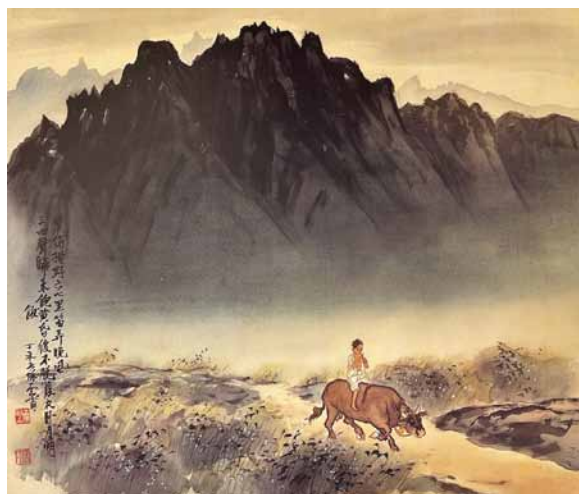
Spśród licznych prac Unbo najbardziej reprezentatywnym dziełem jest cykl *Życie Jezusa*, który powstał w ciągu roku podczas ewakuacji i w którą włożył całe swoje serce. Po raz pierwszy została wystawiona w 1954 roku, odąd była wielokrotnie pokazywana w kraju i za granicą, a Unbo jeszcze za życia wydał ją w formie albumu. *Życie Jezusa* zostało przedstawione na 30 wielkoformatowych obrazach, które zwracają uwagę nie tylko rozmiarem, ale także przeprowadzoną indygenizacją. Obecnie wszystkie 30 dzieł znajduje się w Söulmisulgwon [Muzeum Sztuki w Seulu] w Buam-dong³⁶.

Można powiedzieć, że szczyt produkcji chrześcijańskich obrazów religijnych w Korei nastąpił w XX wieku. W latach 20. obrazy religijne tworzyli Chang Pal (1901–2001) i nauczyciel Unbo – Kim Ŭnho. Chang Pal, będący katolikiem, namalował w 1920 roku obraz pt. *Ojciec Kim Dae-geon* – portret Kim Dae-geona (1821–1846), pierwszego koreańskiego księdza i męczennika. Ten obraz przedstawia go w tradycyjnym koreańskim stroju *hanbok*.

Poczynając od tego obrazu, przedstawiał kolejnych koreańskich męczenników również w tradycyjnych strojach, jednak trudno patrzeć na to jak na indygenizację, ponieważ przedstawiane osoby były

³⁵ I Chöngchin, *1970 nyöndae han'gung shilgyöngsansuhwa yön'gu* [Stydium koreańskich realistycznych krajobrazów z lat 70. XX w.], „Han'gukkünhyöndaemisulshak” (Han'gukkünhyöndaemisulshak'oe, 2015), s. 207–238.

³⁶ Są też obrazy, które Unbo malował jednocześnie w więcej niż jednej wersji, dlatego *Życie Jezusa* jest w posiadaniu także innych instytucji, lecz tylko w Söulmisulgwon [Muzeum Sztuki w Seulu] znajduje się komplet 30 scen.



16. Kim Kich'ang, *Ch'ongsando (moktong)* [Wyspa Cheongsando (pasterze)], 1967, tusz i kolor na jedwabiu, 85×100,5 cm, kolekcja prywatna

16. Kim Kich'ang, *Ch'ongsando (moktong)* [The Cheongsando Island (Shepherds)], 1967, ink and colour on silk, 85×100.5 cm, private collection

landscapes were popular in Korean art circles in the 1970s³⁵. Despite this, *Cheongsando* [The Cheongsando Island] [fig. 17], depicting an ox, a boy, and a woman who is washing clothes by a stream against the backdrop of an almost azure mountain that has nothing to do with reality, is an image that serves the search for paradise, because at that time, due to urbanisation, everyday Korean life had become very difficult. This reflected the desire of the people of that time to escape reality, and with this in mind, the view was popular among the general public.

After his sixtieth birthday, Unbo, instead of pursuing modern painting styles or methodologies, embraced traditional art and freely embraced various painting styles. His seemingly clumsy and free-form paintings, in particular, brought him widespread fame in a society that, at the time, was interested in Koreanness.

Kim Kich'ang's Indigenised *Life of Jesus* Series: Expressions of Confessional Faith and Historical Consciousness

Among Unbo's numerous works, the most representative is the series *The Life of Jesus*, created over the course of a year during the evacuation: the work into which he poured his heart and soul. First exhibited in 1954, it has since been frequently shown

down clad in the *gojaengi* under the bright moon,” has an idyllic and poetic romanticism to it.

³⁵ I Chöngchin, *1970 nyöndae han'gung shilgyöngsansuhwa yön'gu* [A Study of Korean Realistic Landscapes of the 1970s], “Han'gukkünhyöndaemisulshak” (Han'gukkünhyöndaemisulshak'oe, 2015), pp. 207–238.



17. Kim Kich'ang, *Ch'ongsando* [Wyspa Cheongsando], 1970, kolor na jedwabiu, 82×101cm, kolekcja prywatna

17. Kim Kich'ang, *Ch'ongsando* [The Cheongsando Island], 1970, colour on silk, 82×101 cm, private collection

both at home and abroad, and Unbo published it as a book during his lifetime. The life of Jesus is depicted in 30 large-scale paintings, striking not only for their size but also for their indigenisation. All 30 works are currently housed at the Seoul Museum of Art in Buam-dong³⁶.

The peak production of Christian religious paintings in Korea can be said to have occurred in the 20th century. In the 1920s, religious paintings were created by Chang Pal (1901–2001) and Unbo's teacher, Kim Ŭnho. Chang Pal, a Catholic, *Father Kim Dae-geon* (1920), depicting Father Kim Dae-geon (1821–1846), the first Korean Catholic priest and martyr. In this work, he portrayed him wearing traditional Korean attire (*hanbok*). Beginning with this painting, he depicted subsequent Korean martyrs in traditional costumes, but this is difficult to view as indigenisation, as the subjects were Korean. Next, in 1941, he made an oil painting *Christ Nailed to the Cross*, but depicted the Saviour as a Westerner. He is believed to have become interested in the indigenisation of religious painting after Korea's liberation³⁷.

³⁶ There are also paintings that Unbo painted simultaneously in more than one version, which is why *The Life of Jesus* is also in the possession of other institutions, but only the Sŏulmisulgwŏn [Seoul Museum of Art] has a complete set of 30 scenes.

³⁷ One of Chang Pal's works, in which he depicted an indigenised Christ or Mary, is *The Seven Joys of the Rosary of Our Lady* (1963). In the centre is a large Virgin Mary wearing the crown of the Queen of Heaven, and to the left and right are the six joys—starting from the top, these are *the Annunciation, the Visit of Elizabeth, the Birth of Jesus, the Adoration of the Magi, the Reunion of Jesus in the Temple, and the Encounter of the Risen Jesus*—these are smaller images, without defining boundaries. The slender proportions of the Virgin Mary's body

Koreańczykami. Następnie w 1941 roku namalował techniką olejną obraz *Chrystus przybity do krzyża*, lecz Zbawiciela przedstawił jako człowieka z Zachodu. Uważa się, że zainteresował się kwestią indygenizacji malarstwa religijnego po wyzwoleniu Korei³⁷. Tymczasem obraz *Po zmartwychwstaniu*, który Kim Ŭnho pokazał na Wystawie Sztuki Chosŏn w 1924 roku, namalowano tuszem i kolorem, przyjmując z zachodniego malarstwa religijnego formę tryptyku. Ponieważ środkowy panel przedstawia zmartwychwstałego Chrystusa, a panele boczne przedstawiają świętych – zaś wszystkie te postacie ukazane są w stroju zachodnim – tego obrazu nie można uznać

³⁷ Przykładem dzieła Chang Pala, w którym przedstawił indygenizowanych Chrystusa lub Marię, jest *Siedem radości różańcowych Matki Bożej* (1963). Na środku umieszczono wielką Matkę Boską w koronie Królowej Nieba, a po lewej i prawej stronie sześć radości od góry – *Zwiastowanie, Odwiedziny Elżbiety, Narodziny Jezusa, Pokłon trzech króli, Ponowne spotkanie Jezusa w świątyni, Spotkanie zmartwychwstałego Jezusa* – przedstawiono je mniejsze, bez wyznaczania granic. Smukłe proporcje ciała Matki Boskiej dają wrażenie stylu zachodniego, lecz wszystkie postaci przedstawiono w *hanbokach*, przez co można uznać dzieło za indygenizowane. Co ciekawe, sposób kompozycji całego życia postaci na jednym obrazie można traktować jako zapożyczenie przedstawienia *P'alsangdo* [Ośmiu wielkich wydarzeń z życia Buddy] prezentującego życie Siakjamuniego. Więcej informacji o tym dziele: https://maria.catholic.or.kr/sa_ho/album/album_view.asp?menugubun=saint&inford=640&id=8001

W obrazie *Matka Boska i męczennicy Korei* z 1949 roku Wŏlchŏn Chang Usŏnga wszystkie postaci są ukazane w tradycyjnych strojach. Dzieło to powstało na prośbę Chang Pala, który pracował wtedy na Uniwersytecie Seulskim. Obecnie obraz znajduje się w Muzeum Watykańskim. Przypuszcza się zatem, że Chang Pal zainteresował się kwestią indygenizacji malarstwa sakralnego w drugiej połowie lat 40. XX wieku, ale sam zaczął ją stosować w swoich obrazach w latach 60.

za koreańską adaptację, pomijając samą odmienność medium.³⁸ Malowidła, na których przedstawiono Marię z Dzieciątkiem w *hanbokach*, to: namalowany w Europie w latach 30. obraz Pae Unsönga (1901–1978) *Kobieta z dwojgiem dzieci* („Matka Boska z Jezusem i Janem Chrzcicielem”, lecz nosi błędny tytuł) i *Koreańska Matka Boża z Dzieciątkiem* (początek lat 40. XX wieku).

Wydaje się, że *Życie Jezusa* autorstwa Unbo bardziej wiąże się z ilustracjami do *Wędrowki pielgrzyma* wykonanymi w stylu malarstwa rodzajowego przez aktywnego pod koniec XIX wieku Kisan Kim Chunkūna (lata narodzin i śmierci są nieznanne), niż z obrazami Yidanga. Kiedy do Korei pod koniec XIX wieku dotarł protestantyzm, a z nim Biblia i inne teksty, Kim Chunkūn razem z misjonarzem J.S. Gale'em wykonał ilustracje do tłumaczenia *Wędrowki pielgrzyma* Johna Bunyana. Na tych ilustracjach wszyscy święci zostali zaadaptowani do wyglądu Koreańczyków noszących kapelusze *gat*. Dodatkowo warto zwrócić uwagę, że sposób przedstawienia tematu nawiązuje do malarstwa późnego Chosŏn, więc przypuszcza się, że w procesie tworzenia tego dzieła zostały w pełni odzwierciedlone poglądy misjonarza Gale'a³⁹.

Unbo nie wyjawiał, czy malując *Życie Jezusa*, nawiązywał do ilustracji Kim Chunkūna, ale wspólne dla nich jest to, że wszystkie postaci, łącznie z Chrystusem, są przedstawione jako Koreańczycy. Wiadome jest, gdyż Unbo sam to stwierdził, że motywacją do rozpoczęcia malowania Jezusa jako Koreańczyka były zachęty amerykańskiego misjonarza Andersona K. Jensena, z którym dobrze się znał. Jego słowa: „Jezus nie narodził się tylko dla jednego konkretnego narodu. Jest on Zbawicielem całej ludzkości i w wielu krajach może być przedstawiany w sposób najłatwiejszy dla umocnienia ich wiary” wywarły na malarzu głębokie wrażenie⁴⁰.

Unbo malował serię podczas wojny koreańskiej. Obrazy charakteryzują się wielkością skali i indygenizacją tematu, którą artysta zastosował dzięki namowom misjonarza Jensena. Unbo wspominał, że amerykański misjonarz odwiedził go w Kunsan, aby

³⁸ Szczegółowe informacje na temat dzieła w artykule: *20see t'rojint' kŭrin sŭt'a chakka, minjong kuwŏn somang tamŭn t'rupwal hut'* [Malarz-gwiazdor XX wieku, który malował portrety królewskie, Po zmartwychwstaniu, wyrażające pragnienie/życzenie wyzwolenia narodu], „K'ŭrisŭch'ŏnt'udei” (<https://www.christiantoday.co.kr/news/361463>).

³⁹ Szczegółowe informacje na temat ilustracji Kim Chunkūna do *Ch'ŏlloyŏkchŏng* [*Wędrowka pielgrzyma*], w: Pak Chŏngse, Keil (J. Gale) ūi T'yŏlloryŏktyŏngkwa kimjun'gŭnŭi p'ungsoksapto [Tłumaczenie *Wędrowki pielgrzyma* Gale'a i ilustracje Kim Chunkūna], „Shinhangnondan” 60 (Yŏnsedaehakkyo Han'gukkidokkyomunhwayŏnguso, 2010), s. 63–91.

⁴⁰ Kim Miri, *Chŏgori ipko yesu ingt'aehasyŏnne, chosŏnŭi Maria* [Ubrana w jeogori i w ciąży z Jezusem, Maria z Chosŏn]. „Chosŏnilbo”, 2014.1.28.

Meanwhile, the painting *After the Resurrection*, which Kim Ŭnho showed at the Chosŏn Art Exhibition in 1924, was painted in ink and colour, adopting the form of a triptych from Western religious painting. Given that the central panel depicts the resurrected Christ and the side wings feature saints – all rendered as Western figures – the work can hardly be regarded as a Korean adaptation, apart from the mere difference in medium³⁸. Paintings depicting Mary and Child in *hanbok* include: the painting by Pae Unsŏng (1901–1978), created in Europe in the 1930s, *A Woman with Two Children* (“Our Lady with Jesus and John the Baptist”, but incorrectly titled) and *The Korean Virgin Mary with Child* (early 1940s).

Unbo's *The Life of Jesus* seems to be more closely related to the illustrations for *The Pilgrim's Progress* created in the style of genre painting by Kisan Kim Chunkūn (the years of birth and death unknown), who was active in the late 19th century, than to Yidang's paintings. When Protestantism reached Korea in the late 19th century, bringing the Bible and other texts with it, Kim Chunkūn, together with the missionary J.S. Gale, created illustrations for the translation of John Bunyan's *The Pilgrim's Progress*. In these illustrations, all the saints were adapted to resemble Koreans wearing *gat* hats. Furthermore, it is worth noting that the way the subject is depicted alludes to late Chosŏn painting, so it is likely that Gale's views were fully reflected in the creation of this work³⁹.

Unbo did not reveal whether, when painting *The Life of Jesus*, he was referring to Kim Chunkūn's illustrations, but what they all have in common is

give the impression of a Western style, but all the figures are depicted in *hanbok*, which makes this work indigenised. Interestingly, the way the entire life of the figures is composed in a single painting can be seen as borrowing from the *P'alsangdo* representation [*Eight Great Events in the Life of Buddha*] depicting the life of Shakyamuni. More information on this work: https://maria.catholic.or.kr/sa_ho/album/album_view.asp?menugubun=saint&inford=640&cid=8001

In the painting *Our Lady and the Martyrs of Korea* by Wŏlchŏn Chang Usŏng (1949), all the figures are depicted in traditional costumes. This work was commissioned by Chang Pal, who was then working at Seoul University. The painting is currently housed in the Vatican Museum. It is estimated that Chang Pal became interested in the indigenisation of religious painting in the second half of the 1940s, but began to incorporate it into his own paintings in the 1960s.

³⁸ Detailed information on the work can be found in the article: *20see t'rojint' kŭrin sŭt'a chakka, minjong kuwŏn somang tamŭn t'rupwal hut'* [A star painter of the 20th century who painted royal portraits, After the resurrection, expressing the desire/wish for the liberation of the nation], „K'ŭrisŭch'ŏnt'udei” (<https://www.christiantoday.co.kr/news/361463>).

³⁹ Details about Kim Chunkūn's illustrations for *Ch'ŏlloyŏkchŏng* [*The Pilgrim's Progress*] can be found in: Pak Chŏngse, Keil (J. Gale) ūi T'yŏlloryŏktyŏngkwa kimjun'gŭnŭi p'ungsoksapto [Translation of *The Pilgrim's Progress* by Gale and illustrations by Kim Chunkūn], „Shinhangnondan” 60 (Yŏnsedaehakkyo Han'gukkidokkyomunhwayŏnguso, 2010), pp. 63–91.

that all the figures, including Christ, are depicted as Koreans. It is known, because Unbo himself stated it, that the inspiration for painting Jesus as a Korean came from the encouragement of the American missionary Anderson K. Jensen, with whom he was well acquainted. His words: "Jesus was not born for just one particular nation. He is the saviour of all humanity, and in many countries he can be depicted in the way that is the easiest to strengthen their faith," made a deep impression on the painter⁴⁰.

Unbo painted the series during the Korean War. The paintings are characterised by their grand scale and indigenisation of the subject matter, which the artist employed at the urging of the missionary Jensen. Unbo recalled that the American missionary visited him in Kunsan to propose using the suffering caused by the war to depict the life of Christ in the style of Korean genre painting. Jensen had long recommended this to the painter, and it is worth noting that he accepted the suggestion and carried it out during the war. The artist decided to create the work, putting all his energy into it, and thinking: "At a time when the entire nation is suffering from the war, I have made this decision with the thought that painting *The Life of Jesus* seemed like a chance to express, out of my feelings during the evacuation, the desire for the war's end and the arrival of peace through national reunification in this land"⁴¹.

Drawing on the Gospels, Unbo depicted *The Life of Jesus* in 30 scenes. Of these, he painted 29 during his asylum in Kunsan and one after returning to Seoul. A German missionary asked him to paint a resurrection scene for an Easter card, so he also created *Resurrection*, ultimately assembling the 30 paintings into a single set. The entire work is composed as follows: six scenes are related to the birth, 13 deal with the public ministry and content of the teachings, seven concern the passion and death, and three are about the resurrection and ascension⁴². In the history of Korean

⁴⁰ Kim Miri, *Chōgori ipko yesu ingt'achasyōnne, chosōnūi Maria [Clad in jeogori and pregnant with Jesus, Mary of Chosōn]*, "Chosōnilbo," 2014.1.28.

⁴¹ Kim Kich'ang, *Naūi shimhon pach'in can ssin yesuūi iltaegi [The story of Jesus in a gat, to whom I gavelentrusted my heart and soul/spirit]*, in: *Yesuūi saengae* (Seoul: Kyōngmimunhwasa, 1978).

⁴² The 30 scenes consist of: 1) The birth and growth of Jesus: *The Annunciation, The Birth of the Baby Jesus, The Adoration of the Magi, The Flight of the Baby Jesus into Egypt, The Massacre of the Innocents by King Herod, The Boy Jesus, Dialogue with the Scholars*; 2) The public activity and teachings of Jesus: *The Baptism by John, The Temptation of Satan, The Calling of the Fishermen to be Disciples, The Sermon on the Mount, The Meeting with the Samaritan Woman, The Healing of the Sick, The Miraculous Multiplication of the Loaves, Walking on Water, The Story of the Good Samaritan, The Return of the Prodigal Son, The Blessing of the Children, The Rescue of the Adulteress*; 3) The suffering and death of Jesus: *The Entry into Jerusalem, The Woman Washing Jesus' Feet, The Last Supper, Prayer in the Garden of Gethsemane, The Trial of Jesus, The Passion,*

zapropnować wykorzystanie cierpienia z powodu stanu wojny do namalowania życia Chrystusa w stylu koreańskiego malarstwa rodzajowego. Jensen od dawna rekomendował to malarzowi, a ten przyjął tę propozycję i zrealizował właśnie w czasie wojny. Artysta postanowił stworzyć dzieło, wkładając wszystkie swoje siły: „W czasie gdy cały naród cierpi z powodu wojny, powzięłem tę decyzję z myślą, że namalowanie działalności Jezusa będzie szansą, aby z uczuć w czasie ewakuacji wyrazić pragnienie, by na tej ziemi skończyła się wojna i nadszedł pokój zaprowadzony poprzez narodowe zjednoczenie”⁴¹.

Unbo przedstawił *Życie Jezusa* w 30 scenach. Spośród nich 29 namalował w czasie azylu w Kunsan, a jedną po powrocie do Seulu. Niemiecki misjonarz poprosił go o namalowanie sceny zmartwychwstania do kartki wielkanocnej, tak więc dodatkowo wykonał *Zmartwychwstanie* i ostatecznie złożył 30 obrazów w jeden zestaw. Całość jest tak skomponowana: sześć scen jest powiązanych z narodzinami, 13 traktuje o publicznej działalności i treści nauk, siedem dotyczy męki i śmierci, a trzy są o zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu⁴². W historii sztuki koreańskiej nie tylko bardzo niewielu artystów przedstawiało życie Jezusa, ale Unbo jest też pierwszym twórcą, który opracował ten temat w tak dużym cyklu⁴³. Co więcej, nie było to dzieło wykonane na zlecenie, lecz powstało jako wyznanie wiary samego artysty i z takiego punktu widzenia ma jeszcze większe znaczenie.

Unbo w swojej relacji o powstawaniu serii stwierdza: „Studiowałem cztery Ewangelie i na końcu rozmyślań ukończyłem podmalówki do 29 scen. [...] Przerwałem wszystkie inne zajęcia i włożyłem cały swój umysł i serce w tworzenie tego religijnego dzieła. Szczególnie dużo myślałem o twarzy Jezusa, ponieważ

⁴¹ Kim Kich'ang, *Naūi shimhon pach'in kan ssin yesuūi iltaegi [Historia Jezusa w gat, któremu oddałem/zawierzyłem serce i duszę/ducha]*, w: *Yesuūi saengae* (Seoul: Kyōngmimunhwasa, 1978).

⁴² Na 30 scen składają się: 1) Narodziny i dorastanie Jezusa: *Zwiastowanie, Narodziny Dzieciątka Jezus, Pokłon trzech króli, Ucieczka dzieciątka Jezus do Egiptu, Rzeź niemowląt króla Heroda, Chłpiec Jezus, dialog z uczonymi*; 2) Działalność publiczna i nauki Jezusa: *Ochrzczenie przez Jana, Kuszenie szatana, Powołanie rybaków na uczniów, Kazanie na górze, Spotkanie z Samarytanką, Uzdrowienie chorych, Cudowne rozmnożenia chleba, Chodzenie po wodzie, Historia o dobrym Samarytaninie, Historia o powracającym synu marnotrawnym, Błogosławieństwo dzieci, Ocalenie cudzołożnicy*; 3) Cierpienie i śmierć Jezusa: *Wejście do Jerozolimy, Kobieta obmywająca stopy Jezusowi, Ostatnia wieczerza, Modlitwa w ogrodzie Getsemani, Sąd nad Jezusem, Męka, Niesienie krzyża, Jezus przybity do krzyża, Uczniowie niosący ciało*; 4) Zmartwychwstanie i wniebowstąpienie Jezusa: *Zmartwychwstanie Jezusa, Spotkanie z Marią Magdaleną, Wniebowstąpienie Jezusa*.

⁴³ Hyech'on Kim Haksu (1919–2009) od stycznia 1983 roku w ciągu dwóch lat przedstawił życie Jezusa w 36 scenach. Seria ta jest dziełem, które indygenizuje Jezusa Chrystusa do koreańskich zwyczajów – postaci noszą stroje z czasów Chosōn, ale Chrystus został przedstawiony w stroju charakterystycznym dla starożytnego Państwa Żydowskiego.

musiałem go namalować po pierwsze jako postać uniwersalną, a po drugie z ducha chrześcijańskiego, tj. wykraczając poza regiony czy frakcje, dla wszystkich ludzi, bez podziału klasowego, niezależnie od płci i wieku, tak by ten Jezus mógł stać się mentalnym oparciem⁴⁴. Kiedy Unbo malował życie Jezusa, zapewne odnosił się do istniejących już przedstawień religijnych. W związku z tym, że nie wzorował się na jakimś konkretnym dziele, każdą scenę musiał sobie wyobrazić, zakomponować i zaaranżować postaci, a trudności z tym związane były zapewne duże. Dzięki rysunkom, które po sobie pozostawił, wiadomo, że odnosił się do obrazów Sin Yunpoka z późnego Chosŏn i w celu oddania poczucia realizmu szkicował postaci oddzielnie. Dla bardziej efektywnego przekazania historii włożył dużo wysiłku w kompozycję swoich dzieł. Wszystkie postaci noszą *hanbok*, a miejsce i okoliczności wzorowano na późnym Chosŏn. Omówienie przedstawień w kontekście teologicznym wymagałoby zapewne osobnego opracowania, natomiast w niniejszym artykule przyjrzymy się szczegółowo kilku obrazom dobrze oddającym tożsamość tych dzieł.

Pierwsza scena serii, *Zwiastowanie* [il. 18], pokazuje oryginalność obrazu Unbo. Temat ten był na Zachodzie malowany niezliczoną ilość razy, dlatego artysta musiał się nad nim mocno zastanowić. Potraktował go interesująco i zupełnie inaczej. Przede wszystkim wyjątkowy jest wygląd Marii przyjmującej zwiastowanie. Zazwyczaj w scenie tej Matka Boża ukazana jest w trakcie czytania Biblii, kiedy to niespodziewanie ukazuje się Jej archanioł Gabriel, budząc zaskoczenie w niewiaście. W dziele Unbo Maria nie czyta Biblii, tylko przedzie nić na kołowrotku. Nigdzie nie widać Biblii, bardziej przypomina to obraz rodzajowy niż religijny. Nie ma także często występujących w przedstawieniu lilii, będących symbolem czystości. Kobieta ubrana jest w zieloną spódnicę *chima* i żółtą kurtkę *jeogori*, a długie włosy ma związane czerwoną wstążką *daenggi*, co jest tradycyjnym strojem panny z Chosŏn. Można poznać, że jest to obraz religijny jedynie po tym, że wokół Jej głowy namalowano aureolę. Archanioł Gabriel ukazuje się przed Marią, a Ona zamiast obruszyć się ze zdziwieniem, przerywa na chwilę przedzie, składa obie ręce na piersi i pochylając skromnie tułów, słucha uważnie jego słów, przyjmując w ten sposób postawę oddania. Przedzie jest jednym z tematów tradycyjnego malarstwa rodzajowego, uważa się je także za metaforę oczekiwanej od kobiet cnoty pracowitości. Poprzez takie ukazanie ubranej w *hanbok* Marii, która wita anioła, skłaniając głowę w jego stronę na znak posłuszeństwa, czy poprzez zewnętrzny wygląd archanioła Gabriela, wprowadzona jest zinternalizowana indygenizacja.

⁴⁴ Kim Kich'ang, *Na'ui shimhon pach'in kan ssŏn yesu'ui il-taegi* [Historia Jezusa w kat, któremu zawierzyłem serce i duszę], w: *Yesu'ui saengae* (Soul: Kyŏngmimunhwasa, 1978).

art, few artists have dealt with the Life of Jesus, and Unbo was the first to depict it on such a large scale as a series⁴³. Moreover, the fact that these works were not commissioned but created as a personal confession of faith gives them even greater significance.

Unbo describes the creation of the series as follows: "I studied the four Gospels and, at the end of my meditations, completed the underpaintings for 29 scenes. [...] I interrupted all other activities and poured my whole mind and heart into creating this religious work. I thought especially hard about the face of Jesus. Because I had to paint him, firstly, as a universal figure, and secondly, in the Christian spirit, that is, transcending regions or factions, for all people, without class divisions, regardless of gender or age, so that this Jesus could become a mental support⁴⁴. When Unbo painted the life of Jesus, he probably referred to existing religious depictions. Since he did not model his series on any specific work, he had to imagine, compose, and arrange the characters for each scene, and the difficulties involved were likely considerable. From the drawings he left behind, it is known that he referred to the paintings of Sin Yunpok from the late Chosŏn period and, in order to convey a sense of realism, he sketched the figures separately. To convey the story more effectively, he put considerable effort into the composition of his works. All the figures wear *hanbok*, and the place as well as other elements of setting are based on the late Chosŏn period. While discussing these depictions in a theological context would likely require a separate study, this article will examine in detail some of the images that capture the identity of these works.

The first scene in the series, *The Annunciation* [fig. 18], demonstrates the originality of Unbo's painting. This subject had been painted countless times in the West, so the artist must have given it considerable thought. He approached it in an interesting and completely different way. Above all, the appearance of Mary receiving the Annunciation is unique. Typically, in this scene, the Virgin Mary is shown reading the Bible, when the Archangel Gabriel unexpectedly appears to her, surprising the woman. In Unbo's work, Mary is not reading the Bible; she is

Carrying the Cross, Jesus Nailed to the Cross, The Disciples Carrying the Body; 4) The resurrection and ascension of Jesus: *The Resurrection of Jesus, The Meeting with Mary Magdalene, The Ascension of Jesus*.

⁴³ Hyech'on Kim Haksu (1919–2009), over a two-year period starting from January 1983, depicted the life of Jesus in 36 scenes. This series is a work that indigenises Jesus Christ to Korean customs, and the characters wear Chosŏn-era clothing, but Christ was depicted in the costume of the ancient Jewish State.

⁴⁴ Kim Kich'ang, *Na'ui shimhon pach'in kan ssŏn yesu'ui il-taegi* [The story of Jesus, wearing a gat, to whom I entrusted my heart and soul], in: *Yesu'ui saengae* (Soul: Kyŏngmimunhwasa, 1978).



18. Kim Kich'ang, *Zwiastowanie*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

18. Kim Kich'ang, *The Annunciation*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]



19. Kim Kich'ang, *Narodziny Dzieciątka Jezus*, 1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, Kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

19. Kim Kich'ang, *The Birth of the Baby Jesus*, 1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]

Interesujące jest, że Unbo, przedstawiając Marię, nie podążał za tradycjami zachodniego chrześcijańskiego malarstwa religijnego, jak np. wykorzystanie rekwizytów Biblii czy lilii, a przyjął odpowiadający emocjom Koreańczyków wizerunek kobiety pracowitej i oddanej.

Narodziny Dzieciątka Jezus [il. 19] również ukazują scenę indygenizowaną w indywidualny sposób. Po pierwsze miejsce, w którym Jezus się narodził, jest oborą, jaką często spotyka się na obszarach wiejskich Korei. Maria i Dzieciątko leżące w żłobie znajdują się w centrum sceny, obok widać Józefa, a wokół są kury, osioł, krowa oraz kobiety, które przyniosły jedzenie, by uczcić narodziny Jezusa. Elementy te są istotne dla przekazania tematu i Unbo zastanawiał się, jak je zaaranżować, aby widzowie, zanurzając się w temat, mogli się przyglądać tej scenie z poczuciem realności, co widać w jego szkicach. Uczynił to po pierwsze przez wybór obory na miejsce akcji i pokazanie z przodu dużego koguta, a po prawej stronie osła, na którym przybyli Józef z Marią. Następnie, pozostawiając pustym pierwszy plan i umieszczając Marię z Dzieciątkiem w środkowym punkcie, stworzył głębię przestrzeni. Za nimi namalował krowę, którą zaaranżował w poziomie na szerokość, by służyła za tło i lepiej uwidoczniła głównych bohaterów. Po prawej stronie obrazu Józef, lekko zginając tułów, przygląda się im i w ten sposób kieruje wzrok widza ku Marii i Jezusowi. Po lewej stronie stłoczone kobiety artysta oddzielił od centrum słupami obory. Wszystkie elementy podkreślają realizm okoliczności, co sprawia, że widz wierzy, iż Jezus narodził się w oborze po sąsiedzku, co wskazuje, że jest on nam bliski i znany.

Rzeź niemowląt przez króla Heroda [il. 20] jest dziełem o wstrząsającej treści. Scena wywołuje wrażenie chaosu z powodu dużej liczby postaci, a mimo to Unbo bardzo precyzyjnie ją zakomponował i sugestywnie przekazał historię. Rzeź niemowląt odbywa się na placu wioski, w tle której artysta horyzontalnie namalował domy, ograniczając przestrzeń i pośrodku umieszczając liczne postaci, co zatrzymuje wzrok widza na scenie masakry. Do tego wielkość postaci została przedstawiona tak, że wraz z oddaleniem ich rozmiar maleje, przypominając kompozycję *Porwania Sabinek* Nicolasa Poussina (1594–1665), która jest zbudowana bardzo strukturalnie. Nie tylko budynki, lecz także drzewa są zaaranżowane bardzo starannie, budując scenę za pomocą układu pionów i poziomów, dzięki czemu temat jest czytelnie ukazany. Jest to bardzo emocjonalna historia, a poprzez dobrą organizację i powagę kompozycji widz staje się świadkiem przerażających okoliczności.

Chłopiec Jezus, dialog z uczonymi [il. 21] jest sceną, w której dwunastoletni Jezus wraz z rodzicami udał się na Paschę do Jerozolimy i dyskutował z uczonymi w świątyni. W obrazach sakralnych miejsce tego zdarze-

nie jest przedstawione, a Jezus jest po prostu przędzącą nitkę na kołowrocie. Biblia jest nigdzie do widzenia; obraz przypomina obraz rodzajowy, a nie religijny. Lilie, symbol czystości, często pojawiają się w obrazach, ale tutaj ich nie ma. Kobieta jest ubrana w zieloną *chima* (spódnica) i żółtą *jeogori* (kurtka), a jej długie włosy są związane czerwonym *daenggi* (wstążka), tradycyjnym strojem dziewczyny z Chosŏn. Można to rozpoznać jako obraz religijny tylko przez aureolę namalowaną wokół jej głowy. Archanioł Gabriel pojawia się przed Marią, a zamiast być zdumiony, ona przerywa przędzenie na chwilę, łączy ręce przed piersiami i, skromnie pochylając tułów, uważnie słucha słów anioła, przyjmując postawę oddania. Przędzenie jest jednym z tematów tradycyjnego obrazu rodzajowego, a także jest metaforą dla wirtuzy pracowitości oczekiwanej od kobiet. Ten obraz Marii, ubranej w *hanbok*, zamiast być zdumiona, powita anioła pochylając głowę w znak posłuszeństwa, a zewnętrzny wygląd Marii ukazuje wewnętrzną indygenizację. Ciekawie, w obrazach Marii, Unbo nie poszedł za tradycjami zachodniego obrazu religijnego, takiego jak Biblia czy lilie, ale przyjął obraz kobiety pracowitej i oddanej, odpowiadający emocjom Koreańczyków.

The Birth of the Baby Jesus [fig. 19] also presents a scene indigenised in a unique way. First, the setting where Jesus was born is not a stable but a barn, a common setting in rural Korea. Mary and the Child lying in a manger are at the centre of the scene, with Joseph nearby, and surrounding them are chickens, a donkey, a cow, and women who have brought food to celebrate Jesus' birth. These elements are crucial to conveying the theme, and Unbo considered how to arrange them so that viewers, immersed in the subject, could observe the scene with a sense of reality, as evidenced in his sketches. He achieved this by first choosing a barn as the setting and showing a large rooster in the foreground, and then painting on the right the donkey on which Joseph and Mary had arrived. Then, leaving the foreground empty and placing Mary and the Child at the centre, he created depth. It is clear that the setting is a barn; behind it, he painted a cow, its body arranged horizontally and wide, so as to serve as a backdrop and better highlight the main figures. On the right side of the painting, Joseph, slightly bending his torso, looks at them, thus drawing the viewer's gaze to Mary and Jesus. On the left, Unbo separated the crowd of women from the centre with the barn posts. All elements emphasise the realism of the circumstances, leading the viewer to believe that Jesus was born in the barn of a neighbor's house, revealing Him as someone close and familiar to us.



20. Kim Kich'ang, *Rzeź niemowląt przez króla Heroda*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 73,5×101 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

20. Kim Kich'ang, *The Massacre of the Innocents by King Herod*, 1952–1953, colour on silk, 73.5×101 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]



21. Kim Kich'ang, *Chłopiec Jezus, dialog z uczonymi*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

21. Kim Kich'ang, *The Boy Jesus, Dialogue with the Scholars*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]

nia jest zgodnie z Biblią przedstawiane jako świątynia, lecz Unbo zdecydował się na wypełnienie go księgami. Nie ma pewności, czy jest tu ukazany Kyujanggak, który za panowania króla Chŏngjo (1776–1800) pełnił funkcję biblioteki dla uczonych i urzędników państwowych. Jezus ze związanymi długimi włosami przypomina chłopca pojawiającego się od czasu do czasu w malarstwie rodzajowym późnego Chosŏn. Ma na sobie płaszcz *turumagi* i stojąc dostojnie, przemawia, a starsi uczeni zgromadzeni w kręgu wokół młodego Jezusa przysłuchują się uważnie. Scena dialogu z uczonymi wydaje się zapożyczeniem z obrazowania sesji *gyeongyeon* w okresie dynastii Joseon, kiedy to młody król angażował się w dysputy ze starszymi uczonymi.

Uzdrowienie chorych [il. 22] kondensuje i przedstawia w jednej scenie różne uzdrowienia wspomniane w Ewangelii. Jezus w *hanboku* na wioskowym placu kładzie ręce na głowie chorego i leczy dolegliwość, za nim czekają na swoją kolej: człowiek chromy, osoba z garbem i mężczyzna chodzący o kulach, a w oddali widoczny jest nawet chory niesiony na noszach. Wokół Chrystusa zobrazowano wiosenne kwiaty w pełni kwitnienia, jak na przykład brzoskwinia, zapewniając jasną atmosferę kompozycji. Można je interpretować jako przekazanie pełnej nadziei wieści na temat egzystencji Zbawiciela, a nie zwykłe przedstawienie pory roku.

Oprócz tej sceny ukazane są jeszcze inne wydarzenia z publicznej działalności Jezusa, w serii ujęty jest także obraz *Powracający syn marnotrawny* [il. 23]. Temat ten, metaforycznie ilustrujący miłość Boga, który czeka na żal i powrót upadłego człowieka, nie jest powszechnie podejmowany w seriach o życiu Jezusa. Wśród znanych realizacji wybija się *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandta, na obrazie przedstawiony jest ojciec przebaczący skruszonemu synowi i witający go z miłością. Inaczej niż w dziele holenderskiego malarza, w którym ojciec przyjmuje syna przy drzwiach wejściowych, w pracy Unbo wychodzi on na zewnątrz i wita syna na drodze. Podkreślony jest entuzjazm wybaczenia. Ojciec o solidnej posturze i szerokich ramionach ma na głowie *chŏngjagwan* i jest ubrany w jodeitowy płaszcz *top'o*, okrywa i przytula syna będącego w podartym ubraniu. Od dzieła Rembrandta odróżnia go także nieobecność na obrazie starszego syna i służących. Zamiast nich w oddali za ojcem stoi kobieta, która wygląda na obserwującą scenę powitania matkę. Można się zastanawiać, czy w ten sposób Unbo nie wyraził własnej miłości i przywiązania do matki. Dzięki umieszczeniu bohaterów sceny nie na pierwszym planie, tylko pośrodku przestrzeni widz obserwuje ją z lekkiego dystansu, jakby był świadkiem spotkania tych ludzi na ulicy. Eksponując zaś górną część ciała ojca na tle nieba i ponad linią horyzontu, artysta czyni zeń jeszcze bardziej wspaniałą istotę, która przykuwa wzrok widza.

The Massacre of the Infants by King Herod [fig. 20] is a work whose very content depicts very unfortunate circumstances. It is a scene that evokes a sense of chaos due to the sheer number of figures, yet Unbo composed it with great precision and conveyed the story effectively. The massacre of the infants takes place in a village square, in the background of which the artist painted houses horizontally, limiting the space and placing numerous figures in the centre, thus drawing the viewer's attention to the scene of massacre. Furthermore, the size of the figures is depicted so that with distance, their size diminishes, reminiscent of Nicolas Poussin's (1594–1665) *The Abduction of the Sabine Women*, which is highly structured. Not only the buildings but also the trees are carefully arranged, structuring the scene with vertical and horizontal lines, thus clearly presenting the subject. This is a highly emotional story, but through the well-organised and serious composition, the viewer is able to witness the horrific circumstances.

The Boy Jesus, Dialogue with Scholars [fig. 21] depicts the twelve-year-old Jesus, accompanied by his parents, who had travelled for Passover to Jerusalem, where he engaged in dialogue with the scholars in the temple. In the existing sacred paintings, the site of this event is depicted as a temple, in keeping with the Bible, but Unbo chose to fill it with books. It is uncertain whether the painting depicts Kyujanggak, which served as a library for scholars and government officials during the reign of King Chŏngjo (1776–1800). Jesus, with his long hair tied back, resembles a boy who occasionally appears in late Chosŏn genre painting. He is wearing a *turumagi* cloak and is standing stately as he speaks, while the elder scholars, standing in a circle around the young Jesus, listen attentively to His words. The scene of dialogue with the scholars is thought to borrow from the imagery of the *gyeongyeon* sessions in the Joseon dynasty, where a young king engaged in discourse with senior scholars.

The Healing of the Sick [fig. 22] condenses and presents in a single scene the various healings mentioned in the Gospels. In a village square, Jesus, clad in a *hanbok*, places his hands on the head of a sick man and heals his ailment. Behind him, waiting their turn, there are a lame man, a person with a hump, a man walking with crutches, and in the distance, even a sick man is being carried on a stretcher. Around Christ, there are spring flowers in full bloom, such as a peach tree, providing a bright atmosphere. They can be interpreted as conveying a hopeful message about the Saviour's existence, rather than simply representing the season.

In addition to this scene, other events from Jesus' public ministry are depicted; the series also includes the painting *The Return of the Prodigal Son* [fig. 23].



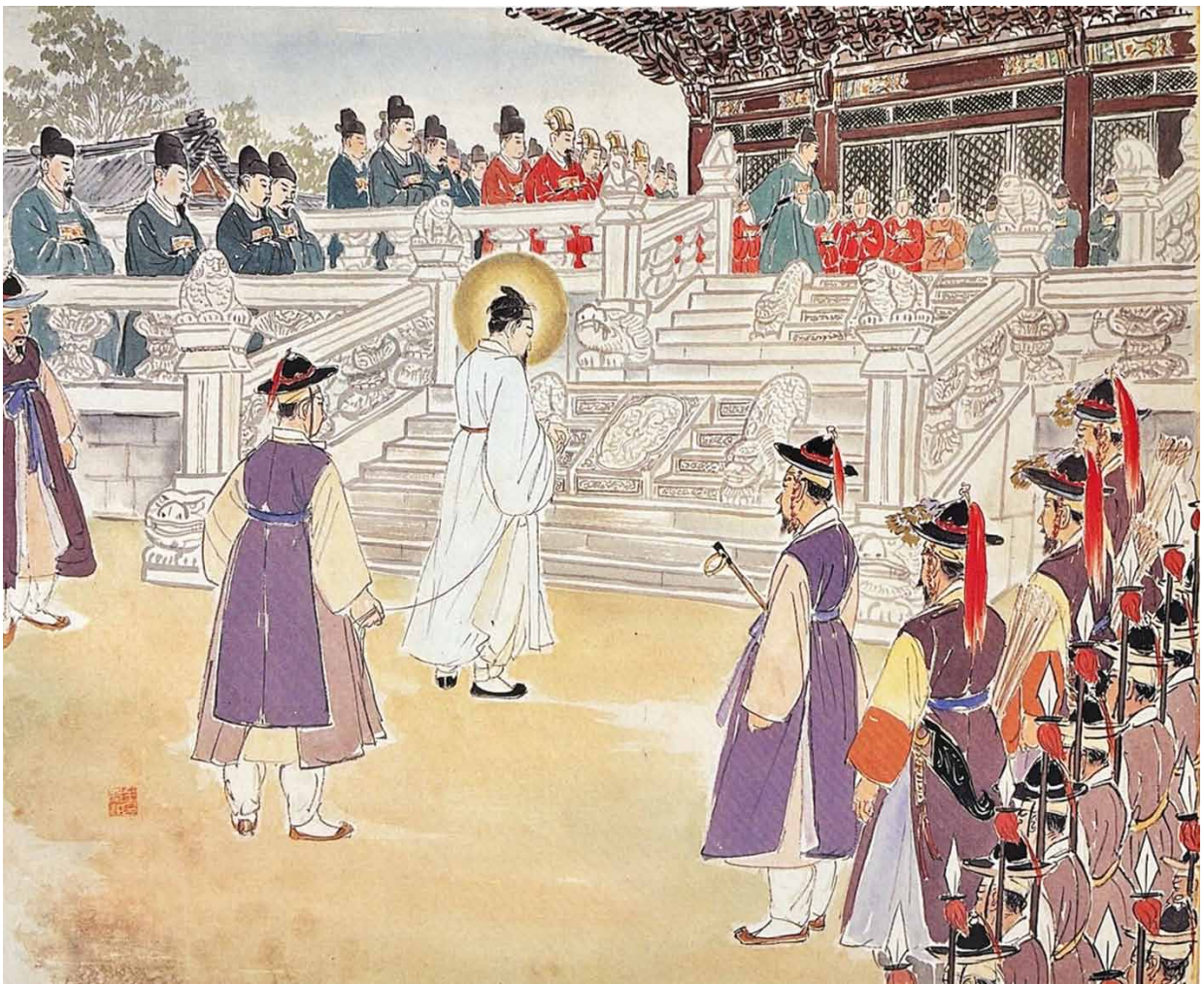
22. Kim Kich'ang, *Uzdrowienie chorych*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

22. Kim Kich'ang, *The Healing of the Sick*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]



23. Kim Kich'ang, *Powracający syn marnotrawny*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Söulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

23. Kim Kich'ang, *The Return of the Prodigal Son*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, Söulmisulgwan Collection [Seoul Museum of Art]



24. Kim Kich'ang, *Otrzymanie wyroku*, 1952–1953, kolor na jedwabiu, 63,5×76 cm, kolekcja Sŏulmisulgwan [Muzeum Sztuki w Seulu]

24. Kim Kich'ang, *The Trial of Jesus*, 1952–1953, colour on silk, 63.5×76 cm, collection of Sŏulmisulgwan [Seoul Museum of Art]

Spośród scen męki Chrystusa *Otrzymanie wyroku* [il. 24] zostało pokazane jako proces zaaranżowany na terenie królewskiego pałacu. Sąd nad Jezusem odbywa się przed dużym królewskim pawilonem, który uznaje się za salę tronową Kŭnjŏngjŏn pałacu Kyŏngbokkung – miejsce uroczystości istotnych dla państwa w czasach Chosŏn. Urzędnicy cywilni i wojskowi spoglądają z góry kamiennych schodów na związanego liną i przesłuchiwanego Jezusa. Co ciekawe, nie został ukazany będący sędzią król. W pierwszej chwili można by się zastanawiać, czy sąd nie odbył się bez jego obecności. Wydaje się jednak, że król, zgodnie ze zwyczajami czasów Chosŏn, uważany był za świętą istotę i panował zwyczaj nieprzedstawiania go bezczelnie na obrazach⁴⁵.

⁴⁵ Informacje na temat innych obrazów z serii *Życie Jezusa*, zob. w: Kim Kich'ang, *Yesuŭi saengae: Unbo Kim Kich'angŭi kidokkyo sŏnghwajip* [Życie Jezusa: zbiór chrześcijańskich obrazów Kim Kich'anga] (Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978). Na końcu książki znajdują się tłumaczenia na język angielski i japoński.

This theme, metaphorically illustrating the love of God who awaits the repentance and return of fallen man, is not commonly explored in series about the life of Jesus. The topic is well known thanks to Rembrandt's *The Return of the Prodigal Son*, which depicts a father forgiving his repentant son and greeting him with love. Unlike in the Dutch painter's work, in which the father receives his son at the front door, in Unbo's work the father steps outside and greets his son on the road. The artist emphasises the enthusiasm of forgiveness. The father, with his sturdy posture and broad shoulders, wears a *chŏngjagwan* on his head as well as a jadeite *top'ŏ* cloak, warmly covers and hugs his son, who is in torn clothing. The absence of the eldest son and servants also distinguishes the image from Rembrandt's work. Instead, in the distance, behind the father stands a woman who appears to be the mother looking at her son. This raises the question of whether Unbo might be expressing his own love and attachment to his mother. By placing the

figures not in the foreground but in the centre of the space, the viewer observes her from a slight distance, as if witnessing an encounter in the street, while by exposing the father's upper body against the sky and above the horizon, Unbo makes him appear even more magnificent, captivating the viewer.

Among the scenes of Christ's Passion, *The Trial of Jesus* [fig. 24] is shown as a trial held within the royal palace grounds. Jesus' trial takes place in front of a large royal pavilion, believed to be the Künjōngjōn throne room of the Kyōngbōkkung Palace—a site of state-relevant ceremonies during the Chosŏn period. Civil and military officials look down from the top of a stone staircase at Jesus, bound with rope and being interrogated. Interestingly, the king, acting as judge, is not shown. At first glance, one might wonder if the trial took place without his presence. However, it seems that the king was not depicted in the scene, in keeping with Chosŏn-era customs. He was considered a sacred being, and it was customary not to depict him insolently in paintings⁴⁵.

Before Unbo, there had been artists who painted religious pictures, including the above-mentioned: Chang Pal, Kim Ŭnho, Pae Unsōng; however, the themes they depicted were limited to relatively common and typical subjects, such as the Virgin Mary and Child, the cross and the resurrection. They did not significantly diverge from the existing methods of representation or iconographic patterns. Unbo, through his unique artistic perspective and based on detailed study of the Gospels, consistently reinterpreted the life of Jesus by presenting it against the backdrop of historical events from the late Chosŏn period. In this context, his work can be considered to be of high significance for art history.

One might therefore wonder why Unbo painted *The Life of Jesus*. As mentioned above, a missionary he knew well had visited him in Kunsan during the Korean War and actively encouraged him to pray – by creating religious paintings – for the end of the war and the reunification of Korea. Thus, Kim Kich'ang's series is connected not only with the Korean War but also, from a broader perspective, to the history of Christianity in the country.

Christianity had reached Korea, where Buddhism and Confucianism were practiced, in the late 18th century *via* China. Catholic texts appeared first, followed by the gradual arrival of Catholic priests. Christianity clashed with Confucian customs, and because of this as well as for political reasons, severe persecution oc-

⁴⁵ Information on the other paintings from the series *The Life of Jesus* than those presented in this article can be found in: Kim Kich'ang, *Yesu'ni saengae: Unbo Kim Kich'ang'ui kidokkyo sōnghwajip* [*The Life of Jesus: A Collection of Christian Paintings by Kim Kich'ang*] (Sōul: Kyōngmimunhwasa, 1978). English and Japanese translations are provided at the end of the book.

Przed Unbo byli w Korei artyści, którzy malowali obrazy religijne, między innymi wspomniani: Chang Pal, Kim Ŭnho, Pae Unsōng, jednak tematy przez nich przedstawiane były ograniczone do relatywnie powszechnych i typowych, jak na przykład: Matka Boska z Dzieciątkiem, krzyż czy zmartwychwstanie. Nie odbiegali szczególnie od metod przedstawienia czy istniejących wzorców ikonograficznych. Unbo poprzez unikalną perspektywę artysty, w oparciu o szczegółowe studia Ewangelii, dokonał konsekwentnej reinterpretacji życia Jezusa, dzięki ukazaniu go na tle historycznych wydarzeń z późnego Chosŏn. W tym kontekście jego twórczość ma duże znaczenie dla historii sztuki.

Można się zatem zastanawiać, dlaczego Unbo namalował *Życie Jezusa*. Jak już wspomniano, misjonarz, z którym dobrze się znał, odwiedził go w Kunsan w czasie wojny koreańskiej i prosił, by malując religijne obrazy, modlił się o koniec wojny i zjednoczenie Korei. W ten sposób seria Kim Kich'anga ma związek nie tylko z wojną koreańską, ale także, jeśli spojrzeć z szerszej perspektywy, z historią chrześcijaństwa w tym państwie.

Na koreańską ziemię, gdzie wyznawano buddyzm i konfucjanizm, chrześcijaństwo dotarło pod koniec XVIII wieku za pośrednictwem Chin. Najpierw przybyły teksty katolickie, a następnie stopniowo pojawiali się katolicy księża. Chrześcijaństwo kłóciło się ze zwyczajami konfucjańskimi i dlatego wzniecono prześladowania, których skutkiem była śmierć wielu męczenników. Pod koniec XIX wieku Koreańczycy zyskali wolność wyznania. Z kolei protestantyzm pojawił się w Korei po otwarciu portów w 1876 roku, jako pierwszy przybył tam amerykański misjonarz Allen. Protestantyzm nie doznał tak tragicznych prześladowań i męczeństwa jak katolicyzm, mimo to upowszechnianie go nie było łatwe nawet pod koniec XIX wieku. Stało się tak dlatego, że konfucjańskie idee nadal były głęboko zakorzenione wśród Koreańczyków. W pierwszym okresie rozprzestrzeniania się protestantyzmu mający przewodnictwo misjonarze Amerykańscy popularyzowali religię nie tylko Słowem Bożym, ale także poprzez zakładanie szkół oraz szpitali, w których praktykowano nowoczesną medycynę. Poprzez takie realne praktykowanie ducha Chrystusa wniknęli głęboko w serca zwykłych ludzi, którzy zmagali się z trudami życia jeszcze feudalnego społeczeństwa.

Po aneksji Korei przez Japonię sytuacja chrześcijaństwa w Korei bardzo się pogorszyła. Japonia uważała, że Kościół jest ostoją ruchu niepodległościowego, a takie nurty były tłumione. W 1931 roku Japonia, będąca prowodyrem incydentu mukdeńskiego, wszczęła wojnę chińsko-japońską i walki na Pacyfiku oraz zmusiła Koreańczyków do oddawania czci japońskiemu cesarzowi w świątyniach shintoistycznych.

Chrześcijaństwo nie mogło koegzystować z kultem cesarza, dlatego jego wyznawcy, którzy odmawiali oddawania czci innemu bogu, byli prześladowani. Wiadomo, że około 50 osób poniosło śmierć męczeńską za odmowę odwiedzenia świątyni shintoistycznej, a szkoły misyjne, takie jak P'yöngyangshinhakkyo [Seminarium Teologiczne w P'yöngyang], zostały zamknięte, natomiast misjonarze, którzy nie podporządkowali się woli Japończyków, deportowani⁴⁶.

Po całkowitym upadku Japonii 15 sierpnia 1945 roku i odzyskaniu niepodległości przez Koreę zmieniły się okoliczności rozwoju chrześcijaństwa. Przede wszystkim, działalność misjonarzy, przez długi czas ograniczona pod kontrolą Japonii w okresie kolonialnym, została przywrócona; szybki powrót misjonarzy umożliwiło w szczególności ustanowienie militarne go rządu amerykańskiego⁴⁷. Od późnego Chosön do okresu wyzwolenia skumulowały się pragnienia wolności nagromadzonych wyznań. Kiedy w 1948 roku utworzono rząd koreański, a w dwunastym punkcie Konstytucji Republiki Korei zapisano klauzulę o „wolności religii”, obywatele Republiki Korei otrzymali gwarancję wolności wyznania⁴⁸. Stworzenie przez Unbo tak kreatywnych dzieł religijnych w tak niezwykłym okresie historii koreańskiego chrześcijaństwa ma wielkie historyczne znaczenie.

Wnioski

Unbo jako artysta już od czasu koreańskiej nowoczesności po wyzwoleniu 15 sierpnia poszukiwał kontekstu koreańskiej tradycji, przez co jest wybitnym twórcą, który swoje malarstwo rozszerzył do współczesnej międzynarodowości. Niewiele osób do takiego stopnia co on było oddanych czasom i rozwiązywaniu problemów form plastycznych. Środki wyrazu artystycznego Unbo, który był uzdolnionym artystą, są różnorodne. Podobny do koni biegnących z gwałtowną prędkością, jego zakres działalności wyróżnia się różnorodnością poprzez wykraczanie poza style i materiały, przewyższając ludzkie oczekiwania.

⁴⁶ Szczegółowe informacje na temat sytuacji koreańskich chrześcijan po koniec japońskiej okupacji w: Kim Süngt'ae, *Ilche malgiüi Han'gukkyohoe* [Koreański Kościół końca okupacji japońskiej], „Han'gukkidokkyowa yöksa” 2ho (1992.11), s. 8–21.

⁴⁷ Szczegółowa dyskusja na temat działalności chrześcijańskich misjonarzy w Korei po wyzwoleniu Korei w: *Haebang ihu haeoe sön'gyobuüi ipkuk kwa hwaltong* [Wejście i działalność zagranicznych misjonarzy po wyzwoleniu], „Hyöndaegidokkyo ch'ongsö” 4 kwön (Hyöndaegidokkyoyön'guso, 2009.7), s. 162–214.

⁴⁸ Pang Söngchu · Yang Chunsök, *1948 nyön 'chonggyoüi chayü' chohang chejöngüi chöngch'isa* [Polityczna historia wprowadzenia klauzuli 'wolności religii' w 1948 r.], „Han'gukchöngch'ihak'oebo” 53chip 5ho (2019 kyöul), s. 101–129.

curring, resulting in the deaths of many martyrs. By the late 19th century, Koreans had gained religious freedom. Protestantism, in turn, came to Korea after the opening of ports in 1876, with the American missionary Allen being the first to arrive. Protestantism did not suffer the same tragic consequences as the persecution and martyrdom of Catholicism, yet its spread was not easy even in the late 19th century. This was because Confucian ideas were still deeply rooted among Koreans. During the early period of dissemination of Protestantism, American missionaries led the way, popularising the religion not only through the Bible and the Word of God but also expanding the foundations of Christianity by establishing schools and hospitals where modern medicine was practiced. Through this genuine practice of the spirit of Christ, they penetrated deeply into the hearts of ordinary people, struggling with the hardships of life in the still feudal society.

However, with Japan's annexation of Korea, the situation of Christianity in Korea deteriorated dramatically. Japan viewed the Church as a base for independence movements, which became suppressed. In 1931, Japan, as the instigator of the Mukden Incident, initiated the Sino-Japanese War and the Pacific War, and forced Koreans to worship the Japanese emperor at Shinto shrines. Christianity could not coexist with emperor worship, so its followers who refused to worship another god were persecuted. It is known that approximately 50 people were martyred for refusing to visit a Shinto shrine, missionary schools such as P'yöngyangshinhakkyo [P'yöngyang Theological Seminary] were closed, and missionaries who did not submit to the will of the Japanese were deported⁴⁶.

A way out of this situation came after the total fall of Japan on 15th August 1945. With Korea regaining independence, the circumstances for the development of Christianity changed. To begin with, the activities of missionaries, long constrained under Japanese control during the colonial period, were liberated; in particular, the establishment of the U.S. military government enabled their rapid return⁴⁷. From the late Chosön period to the period of liberation, the desire for freedom among the various religions accumulated. When the Korean government was established in 1948, and the twelfth article of the Constitution of the Republic of Korea finally included a clause on “freedom of reli-

⁴⁶ For detailed information on the situation of Korean Christians after the end of the Japanese occupation, cf.: Kim Süngt'ae, *Ilche malgiüi Han'gukkyohoe* [Korean Church of the End of the Japanese Occupation], „Han'gukkidokkyowa yöksa” 2ho (1992.11), pp. 8–21.

⁴⁷ Detailed discussion of the activities of Christian missionaries in Korea after the liberation of Korea can be found in: *Haebang ihu haeoe sön'gyobuüi ipkuk kwa hwaltong* [The Arrival and Activities of Foreign Missionaries after Liberation], „Hyöndaegidokkyo ch'ongsö” 4 kwön (Hyöndaegidokkyoyön'guso, 2009.7), pp. 162–214.

gion,” citizens of the Republic of Korea were guaranteed freedom of worship⁴⁸. The fact that Unbo painted such creative religious works during such a remarkable period in the history of Korean Christianity is of great historical significance.

Conclusions

As an artist who searched for the context of Korean tradition since the Korean modern era following the liberation on 15th August, Unbo was an outstanding painter who expanded his work into the contemporary international context. Few people have been as committed as him to the times and to solving the problems of visual art. As a talented artist, Unbo used a variety of means of artistic expression. Like horses running at breakneck speed, his range of activities is distinguished by its diversity achieved through transcending styles and materials, thus surpassing human expectations.

This is an excerpt from an exhibition organisation document, released by Lee Kyōngsōng, who was director of the Kungnip'yōndaemisulgwān [National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea] and organised the 1989 exhibition “Unbojōn [Unbo's Exhibition],”⁴⁹ briefly presenting a historical assessment of Unbo's art. Unbo was born 110 years ago, and due to Korea's underdeveloped medical system, he struggled throughout his life with hearing loss caused by typhus. However, as he said, he accepted his deafness as a means to focus on painting, to which he devoted his entire life. As a result, he became a master whose number and diversity of works were unmatched among Korean artists. A particularly exceptional work, not only in Korea but also worldwide, is *The Life of Jesus* series. These 30 paintings, transcending the religious debate on indigenisation, constitute a work of great interest and value. A personal statement of faith at the time when the entire nation was suffering from the Korean War, this work conveyed hope for salvation. One could say that his depiction of the parable *The Return of the Prodigal Son* is unprecedented, raising the question of whether, like Rembrandt, he might not have wanted to tell his own story from that time.

Seven years after embarking on his painting career, at the age of 24, he received the first-class award at the Chosōn Art Exhibition. At 27, he triumphed by becoming a recommended artist, the highest honour for Korean painters at the time. However,

⁴⁸ Pang Sōngchu · Yang Chunsōk, *1948 nyōn' chonggyōūi chayū 'chohang chejōngūi chōngch'isa* [The political history of the introduction of the 'freedom of religion' clause in 1948], “Han'gukchōngch'ihak'oebo” 53chip 5ho (2019 kyōul), pp. 101–129.

⁴⁹ Lee Kyōngsōng, ‘Unbojōn’ e pouch'yō [Dedicated to Unbo's Exhibition], quoted from: *Unbo Kim Kich'ang chōnjaktorok V*, p. 315.

Jest to fragment dokumentu z organizacji wystawy ujawniony przez Lee Kyōngsōnga, który był dyrektorem Kungnip'yōndaemisulgwān [Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Korei] i organizował w 1989 roku wystawę „Unbojōn [Wystawa Unbo]”⁴⁹, skrótowo przedstawiający historyczną ocenę sztuki Unbo. Artysta urodził się 110 lat temu i z winy nierozwiniętego systemu opieki medycznej w Korei całe życie zmagał się z utratą słuchu spowodowaną zachorowaniem na tyfus. Jak mówił, zaakceptował jednak głuchotę jako środek umożliwiający mu skupienie się na malarstwie, któremu oddał całe życie. W efekcie tego stał się mistrzem, który pod względem liczby i różnorodności dzieł nie miał sobie równych wśród koreańskich twórców. Szczególnie wyjątkowym dziełem, nie tylko w Korei, ale i na świecie, jest seria *Życie Jezusa*. Te 30 obrazów, pomijając religijną dyskusję na temat indygenizacji, należy uznać za pracę bardzo interesującą i wartościową. Jako osobiste wyznanie wiary w czasie, gdy cały naród cierpiał z powodu wojny koreańskiej, dzieło to budziło nadzieję na wybawienie. Można powiedzieć, że zobrazowanie przypowieści *Powracający syn marnotrawny* jest bezprecedensowe i stawia pytanie, czy autor nie chciał tak jak Rembrandt opowiedzieć własnej historii z tego czasu.

Po siedmiu latach od wkroczenia na ścieżkę malarstwa, mając zaledwie 24 lata, Unbo otrzymał nagrodę pierwszej kategorii na Wystawie Sztuki Chosōn. W wieku 27 lat zatriumfował, ponieważ został rekomendowanym artystą, co było ówczesnie najwyższym tytułem dla koreańskich malarzy. Kiedy Japonia wszczęła wojnę na Pacyfiku, Japończycy wywierali wpływ na znanych koreańskich malarzy, by tworzyli i wystawiali dzieła promujące agresywną wojnę i zachęcające naród do wzięcia w niej udziału. Unbo trudno było uniknąć takich sytuacji. Być może *Powracający syn marnotrawny* jest wyrazem autorefleksji i poczucia żalu wynikających z tych wydarzeń. Po *Życiu Jezusa* nie namalował wielu dzieł poruszających bezpośrednio tematykę chrześcijańską, jednak od drugiej połowy lat 70. aż do śmierci osobiście zaświadczał o miłości Boga poprzez bezpośrednie wspieranie osób z niepełnosprawnościami. W historii sztuki koreańskiej trudno znaleźć artystę, który dorównywałby Unbo pod względem liczby, różnorodności czy świetności dzieł.

Yisoon Kim, były profesor
Hongik University, Seul, Korea Południowa
e-mail: yisoonk@naver.com

⁴⁹ Lee Kyōngsōng, ‘Unbojōn’ e pouch'yō [Poświęcone Wystawie Unbo], cyt. za: *Unbo Kim Kich'ang chōnjaktorok V*, s. 315.

Bibliografia

- Ch'oe Pyöngsik, *Unbo Kim Kich'ang yesullon yön'gu* [Studia nad teorią sztuki Unbo Kim Kich'anga], Söul: Tongmun-sön, 1997.
- 20see tr'öjint' küirin sūt'a chakka, minjong kuwön somang tamün tr'puhwal hut' [Malarz-gwiazdor XX wieku, który malował portrety królewskie, Po zmartwychwstaniu, wyrażające pragnienie/życzenie wyzwolenia narodu], „K'ürisüch'önt'udei” (<https://www.christiantoday.co.kr/news/361463>).
- https://maria.catholic.or.kr/sa_ho/album/album_view.asp?menugubun=saint&inford=640&id=8001
- Lee Chinhüi, *Han'gukchöng hwap'ungüro p'yohyödoen sönghwaii chohyöngjöng t'ükching yön'gu* [Studium form malarstwa religijnego w stylu koreańskiego malarstwa rodzajowego], praca magisterska, Uniwersytet Kyunghee, 2007.
- Lee Chöngchin, *1970nyöndae han'gung shilgyöngsansuhwa yön'gu* [Studium koreańskich realistycznych krajobrazów z lat 70. XX w.], „Han'gukkünhyöndaemisulshak” (Han'gukkünhyöndaemisulshak'oe, 2015), s. 207–238.
- Lee Kyöngsöng, 'Unbojön' e puch'yö [Poświęcone wystawie Unbo], w: *Unbo Kim Kich'ang chönjaktorok V*, s. 315.
- Haebang ihu haeoe söng'yobuüi ipkukkwa hwaltong* [Wejście i działalność zagranicznych misjonarzy po wyzwoleniu], „Hyöndaegidokkyo ch'ongsö” 4 kwön (Hyöndaegidokkyoyön'guso, 2009.7), s. 162–214.
- Kim Yisoon, *1970 nyöndae misulgadürii chöngch'esöng ch'atkir tr'han'gukchögin kött'kwa tr'tongyangjögin kött'üi ch'akchong* [Poszukiwanie tożsamości artystów lat 70. XX wieku: przeplatanie się „koreańskiego” i „wschodniego”], „Misulsayön'gu” 39(2020), s. 213–240.
- Kim Kich'ang, *Ch'imugüi segyeesö* [W świecie ciszy], Söul: Minümsa, 1976.
- Kim Kich'ang, *Ch'imugüi shimyönesö* [W otchłani ciszy], Söul: Pöpchogak, 1988.
- Kim Kich'ang, *Ch'imukukwa hamkke yesulgwa hamkke* [Z ciszą, ze sztuką], Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978.
- Kim Kich'ang, *Haebanggwa tongyanghwaii chillo* [Wyzwolenie i droga malarstwa wschodniego], „Chohyöngyesul” 1 Ho (1946.3.30.), s. 7–8.
- Kim Kich'ang, *Hwabangyöjök* (畫房餘滴) [Krople z pracowni malarzkiej], Söul: Hagwönsa, 1962.
- Kim Kich'ang, *Mal, naega chülgyö küirinün kkadak* [Konie, dlaczego lubię je malować], „Yösöngdonga” (1980.11), s. 214.
- Kim Kich'ang, *Minhwaii pimil* [Sekret malarstwa ludowego], „Ilgansüp'och'ü” (1976.8.12.).
- Kim Kich'ang, *Naüi aho* [Mój pseudonim artystyczny], w: *Hwabangyöjök* [Krople z pracowni malarzkiej], Söul: Hagwönsa 1962, s. 64.
- Kim Kich'ang, *Naüi küirim naüi saenggang – ujuro pisanghago p'ün kalmang* [Moje obrazy, moje myśli – tęsknota za wzbiciem się w kosmos], „Hyöndaein” (1976.4), s. 152.
- Kim Kich'ang, *Naüi saranggwa yesul* [Moja miłość i sztuka], Söul: Chöngusa, 1977.

Japan initiated the Pacific War, forcing support even from behind the scenes. The Japanese influenced renowned Korean painters to create and exhibit works that promoted the aggressive war and led the nation to participate. Unbo found it difficult to avoid such situations. Perhaps *The Return of the Prodigal Son* is an expression of self-reflection and a sense of regret stemming from these events. After *The Life of Jesus*, he did not paint many works directly dealing with Christian themes. However, from the late 1970s until his death, he personally embodied God's love through direct support for people with disabilities. In the history of Korean art, it is difficult to find an artist comparable to Unbo in terms of both the volume and the diversity and excellence of his works.

Former Professor Yisoon Kim
Hongik University, Seoul, South Korea
e-mail: yisoonk@naver.com

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

- Ch'oe Pyöngsik, *Unbo Kim Kich'ang yesullon yön'gu* [Studies on the Theory of Art of Unbo Kim Kich'ang], Söul: Tongmun-sön, 1997.
- 20see tr'öjint' küirin sūt'a chakka, minjong kuwön somang tamün tr'puhwal hut' [A star painter of the 20th century who painted royal portraits, After the resurrection, expressing the desire/wish for the liberation of the nation], “K'ürisüch'önt'udei” (<https://www.christiantoday.co.kr/news/361463>).
- https://maria.catholic.or.kr/sa_ho/album/album_view.asp?menugubun=saint&inford=640&id=8001
- Lee Chinhüi, *Han'gukchöng hwap'ungüro p'yohyödoen sönghwaii chohyöngjöng t'ükching yön'gu* [A Study of Religious Painting Forms in the Style of Korean Genre Painting], Master's thesis, Kyunghee University, 2007.
- Lee Chöngchin, *1970nyöndae han'gung shilgyöngsansuhwa yön'gu* [A Study of Korean Realistic Landscapes of the 1970s], “Han'gukkünhyöndaemisulshak” (Han'gukkünhyöndaemisulshak'oe, 2015), pp. 207–238.
- Lee Kyöngsöng, 'Unbojön' e puch'yö [Dedicated to Unbo's Exhibition], in: *Unbo Kim Kich'ang chönjaktorok V*, p. 315.
- Haebang ihu haeoe söng'yobuüi ipkukkwa hwaltong* [The Arrival and Activities of Foreign Missionaries after Liberation], “Hyöndaegidokkyo ch'ongsö” 4 kwön (Hyöndaegidokkyoyön'guso, 2009.7), pp. 162–214.
- Kim Yisoon, *1970 nyöndae misulgadürii chöngch'esöng ch'atkir tr'han'gukchögin kött'kwa tr'tongyangjögin kött'üi ch'akchong* [Searching for the Identity of Artists of the 1970s: The Intertwining of “Korean” and “Eastern”], “Misulsayön'gu” 39(2020), pp. 213–240.

- Kim Kich'ang, *Ch'immugüi segyeesö* [In the World of Silence], Söul: Minümsa, 1976.
- Kim Kich'ang, *Ch'immugüi shimyönesö* [In the Abyss of Silence], Söul: Pöpchogak, 1988.
- Kim Kich'ang, *Ch'immukewa hamkke yesulgwa hamkke* [With Silence, with Art], Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978.
- Kim Kich'ang, *Haebanggwa tongyanghwaüi chillo* [Liberation and the Way of Eastern Painting], "Chohyöngyesul" 1 Ho (1946.3.30.), pp. 7–8.
- Kim Kich'ang, *Hwabangyöjök* (畫房餘滴) [Drops from the Painting Studio], Söul: Hagwönsa, 1962.
- Kim Kich'ang, *Mal, naega chülgüvö küninim kkadak* [Horses, why I like painting them], "Yösöngdonga" (1980.11), s. 214.
- Kim Kich'ang, *Minhwaüi pimil* [The Secret of Folk Painting], "Ilgansüp'och'ü" (1976.8.12.).
- Kim Kich'ang, *Naüi abo* [My artistic pseudonym], in: *Hwabangyöjök* [Drops from the Painting Studio], Söul: Hagwönsa 1962, p. 64.
- Kim Kich'ang, *Naüi künim naüi saenggang – ujuro pisanghago pün kalmang* [My images, my thoughts – longing to soar into space], "Hyöndaecin" (1976.4), s. 152.
- Kim Kich'ang, *Naüi saranggwa yesul* [My Love and Art], Söul: Chöngusa, 1977.
- Kim Kich'ang, *Naüi shimhon pach'in kan ssün yesüüi iltaegi* [The story of Jesus in a gat, to whom I gavelentrusted my heart and soul/spirit], in: *Yesüüi saengae*, Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978.
- Kim Kyöngyön, *1950 nyöndae han'gung sumuk'waüi ch'usangjöng kyönghyang* [Abstract Trends in Korean Ink Painting in the 1950s], Master's thesis, Hongiktaehakkyo Taehagwön, 1993.
- Kim Michöng, *Unbowa Uhyang, 40 nyönmanüi nadiiri* [Unbo and Uhyang, 40 Years of Travels], Unbomisulgwan, 2011.
- Kim Miri, *Chögöri ipko yesu ingt'aehasyönne, chosönüi Maria* [Clad in jeogori and pregnant with Jesus, Mary of Chosön], "Chosönilbo", 2014.1.28.
- Kim Yongchun, *Minjongmunhwa munje* [The Question of National Culture], "Shinch'önji" (1947.1), pp. 128–136.
- Kim Yongchun, *Tongyanghwa, minjokchöng saekch'ae t'aedong* [Eastern Painting, the Birth of National Colours], "Tongailbo" (1949.12.1.).
- Kim Süngt'ae, *Ilche malgiüi Han'gukkyohoe* [Korean Church of the End of the Japanese Occupation], "Han'gukkidokkyowa yöksa" 2ho (1992.11), pp. 8–21.
- Kwimögöri sonyön mijön ipsön, 18seüi Kim Kich'ang kun*, [A deaf boy wins an art exhibition, 18-year-old Kim Kich'ang], "Chosönilbo" (1931.5.24.).
- Myöng Kyöngcha, *Unbo Kim Kich'ang hoehwae nat'an'an kidokkyöjäng sönghyang* [Christian Tendencies in Unbo Kim Kich'ang's Painting], Master's thesis, Suwon University, 2004.
- O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Pak Raehyön: Kuriim sanae (Unbo)wa piüi kohyang (Uhyang)* [Kim Kich'ang · Pak Raehyön: The Man of Clouds (Unbo) and the Hometown of Rain (Uhyang)], Söul: Chaewön, 2003.
- Kim Kich'ang, *Naüi shimhon pach'in kan ssün yesüüi iltaegi* [Historia Jezusa w gat, któremu oddałem/zawierzyłem serce i duszę/ducha], w: *Yesüüi saengae*, Söul: Kyöngmimunhwasa, 1978.
- Kim Kyöngyön, *1950nyöndae han'gung sumuk'waüi ch'usangjöng kyönghyang* [Tendencje abstrakcyjne koreańskiego malarstwa tuszem w latach 50. XX wieku], praca magisterska, Hongiktaehakkyo Taehagwön, 1993.
- Kim Michöng, *Unbowa Uhyang, 40nyönmanüi nadiiri* [Unbo i Uhyang, 40 lat wycieczek], Unbomisulgwan, 2011.
- Kim Miri, *Chögöri ipko yesu ingt'aehasyönne, chosönüi Maria* [Ubrana w jeogori i w ciąży z Jezusem, Maria z Chosön], „Chosönilbo”, 2014.1.28.
- Kim Yongchun, *Minjongmunhwa munje* [Kwestia kultury narodowej], „Shinch'önji” (1947.1), s. 128–136.
- Kim Yongchun, *Tongyanghwa, minjokchöng saekch'ae t'aedong* [Malarstwo wschodnie, narodziny barw narodowych], „Tongailbo” (1949.12.1.).
- Kim Süngt'ae, *Ilche malgiüi Han'gukkyohoe* [Koreański Kościół końca okupacji japońskiej], „Han'gukkidokkyowa yöksa” 2ho (1992.11), s. 8–21.
- Kwimögöri sonyön mijön ipsön, 18seüi Kim Kich'ang kun*, [Głuchy chłopiec wygrywa wystawę sztuki, 18-letni Kim Kich'ang], „Chosönilbo” (1931.5.24.).
- Myöng Kyöngcha, *Unbo Kim Kich'ang hoehwae nat'an'an kidokkyöjäng sönghyang* [Tendencje chrześcijańskie w malarstwie Unbo Kim Kich'anga], praca magisterska, Uniwersytet Suwon, 2004.
- O Kwangsu, *Kim Kich'ang · Pak Raehyön: Kuriim sanae (Unbo)wa piüi kohyang (Uhyang)* [Kim Kich'ang · Pak Raehyön: mężczyzna chmur (Unbo) i miasto rodzinne deszczu (Uhyang)], Söul: Chaewön, 2003.
- Park Chöngse, *Keil (J. Gale) üi T'yölloryökt'yöngkwa kimjun'günüi p'ungoksapto* [Tłumaczenie Wędrowki pielgrzyma Galé'a i ilustracje Kim Chünkuna], „Shinhangnondan” 60 (Yönsedaehakkyo Han'gukkidokkyomunhwayöng'guso, 2010), s. 63–91.
- Park Raepu, *Han'gugüi myönghwa, hyöndaesönggeüi yölechöng 60nyön – Unbo Kim Kich'angüi pabosansu* [Koreańskie arcydzieła, 60 lat pasji ku nowoczesności – naiwne krajobrazy Unbo Kim Kich'anga], „Han'gugilbo” (1992.5.20.).
- Pang Söngchu · Yang Chunsök, *1948nyön 'chonggyoüi chayü' chohang chejöngüi chöngch'isa* [Polityczna historia wprowadzenia klauzuli 'wolności religii' w 1948 r.], „Han'gukchöngch'ihak'oebo” 53chip 5ho (2019 kyöul), s. 101–129.
- Sim Yöngok, *Chosönmisulchöllamhoe chakp'umüi chosönhyangt'osaeng pip'yöng yöngü* [Krytyczne studium kolorytu lokalnego Chosön w dziełach Wystawy Sztuki Chosön], „Tongyangyesul” 48 (Han'guktongyangyesurhak'oe, 2020.8), s. 25–54.
- Sim Yöngok, *Unbo Kim Kich'angüi Yesüüi saengae chakp'umül t'onghan kidokkyo t'och'ak'wa tamnon* [Rozprawa na temat indygenizacji chrześcijaństwa na podstawie Życia

- Jezusa Unbo Kim Kich'anga*], "Shinhakkwa hangmun" 22.3(2020), s. 34–66.
- Song Pyŏngton, *Mijŏn'gwallam* [Wizyta na wystawie sztuki], „Chosŏnilbo”(1934.6.8.).
- Unbo Kim Kich'ang, chŏnjaktorok I–V* [Katalog kompletny dzieł Unbo Kim Kich'anga I–V], Sŏul: API, 1994.
- Unbo Kim Kich'ang*, Namgyŏnghwarang, 1976.
- Unbo Kim Kich'ang (P'alsun'ginyŏmdaehoegojŏn)* [Konkursowe klasyki z okazji osiemdziesiątych urodzin], Sŏul: API, 1993.
- Unbo Kim Kich'ang sŏnghwajŏn* [Wystawa malarstwa religijnego Unbo Kim Kich'anga], Kyŏngmihwarang, 1978.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1980.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: API, 1989.
- Unbo Kim Kich'ang*, Kaellŏri Hyŏndae, 2000.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmich'ulp'ansa, 1980, s. 260.
- Yesuŭi saengaer Unbo Kim Kich'angŭi kidokkyo sŏnghwajip* [Życie Jezusa: kolekcja chrześcijańskich obrazów religijnych Unbo Kim Kich'anga], Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978.
- Park Chŏngse, Keil (J. Gale) ŭi T'yŏlloryŏktyŏngkwa kimjun'gŭnŭi p'ungsoksapto [Translation of 'The Pilgrim's Progress' by J. Gale and illustrations by Kim Chunkŭn], "Shinhangnondan" 60 (Yŏnsedaehakkyo Han'gukkidokkyomunhwayŏn'guso, 2010), pp. 63–91.
- Park Raepu, *Han'gugŭi myŏnghwa, hyŏndaesŏngŭi yŏlchŏng 60nyŏn – Unbo Kim Kich'angŭi pabosansu* [Korean Masterpieces, 60 Years of Passion for Modernity – Naive Landscapes by Unbo Kim Kich'ang], "Han'gugilbo" (1992.5.20.).
- Pang Sŏngchu · Yang Chunsŏk, 1948nyŏn 'chonggyoŭi chayu' chohang chejŏngŭi chŏngch'isa [The political history of the introduction of the 'freedom of religion' clause in 1948], "Han'gukchŏngch'ihak'oebo" 53chip 5ho (2019 kyŏul), pp. 101–129.
- Sim Yŏngok, *Chosŏnmisulchŏllamhoe chakp'umŭi chosŏnhyangt'osaeng pip'yŏng yŏn'gu* [A Critical Study of the Local Colour of Chosŏn in the Works of the Chosŏn Art Exhibition], "Tongyangyesul" 48 (Han'guktongyanyesurhak'oe, 2020.8), pp. 25–54.
- Sim Yŏngok, *Unbo Kim Kich'angŭi Yesuŭi saengae chakp'umŭil tonghan kidokkyo toch'ak'wa tamnon* [A Treatise on the Indigenisation of Christianity Based on 'The Life of Jesus' by Unbo Kim Kich'ang], "Shinhakkwa hangmun" 22.3(2020), pp. 34–66.
- Song Pyŏngton, *Mijŏn'gwallam* [A Visit to the Art Exhibition], "Chosŏnilbo”(1934.6.8.).
- Unbo Kim Kich'ang, chŏnjaktorok I–V* [The Complete Catalogue of the Works of Unbo Kim Kich'ang I–V], Sŏul: API, 1994.
- Unbo Kim Kich'ang*, Namgyŏnghwarang, 1976.
- Unbo Kim Kich'ang (P'alsun'ginyŏmdaehoegojŏn)* [Competition Classics on the Eightieth Birthday], Sŏul: API, 1993.
- Unbo Kim Kich'ang sŏnghwajŏn* [An Exhibition of Unbo Kim Kich'ang's religious paintings], Kyŏngmihwarang, 1978.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1980.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: API, 1989.
- Unbo Kim Kich'ang*, Kaellŏri Hyŏndae, 2000.
- Unbo Kim Kich'ang*, Sŏul: Kyŏngmich'ulp'ansa, 1980, p. 260.
- Yesuŭi saengaer Unbo Kim Kich'angŭi kidokkyo sŏnghwajip* [The Life of Jesus: A Collection of Christian Religious Paintings by Unbo Kim Kich'ang], Sŏul: Kyŏngmimunhwasa, 1978.

Rafał Solewski

University of the National Education
Commission, Kraków

ORCID: 0000-0001-9631-9257

The sacred and Polishness in the art of the early 21st century. Affirmation and criticism¹

Abstract

The text begins with a reminder of Rudolf Otto's definition of the sacred and reflections on the possibility of the sacred in the art of Władysław Stróżewski. The author considers the relation of transcendentals to divinity and the value of the sacred, realised in a unique way by the Polish nation, in whose ethos religiousness, and especially mercy, plays an exceptional role. The way in which aesthetic values are eliminated in favour of the value of the sacred (*sacrum*) present in sacred and religious art is described along with the relations of this value with the concept of Polishness, revealed in parallel. In this context, the concept of affirmative art is introduced as similar in its poetics to the currently popular critical art. Affirmative art, however, remains based on transcendentals, i.e. a metaphysical system of values, although (according to the observations of Grzegorz Sztabiński) transcendence is limited to its "shiver" present in intense experiences or to experiencing its margins. Examples of such affirmativeness in the joint treatment of the issues of the religious *sacrum* and Polishness are discussed in selected works of Ignacy Czwartosa, Danuta Waberska, Jarosław Modzelewski (who has taken part in the project *Namalować Katolicyzm Od Nowa [Painting Catholicism Anew]*), Czesław Dźwigaj, Marek Chlanda, Mirosław Patecki, Stanisław Kulon, Adu Karczmarczyk, Jerzy Kalina. Recalling the values of marginalised ideas of the sacred and Polishness in artworks sustains the contemporary conviction about the irremovability of transcendentals.

Keywords: the sacred/*sacrum*, transcendentals, the concept of Polishness, contemporary affirmative art

¹ The text was written as an outcome of the academic project co-financed from the state budget under the programme of the Minister of Education and Science, called "Science for Society," project number NdS/529630/2021/2021, subsidy: 201 250.00 PLN, total value of the project: 201 250.00 PLN. A fragment of the introduction to the article was used in the popularising text *Sacrum w polskiej sztuce / The Sacred in Polish Art* in: *Strefa Półcienia. Duchowość / The Penumbra Zone. Spirituality*, ed. M. Ryczkowska, Centrum Kultury, Lublin 2023, pp. 46–51.

Rafał Solewski

Uniwersytet Komisji Edukacji
Narodowej, Kraków

ORCID: 0000-0001-9631-9257

Sacrum i polskość w sztuce początku XXI wieku. Afirmacja i krytyka¹

Abstrakt

Tekst rozpoczyna przypomnienie definicji *sacrum* Rudolfa Otta oraz rozważań Władysława Stróżewskiego o możliwości *sacrum* w sztuce. Wskazuje relację transcendentaliów z bóstwem i wartością *sacrum* realizowaną na swój sposób przez naród polski, w którego etosie religijność, a szczególnie miłosierdzie, odgrywa wyjątkową rolę. Ukazuje sposób usuwania się wartości estetycznych w cień wartości *sacrum* w sztuce sakralnej i religijnej oraz relacje tej wartości z odsłanianą równoległe ideą polską. W tym kontekście wprowadzona zostaje koncepcja sztuki afirmatywnej jako podobnej w poetyce do współcześnie popularnej sztuki krytycznej. Sztuka afirmatywna pozostaje jednak oparta na transcendentaliach, czyli metafizycznym systemie wartości, choć (zgodnie z obserwacjami Grzegorza Sztabińskiego) ogranicza się transcendencję do jej „dreszczu” obecnego w intensywnych doznaniach albo do doświadczania jej marginesów. Przykłady takiej afirmatywności we wspólnym potraktowaniu problematyki religijnego *sacrum* i polskości prezentują opisane prace Ignacego Czwartosa, Danuty Waberskiej, Jarosława Modzelewskiego (biorącego udział w projekcie *Namalować Katolicyzm od Nowa*), Czesława Dźwigaja, Marka Chlandy, Mirosława Pateckiego, Stanisława Kulona, Adu Karczmarczyk, Jerzego Kaliny. Przypomnienie w dziełach wartości marginalizowanych idei *sacrum* i polskości podtrzymuje współcześnie przekonanie o nieusuwalności transcendentaliów.

Słowa kluczowe: *sacrum*, transcendentalia, idea polska, współczesna sztuka afirmatywna

¹ Tekst powstał w wyniku pracy naukowej dofinansowanej ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa”, nr projektu NdS/529630/2021/2021, kwota dofinansowania 201 250,00 zł, całkowita wartość projektu 201 250,00 zł. Fragment wstępu do artykułu wykorzystano w popularyzatorskim tekście *Sacrum w polskiej sztuce / The Sacred in Polish Art*, w: *Strefa Półcienia. Duchowość / The Penumbra Zone. Spirituality*, red. M. Ryczkowska, Centrum Kultury, Lublin 2023, s. 46–51.

Rudolf Otto, pisząc o świętości, wskazał na rozumienie bóstwa, uznawanego za *sanctum*, jako istoty i przyczyny wszystkiego, doskonałej, wszechmocnej (*maiestas*), groźnej (*tremendum*), tajemniczej (*misterium*), pociągającej (*fascinans*) i niesamowitej². Bóstwo wyznacza transcendentalia, właściwości bytu, które określają pojęcia przyczyny, celu, istnienia, substancji, rzeczy, Jedna³, różnicy, ale i uniwersalne idee prawdy, dobra i piękna, poznawane przez właściwe im jakości⁴. *Sanctum* poznaje się, mając udział w transcendentaliach i metafizycznych ideach, wśród których znajdują się idea *sacrum*, a także idea polska⁵. Przyjmowanie tego udziału, zgoda nań i dążenie do niego uznać można za właściwe dla postawy afirmatywnej.

Wybrane poglądy o relacji *sacrum* i polskości

Władysław Stróżewski, pytając o możliwość *sacrum* w sztuce, wskazał, że może służyć mu odwzorowanie wydarzeń uznanych za święte⁶. By odwzorowanie religijnego tematu stało się sztuką sakralną, musi stać się częścią rytuału „poświęcenia”. Wyrażaniu *sacrum* w dziele sztuki (jeśli nie poświęconym i nie rytualnym, wtedy pozostającym tylko religijnym) służy też dobór takich środków artystycznych, które zbudują jakości i wartości estetyczne prowadzące ku *sacrum* i ostatecznie „usuwające” się w odbiorze przez widza, co pozwala na przeżycie „samej idei” *sacrum* albo na przeżycie religijne. „Ciężące” ku *sacrum* wydają się na przykład kondensacja jakości, ascetyczne ograniczenie, użycie symbolu skłaniającego do poszukiwania tego, co utracone.

² Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 17–57.

³ W prowadzonym wywodzie chodzi najczęściej o „Jedno” metafizyczne, rozumiane jako pojęcie transcendentale, zakładające pojęcia bytu i rzeczy, „byt jest jeden o tyle, o ile jest bytem, o ile jest niepodzielony w sobie na byt i niebyt”, por. A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, kol. 426.

⁴ Por. W. Stróżewski, *O pięknie*, w: idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 163, 168, 170.

⁵ Choć poprawniejsze wydać się może określenie „idea polskości”, i jest ono używane w tekście, to jednak stosowane jest także określenie „idea polska”, zaczerpnięte z rozważań Pawła Rojka inspirowanych poniższy tekst. Trwałość polskiej idei, czyli *eidosu*, odczuwanego mimo warunków niesprzyjających jego realizacji przez kolejne utraty suwerenności, wskazana jest we wspomnianych rozważaniach jako charakterystyczna cecha polskiego narodu. Por. P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2016, s. 10. Określenie „idea polska” jest bliższe dla ducha mego wywodu niż pojęcie „idei polskości” dyskusowane w: D. Tusk, *Polak rozłamany*, „Znak”, nr 679: grudzień 2011, <https://www miesiecznik.znak.com.pl/6792011donald-tusk-polak-rozlamany/> (15.11.2024).

⁶ Por. W. Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, w: idem, *Wokół piękna...*, s. 206–209.

When writing about the holy, Rudolf Otto pointed to the understanding of divinity, considered as *sanctum*, as the essence and primary cause of everything, perfect, omnipotent (*maiestas*), dangerous (*tremendum*), mysterious (*misterium*), fascinating (*fascinans*), and awe-inspiring². Divinity determines transcendentals, i.e. the properties of being that define the concepts of cause, purpose, existence, substance, entity, Unity,³ difference, as well as the universal ideas of truth, goodness, and beauty, known through their proper qualities⁴. *Sanctum* is known by participating in transcendentals and metaphysical ideas, which include the idea of the sacred as well as the concept of Polishness⁵. The acceptance of this participation, the consent to it, and striving for it can be considered appropriate for an affirmative stance.

Selected views on the relationship between the sacred and Polishness

Considering the possibility of an experience of the sacred in art, Władysław Stróżewski indicated that its presence can be expressed by a representation of events considered as sacred⁶. In order for a representation of a religious theme to become sacred art, it must become part of the ritual of “consecration.” The expression of the sacred in a work of art (which, unless it is consecrated and ritual, remains only religious) is also made possible by the selection of such artistic means that will build aesthetic qualities and values leading to the sacred and ultimately “removing” themselves from the viewer’s reception,

² Cf. R. Otto, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, trans. J. W. Harvey, Wipf & Stock 2021, pp. 12–51. (The first English translation appeared in 1923 – translator’s note).

³ The argument is most often about the metaphysical “Unity,” understood as a transcendental concept, assuming the concepts of being and entity, “being is one insofar as it is being, insofar as it is not divided in itself into being and non-being,” (all quotations in this article are translated by A.G.) cf. A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, col. 426.

⁴ Cf. W. Stróżewski, *O pięknie*, in: idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, pp. 163, 168, 170.

⁵ The term “the concept of Polishness” (Pol. “idea polska” or “idea polskości”), used in this text, comes from the reflections of Paweł Rojek that inspired the present paper. The durability of the idea, or *eidos*, of Polishness, felt despite the conditions unfavourable for its realisation due to successive losses of state sovereignty, is indicated in the aforementioned reflections as a characteristic feature of the Polish nation. Cf. P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2016, p. 10. Rojek’s term “the concept of Polishness” is closer to the spirit of my argument than the similar concept discussed in: Donald Tusk, *Polak rozłamany*, “Znak,” No. 679: December 2011, <https://www miesiecznik.znak.com.pl/6792011donald-tusk-polak-rozlamany/> (accessed 15.11.2024).

⁶ Cf. W. Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, in: idem, *Wokół piękna...*, pp. 206–209.

which allows for an experience of “the very idea” of the sacred, or a religious experience. What seems to “gravitate” towards the sacred, and to be proper to it, are, for example, the condensation of qualities, ascetic limitation, and the use of symbols encouraging the search for what is lost.

The concept of Polishness is revealed through participation in the transcendental properties of being (such as existence, cause, purpose, entity, difference) when, for example, by reason of this idea and for the purpose of revealing it, what is called into existence is a *res publica*, or a commonwealth. In art revealing the ideas of the sacred, among the reflected themes, there may also appear an element related to the concept of Polishness, revealed by the Polish ethos (not only by “ethnic” Poles). For example, in the Sigismund Chapel in the Wawel Castle Cathedral, there is a beautiful Renaissance sculpture that encourages affirmation: it presents Sigismund the Old, the king of Poland in the times of greatness of the Polish-Lithuanian Commonwealth (Lat. *Res Publica Utriusque Nationis*), waking up to participate in *sanctum* (present in the cathedral through the body of Christ in the ciborium). The Byzantine-Russian religious paintings in the castle chapel in Lublin, beautiful and therefore worthy of affirmation, depict, among others, the Prayer of the Founder, i.e. the Polish king Władysław Jagiełło, kneeling before the Mother of God with the Child. Religiousness belongs to the Polish ethos and it is thanks to it that the concept of Polishness was revealed by the mighty Commonwealth, in which there was room for creating beautiful art. Beauty, the sacred, existence and Polishness meet in such works as affirmed properties. When that Commonwealth ceased to exist as a state, Jan Matejko painted *Bitwa pod Grunwaldem* (*The Battle of Grunwald*), praising the courage characteristic of the Polish ethos and cultivating the concept of Polishness. This concept itself took on the characteristics of the sacred. However, in order not to sacralise the concept of Polishness in itself, Matejko reminded the viewer in another painting, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa* (*The Introduction of Christianity*), that its beginning had been marked by the baptism of Poland, depicted in that artwork. For the sacred, leading to the *sanctum*, affirmed above all, takes precedence over the concept of Polishness, and one should desire that what is holy and good becomes Polish rather than think that what is Polish, and if it is Polish, is always good and holy⁷. The power of the concept of Polishness is expressed, however, by the fact that the Kraków sculptures, mentioned above, were created by Italians, the Lublin paintings by Ruthenians, and finally, Jan Matejko’s parents were “ethnically”

⁷ Cf. W. Stróżewski, *O pojęciu patriotyzmu*, in: idem, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, pp. 296–297.

Idea polska odślania się przez udział w transcendentnych właściwościach bytu (takich jak istnienie, przyczyna, cel, rzecz, różnica), kiedy na przykład za przyczyną tej idei i w celu jej odślaniania powoływana jest do istnienia rzecz-pospolita. Także w sztuce odślaniającej idee *sacrum* wśród odwzorowywanych tematów pojawiać się może element związany z ideą polską, odślanianą przez polski etos (nie tylko przez „etnicznych” Polaków). Na przykład w Kaplicy Zygmuntowskiej przy katedrze na Wawelu piękna renesansowa rzeźba skłaniająca do afirmacji przedstawia Zygmunta Starego, króla Polski w czasach wielkości Rzeczypospolitej, budzącego się do uczestniczenia w *sanctum* (obecnemu w katedrze przez ciało Chrystusa w cyborium). Piękne i afirmowane bizantyńsko-ruskie malowidła religijne w kaplicy zamkowej w Lublinie przedstawiają między innymi Modlitwę Fundatora, czyli kłęczącego przed Matką Bożą z Dzieciątkiem Władysława Jagiełłę – polskiego króla. Do polskiego etosu należy religijność i to dzięki niej polska idea była odślaniana przez potężną Rzeczpospolitą, w której powstała piękna sztuka. Piękno, *sacrum*, istnienie i polskość spotykają się w takich dziełach jako afirmowane właściwości. Gdy Rzeczpospolita nie istniała jako państwo, Jan Matejko namalował *Bitwę pod Grunwaldem* sławiącą waleczność właściwą dla polskiego etosu i kulturywującą ideę polską. Idea ta nabierała wręcz cech *sacrum*. Aby nie sakralizować jednak samej tej polskiej idei, Matejko przypominał w innym obrazie, że jej początek dało *Zaprowadzenie chrześcijaństwa*, czyli chrzest Polski ukazany na malowidle. *Sacrum* bowiem, prowadzące ku *sanctum*, afirmowanemu przede wszystkim, ma pierwszeństwo przed ideą polską i pragnąć raczej należy, by to, co święte i dobre, stawało się polskie, a nie uważać, że co polskie i jeśli polskie, to zawsze dobre i święte⁷. Siłę polskiej idei wyraża jednak fakt, że krakowskie rzeźby stworzyli Włosi, malowidła lubelskie Rusini, wreszcie rodzice Jana Matejki to „etnicznie” Czech i Niemka, a jednak afirmowana była w opisywanych działaniach polska idea i religijność właściwa dla polskiego etosu, służące *sacrum*, albo z *sacrum* wynikające.

Pod koniec XX wieku i na początku XXI stulecia przykłady dzieł polskiej sztuki krytycznej zaczęły wskazywać, że polski religijno-romantyczny etos prowadzący właśnie do sakralizacji polskiej idei, sławiący nie tyle wierność i waleczność, ile cierpiętniczką ofiarę, oznacza systemowe zniewolenie, masochizm i wykluczenie osób niekulturywujących polskiej idei w sposób uznawany za właściwy.

⁷ Por. W. Stróżewski, *O pojęciu patriotyzmu*, w: idem, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, s. 296–297.

Przegląd wybranych artefaktów powstałych dla ujawnienia *sacrum* i polskości

Na przykład *Schemat malowania papieża* (2001) Rafała Bujnowskiego zapytywał o banalizację, fetyszycję i komercjalizację wiary w Polsce. Schematyczny obraz składający się z linii i plam pouczał, jak kilkoma ruchami pędzla namalować ikonicznie obowiązujący w Polsce wizerunek Jana Pawła II, namnażany, powielany, a przez to deprecjonowany. Doroty Nieznalskiej „sado-maso-romantyczny” Nr 44 (2006), czyli zawiązany w „stryczek” łańcuch z odlanych „wieńców cierniowych” o ilości inspirowanej przez mesjańską liczbę z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza, wywołać miał pytania „o sens rytuałów i związek religii z narodem”⁸, systemowo niewolący w dziedzinie światopoglądu i kultury. W 2008 roku w rzeźbiarskiej pracy tej samej artystki *Królową Polski* była korona cierniowa, symbolizująca cierpiętniczą ofiarę, ale niezwykle efektowna, pieczołowicie dopracowana jako odlew z brązu, z elementami bursztynu i ludzkimi włosami, leżąca na eleganckiej czerwonej poduszce. Symbol upokorzenia stawał się symbolem świeckiej władzy i bogactwa, przy tym ciężkim i dotkliwie raniącym. W *Sądzie Ostatecznym* (2019) Klementyny Stępniewskiej według „przechwyconego” i subwersywnie „odwrotnie” zreinterpretowanego obrazu Hansa Memlinga zbawienia dostępowali tylko mężczyźni, stanowiący większość wśród uczestników polskich manifestacji patriotycznych, podczas gdy potępione zostały kobiety, przeważające w proaborcyjnych wystąpieniach tak zwanego „strajku kobiet”. Chrystus siedział na biało-czerwonej tęczy, bo w polskim religijnym etosie brak miejsca dla homoseksualistów posługujących się tęczowym symbolem.

W związku ze sztuką przywołaną takimi przykładami pojawia się jednak pytanie, czy „intensywność doświadczenia”, jaką wywołują prace, oraz ujawnianie i eksponowanie wykluczenia i marginesów służyć mogą nie tylko krytyce (często szyderczej), ale także afirmacji polskiej idei i polskiego religijnego etosu, afirmacji niegdyś tak wyraźnej w malarskich i rzeźbiarskich dziełach.

Filozof i artysta Grzegorz Sztabiński, który penetrował sztukę okresu postmodernizmu i opisującą ją estetykę, nie tylko związaną z postawami „krytycznymi”, uważał, że pragnienia transcendentalne ujawniają się w sztuce współczesnej jako cząstkowe, przypadkowe i ubogie, choć bywają aktywnie przeżywane przez artystę⁹. Przy tym zaskakujący sposób

⁸ *Wojna kulturowa czy konieczna debata? Rozmowa o Dorocie Nieznalskiej*, Piotr Bernatowicz z Maciejem Mazurkiem, „Arteon” 2006/7(75), s. 14–15.

⁹ Por. G. Sztabiński, *Marginesy transcendencji w sztuce współczesnej*, w: *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, B. Stano, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2023, s. 17–21.

Czech and German – but still the described events affirmed the concept of Polishness and the religiousness bound to the Polish ethos as being in the service of the sacred or as derived from the sacred.

However, at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, examples of Polish critical art began to indicate that the Polish religious-romantic ethos leading precisely to the sacralisation of the concept of Polishness, praising not so much loyalty and courage but martyrdom and suffering, meant systemic enslavement, masochism and exclusion of the people who did not cultivate the concept of Polishness in a way regarded as proper.

A review of selected artifacts created to reveal the *sacred* and Polishness

For example, Rafał Bujnowski's *Schemat malowania papieża* (*The Pattern to Paint the Pope*) of 2001 pondered the questions of the trivialisation, fetishisation, and commercialisation of faith in Poland. The schematic image consisting of lines and dots taught how to paint with a few brushstrokes the image of John Paul II that is iconically binding in Poland, multiplied, duplicated, and thus depreciated. Dorota Nieznalska's "sado-maso-romantic" Nr 44 (*No. 44*) of 2006, depicting a chain tied in a "noose" and consisting of cast "wreaths of thorns" whose number was inspired by the messianic number in Part III of Adam Mickiewicz's *Dziady* (*The Forefathers' Eve*), was to evoke questions "about the meaning of rituals and the link between religion and nation,"⁸ that is systemically enslaving in the domain of worldview and culture. Another sculpture by the same artist, entitled *Królowa Polski* (*The Queen of Poland*), created in 2008, depicted a crown of thorns, symbolising martyrdom and sacrifice in an extremely impressive way: meticulously refined as a bronze cast, with elements of amber and human hair, lying on an elegant red pillow. Thus, a symbol of humiliation became a symbol of secular power and wealth, at the same time heavy and painfully hurtful. In Klementyna Stępniewska's *Sąd Ostateczny* (*The Last Judgement*) of 2019, which "intercepted" and subversively, "reversely" reinterpreted Hans Memling's painting, only the men who constituted the majority among the participants of Polish patriotic demonstrations were saved, while the women who predominated in the pro-abortion demonstrations of the so-called "women's strike" were condemned. Christ sat on a white and red rainbow, because in the Polish religious ethos there is no place for homosexuals using the rainbow symbol.

⁸ *Wojna kulturowa czy konieczna debata? Rozmowa o Dorocie Nieznalskiej*, a conversation of Piotr Bernatowicz and Maciej Mazurek, "Arteon" 2006/7(75), pp. 14–15.

In relation to the art exemplified by such examples, however, the question arises whether the “intensity of experience” evoked by those works, as well as the disclosure and exposure of exclusion and margins, can serve not only as (often mocking) criticism, but also as affirmation of the concept of Polishness and the Polish religious ethos – the affirmation that used to be so clear in paintings and sculptures of the past.

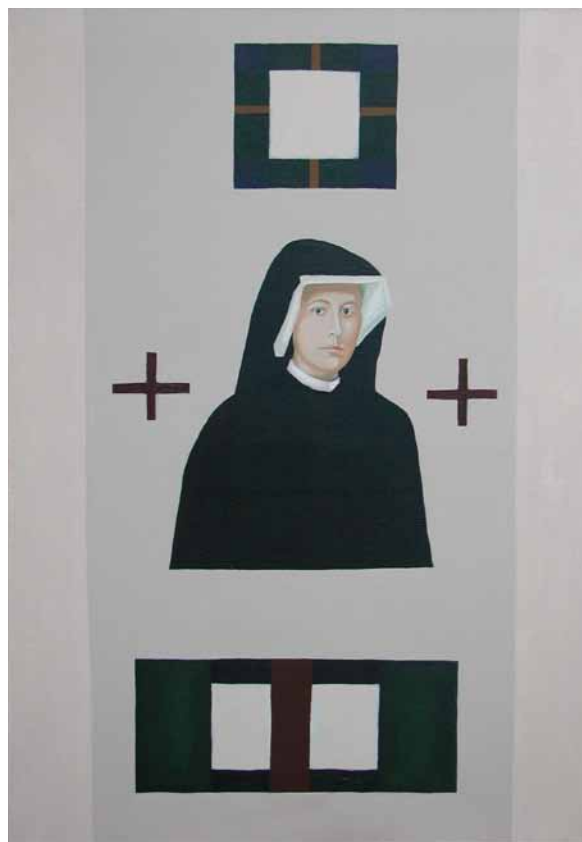
The philosopher and artist Grzegorz Sztabiński, who explored the art of the postmodern period as well as the aesthetics describing it and related not only to “critical” attitudes, believed that transcendental desires are revealed in contemporary art as partial, accidental and shallow, although they are sometimes actively experienced by an artist⁹. At the same time, the surprising way of using sacred, religious elements or those connected with metaphysical ideas (also referred to by “ordinary” objects of everyday activities) creates an intense “shiver of transcendence” revealing its previously unexposed “margins,” which may be reminiscent of the measures characteristic of critical art.

It seems that the exposure of the margin of the sacred and Polishness at the same time may be exemplified by Ignacy Czwartos’s painting *Siostra* (*The Sister*) in 2000. On a grey background, one can see the bust of a nun in a black habit and a white coif with rectangular folds above the forehead, characteristic of the sisters of the Congregation of Our Lady of Mercy. The coif suggests that this is the figure of St Faustina. The image was painted in the year of the mystic’s canonisation (predicted by her during her lifetime). The almost primitive simplicity of the representation could suggest an ironic approach to the subject and criticism of the cult of saints. The painter himself indicated that he had drawn inspiration from the Sarmatian coffin portraits painted on sheet metal,¹⁰ which could suggest his adoption of the entire tradition of works with a characteristic aesthetic and a paradoxical subversion, arousing a shiver along with a sense of grey “mediocrity.” Meanwhile, the austere simplicity turned out to be the apotheosis of poverty, “misery” expected by Christ as seen by the saint¹¹. Misery is an unwanted quality, which most people want to consider marginal, not only in contemporary times. However, this very misery opens one to the mercy of Christ proclaimed by the Polish sister Faustina Kowalska in Vilnius and Kraków, by

⁹ Cf. Grzegorz Sztabiński, *Marginesy transcendencji w sztuce współczesnej*, in: *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*, eds. Ł. Murzyn, R. Solewski, B. Stano, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2023, pp. 17–21.

¹⁰ The author’s comment, in: *Czwartos Ignacy, Baza twórców*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/czwartos-ignacy/> (accessed 25.06.2022).

¹¹ Cf. Św. s. M. Faustyna Kowalska, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Promic, Warszawa 2016, no. 1318, p. 375.



1. Ignacy Czwartos, *Siostra*, 2000, olej na płótnie, 128×88 cm, własność I. Czwartosa

1. Ignacy Czwartos, *Sister*, 2000, oil on canvas, 128×88 cm, property of I. Czwartosa

wykorzystania elementów sakralnych, religijnych albo związanych z metafizycznymi ideami (związanych także przez „zwykłe” przedmioty codziennych praktyk) powoduje intensywny „dreszcz transcendencji”, ujawniając wcześniej nieekspozowane jej „marginesy”, co przypominać może zabiegi właściwe sztuce krytycznej.

Wydaje się, że przykładem ekspozycji marginesu *sacrum* i polskości zarazem może być obraz *Siostra* Ignacego Czwartosa z 2000 roku. Na szarym tle widać popiersie zakonniczki w czarnym habicie i białym kornecie z charakterystycznymi prostokątnymi załamaniem nad czołem, właściwym dla siostr ze Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia. Kornet podpowiada, że to postać św. Faustyny. Obraz zaś namalowany został w roku kanonizacji mistyczki (przewidzianej przez nią za życia). Niemal prymitywna prostota przedstawienia sugerować mogła ironiczne podejście do tematu i krytykę kultu świętych. Sam malarz wskazywał na inspirację sarmackim portretem trumiennym malowanym na blasze¹⁰, co mogło sugerować przechwycenie całej tradycji prac o charakterystycznej estetyce

¹⁰ Komentarz autora, w: *Czwartos Ignacy, Baza twórców*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/czwartos-ignacy/> (dostęp: 25.06.2022).

i paradoksalną subwersję, wzbudzającą dreszcz wraz z szarą „bylejakością”. Tymczasem surowa prostota okazywała się apoteozą ubóstwa, „nędzy”, której oddania oczekiwał Chrystus widziany przez świętą¹¹. Nędza to właściwość niechciana, którą większość ludzi chce uważać za marginalną, nie tylko współcześnie. Ta właśnie nędza otwiera jednak na Chrystusowe miłosierdzie głoszone przez polską siostrę Faustynę Kowalską w Wilnie i Krakowie, a przez to stające się polskim, choć dawanym całemu światu. Warto tu może dodać, że spośród wszystkich polskich tekstów, najczęściej tłumaczony na języki obce jest *Dzienniczek* świętej zakonnicy, jak twierdzą Siostry Matki Bożej Miłosierdzia¹².

Samo widzenie Chrystusa Miłosiernego, oczekującego przedstawienia Go, namalowali według bezpośrednich wskazówek mistyczki Eugeniusz Kazimirowski (Wilno, 1934) i Adolf Hyła (Kraków, 1943). Nabrały one „kanonicznego” charakteru, jako uświęcone, powielane, służące modlitwie. Zaskakująca i odważna, budząca „dreszcz”, była dlatego decyzja Danuty Waberskiej o malowaniu nowych obrazów. Ujęcia kroczącego Chrystusa w białej szacie długiej do stóp, z podniesioną prawą ręką i lewą dłonią wskazującą na serce, są zasadniczo podobne do „kanonicznych” prezentacji. Ewentualne jest wrażenie bardziej okrągłej twarzy albo mniej czytelnego widoku nóg. Szczególna jest w obrazie z 2004 roku barwna i świetlna siła biało-czerwonych promieni, którymi rozlewa się łaska miłosierdzia, także radialnie i w okręgach za Synem Bożym, co znajduje uzasadnienie w *Dzienniczku*¹³. Efektowna, barwna i luministyczna malarskość różnych odcieni czerwieni i bieli wskazywała może na emocjonalność właściwą polskiemu religijnemu etosowi. Ostatecznie dwa obrazy okazały się zgodne z brzmieniem słów św. Faustyny i poświęcone w przestrzeni kościelnej (w świątyniach Najświętszej Marii Panny Wspomożycielki Wiernych w Swarzędzu koło Poznania oraz św. Królowej Jadwigi w Płocku). Podtrzymują wizję tego, jak *sacrum* miłosierdzia staje się polskim, a zarazem danym „dla świata całego”.

Do koncepcji kolejnego namalowania wizerunku Jezusa Miłosiernego powrócono za sprawą Fundacji św. Mikołaja i redakcji „Teologii Politycznej” (w tym środowisku wskazywano ideę miłosierdzia wraz z ideą solidarności jako szczególnie ważne w polskim etosie w XX wieku)¹⁴. Powstałe religijne prace jedenastu ar-

which that mercy becomes Polish, although it is given to the whole world. It is worth adding here that, out of all texts written in Polish, the one that is most frequently translated into foreign languages is, according to the Sisters of Our Lady of Mercy, *Dzienniczek* (*The Diary*) of that holy nun¹².

The very vision of the Merciful Christ, awaiting his introduction, was painted according to the mystic's direct instructions by Eugeniusz Kazimirowski (Vilnius, 1934) and by Adolf Hyła (Kraków, 1943). The paintings have acquired a “canonical” character, as sanctified, replicated, serving the purpose of prayer. For that reason, Danuta Waberska's decision to paint new images was surprising and bold, evoking a “shiver.” Her depictions of Christ walking in a white robe, long down to his feet, with his right hand raised and his left hand pointing to the heart, are basically similar to the “canonical” representations. There is a possible impression of a rounder face, or a less clear outline of the legs. What is special about the 2004 painting is the colourful and luminous power of the white and red rays, through which the grace of mercy spreads not only downwards but also radially and in circles behind the Son of God, as described in *The Diary*¹³. The effective, colourful and luminous painterly quality of different shades of red and white may have indicated the emotionality characteristic of the Polish religious ethos. Ultimately, two of Waberska's paintings turned out to be in line with the words of St Faustina and were consecrated in the church space (in the Church of St Mary Help of Christians in Swarzędz near Poznań and the Church of St Queen Jadwiga in Płock). They support the vision of how the sacred mercy becomes Polish and at the same time is given “to the whole world.”

The idea of painting yet another image of Merciful Jesus was revisited thanks to the St Nicholas Foundation and the editors of “Teologia Polityczna” (in those circles, the idea of mercy, together with the idea of solidarity, was regarded as particularly important in the Polish ethos in the 20th century)¹⁴. The religious works created by eleven artists often contained elements of their own style and drew inspiration from native primitivism, medieval tempera painting, icon painting, or abstract art. They were therefore accused of secondary illustrativeness, or post-Christian freedom in paraphrasing the recognised iconic represen-

¹¹ Por. św. s. M. Faustyna Kowalska, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Promic, Warszawa 2016, nr 1318, s. 375.

¹² Por. „*Dzienniczek*” to najpopularniejsza polska książka na całym świecie!, „Echo Katolickie” 2023, nr 36, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/dzienniczek-to-najpopularniejsza-polska-ksiazka-na-calym-swiecie> (dostęp: 15.11.2024).

¹³ *Ibidem*, nr 416, s. 156.

¹⁴ Por. D. Karłowicz, *Miłosierdzie i solidarność*, oraz ks. J. Grzybowski, *Mistyczka i ojczyzna. O narodowych i politycznych przestaniach*

¹² Cf. “*Dzienniczek*” to najpopularniejsza polska książka na całym świecie!, “Echo Katolickie,” 2023, no. 36, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/dzienniczek-to-najpopularniejsza-polska-ksiazka-na-calym-swiecie> (accessed 15.11.2024).

¹³ *Ibidem*, no. 416, p. 156.

¹⁴ Cf. D. Karłowicz, *Miłosierdzie i solidarność*, and Rev. J. Grzybowski, *Mistyczka i ojczyzna. O narodowych i politycznych przestaniach* „*Dzienniczka*” świętej siostry Faustyny Kowalskiej, “Teologia Polityczna” 2017–2018, no. 10, pp. 15–21, 103–123.

tations¹⁵. Perhaps, however, what those accusations described was the “shiver of transcendence,” characteristic of contemporary art. However, the “primitivism” of Christ similar to the folk depictions of Christ, shown in a painting by, for example, Jarosław Modzelewski (who at that time painted contemporary works of mercy carried out by nuns) turned out to implement the principles recommended for icons at the Second Council of Nicaea (a slightly elongated, oval and swarthy face with a dark brown moustache and beard, a straight nose and almond-shaped eyes), and from the place where the hand touched the heart, there were diagonal, split rays of mercy, white and scarlet-red, spreading downwards, as described in the vision of the holy mystic.

The monument to the Jesuit Piotr Skarga (sculpted by Czesław Dźwigaj, 2001) was erected in the Square of Mary Magdalene in Kraków, opposite the Baroque Jesuit Church of St Peter and Paul, where the remains of the preacher are buried. The author of *Kazania sejmowe* (*Sermons of the Sejm*), standing on the edge of the capital of the column, is holding a book in his raised right hand. The face is depicted realistically, similar to the one known from the 1864 painting *Kazania Skargi* (*Skarga's Sermons*) by Jan Matejko, a historian who illustrated and explained the history of Poland, where the priest bears the features of the painter himself. The face depicted in this way contrasts with the sharply cut, “angular” geometrical folds of the garment. Their surface also has an uneven texture, and the “sharp” edge of the cassock flows down the column shaft. The location and form of the Kraków monument have been criticised for excessive pathos, lack of balance, and anachronism, and efforts are still being made to remove the object from the square¹⁶. However, the contrasting expression, suggestion of movement, and “imbalance” of the figure placed on the edge of the capital may arouse a “shiver of transcendence.” At the same time, it exposes the contemporary marginalisation of the figure who condemned the egoism that distorted the Polish ethos, and who implemented the idea of mercy by establishing the first “rescue service” in Kraków: the Brotherhood of St Lazarus of Bethany and the Brotherhood of Mercy of the Mother of God (today the Archconfraternity of Mercy under

tystów zawierały często elementy własnego stylu i ślady inspiracji rodzimym prymitywizmem, średnio-wiecznym malarstwem temperowym, ikonopisarstwem czy sztuką abstrakcyjną. Zarzucano im dlatego wtórną ilustratywność czy postchrześcijańską dowolność w parafrazowaniu uznanych ikonicznych przedstawień¹⁵. Być może jednak właśnie te zarzuty opisywały „dreszcz transcendencji” właściwy współczesnej sztuce. „Primitywizm” Chrystusa podobnego do ludowego „świętka” w malowidle Jarosława Modzelewskiego (który malował w podobnym czasie dzieła miłosierdzia realizowane współcześnie w praktyce przez siostry zakonne) okazywał się jednak realizować zasady zalecane ikonie jeszcze na drugim soborze nicejskim (lekką wydłużoną, owalną i śniadą twarz z ciemnobrązowym zarostem, prostym nosem i oczami o migdałowym wykroju) a z miejsca dotknięcia dłonią na poziomie serca rozchodziły się ku dołowi ukośne, rozszczepione promienie miłosierdzia, biały i szkarłatnoczerwony, zgodnie z wizją świętej mistyczki.

Pomnik jezuitę Piotra Skargi (dłuta Czesława Dźwigaja, 2001) stanął na krakowskim placu Marii Magdaleny, naprzeciw barokowego jezuickiego kościoła św. Piotra i Pawła, w którym pochowane są szczątki kaznodziei. Autor *Kazań sejmowych*, ustawiony na krawędzi kapiteła kolumny, w podniesionej prawej ręce trzyma księgę. Realistycznie ujęta jest twarz, podobna do tej znanej z obrazu Jana Matejki (*Kazania Skargi*, 1864), gdzie kapłan ma rysy samego malarza, historiozofa ilustrującego i tłumaczącego dzieje Polski. Ujęte tak oblicze kontrastuje z ostro ciętymi, „kanciasto” geometryzowanymi fałdami ubioru. Ich powierzchnia ma też nierówną fakturę, a „zaostrzony” brzeg sutanny spływa na trzon kolumny. Lokalizacja i forma krakowskiego monumentu spotkały się z zarzutami o przesadny patos, brak równowagi, anachroniczność i wciąż dąży się do usunięcia obiektu z placu¹⁶. Jednak kontrastowa ekspresja, sugestia ruchu oraz „niezrównoważenie” figury ustawionej na krawędzi kapiteła budzić może „dreszcz transcendencji”. Ekspozuje zarazem współczesne marginalizowanie postaci potępiającej egoizm wypaczający polski etos, realizującej zaś w praktyce ideę miłosierdzia przez powołanie pierwszego w Krakowie „pogotowia ratunkowego” – Bractwa Betanii św. Łazarza

niach Dzienniczka świętej siostry Faustyny Kowalskiej, „Teologia Polityczna” 2017–2018, nr 10, s. 15–21, 103–123.

¹⁵ Ewa Kiedio, *Namalować katolicyzm od nowa*, <https://wiesz.pl/2023/02/27/namalowac-katolicyzm-od-nowa/> [dostęp: 13.10.2023]; Ł. Murzyn, *Drogi Kościoła i sztuki muszą się na nowo zejść. Inaczej pozabawimy się piękną*, <https://klubjagiellonski.pl/2022/11/15/drogi-kosciola-i-sztuki-musza-sie-na-nowo-zejsc-inaczej-pozabawimy-sie-piekna/> (accessed 13.10.2023).

¹⁶ Cf. P. Salamon, *Pomnik ks. Piotra Skargi ma zniknąć z placu Marii Magdaleny*, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pomnik-ks-piotra-skargi-ma-zniknac-z-placu-marii-magdaleny-pojawi-sie-drzewo-i-trawa_43156.html (accessed 16.08.2022).

¹⁵ E. Kiedio, *Namalować katolicyzm od nowa*, <https://wiesz.pl/2023/02/27/namalowac-katolicyzm-od-nowa/> (dostęp: 13.10.2023); Ł. Murzyn, *Drogi Kościoła i sztuki muszą się na nowo zejść. Inaczej pozabawimy się piękną*, <https://klubjagiellonski.pl/2022/11/15/drogi-kosciola-i-sztuki-musza-sie-na-nowo-zejsc-inaczej-pozabawimy-sie-piekna/> [dostęp: 13.10.2023].

¹⁶ Por. P. Salamon, *Pomnik ks. Piotra Skargi ma zniknąć z placu Marii Magdaleny*, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pomnik-ks-piotra-skargi-ma-zniknac-z-placu-marii-magdaleny-pojawi-sie-drzewo-i-trawa_43156.html (dostęp: 16.08.2022).



2. Jarosław Modzelewski, *Jezus Miłosierny*, 2022, tempera na płótnie, 200×130 cm, fot. M. Gardulski, za: R. Solewski, *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UKEN, Kraków 2024, il. 4.

2. Jarosław Modzelewski, *Jesus the Merciful*, 2022, tempera on canvas, 200×130 cm, photo by M. Gardulski, after: R. Solewski, *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku / Affirmation and criticism. Metaphysicallity and Polishness in the Art of the First Two Decades of the 21st Century*, Wydawnictwo Naukowe UKEN, Kraków 2024, fig. 4.

oraz Bractwa Miłosierdzia Bogarodzice (dziś Arcybractwo Miłosierdzia pod wezwaniem Bogurodzicy Najświętszej Maryi Panny Bolesnej), też powołanego do niesienia pomocy¹⁷.

W tytule i treści trzeciego rozdziału *Beatyfikacji*, cyklu obrazów i tekstów Marka Chlandy z lat 2006–2007, spotykają się Mark Rothko i Wanda Boniszewska. Amerykański malarz chciał, by w jego abstrakcyjnym malarstwie barwnych płaszczyzn odnajdywano „zamrożone” podstawowe sytuacje egzystencjalne, artysta wierzył też w metafizyczną moc

¹⁷ *Założyciel Arcybractwa*, w: *Arcybractwo Miłosierdzia pod wezwaniem Bogurodzicy Najświętszej Maryi Panny Bolesnej*, <http://arcybractwo.com/zalozyciel-arcybractwa/> [dostęp: 11.01.2022].



3. Czesław Dźwigaj, pomnik jezuitę Piotra Skargi w Krakowie, 2001, fot. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Skarga_monument_Krak%C3%B3w_01.JPG

3. Czesław Dźwigaj, monument to the Jesuit Piotr Skarga in Kraków, 2001, photo: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Skarga_monument_Krak%C3%B3w_01.JPG.

the invocation of the Mother of God of the Most Holy Virgin Mary of Sorrows), also established to provide help¹⁷.

The title and content of the third chapter of *Beatyfikacja* (*Beatification*), a series of paintings and texts by Marek Chlanda from 2006–2007, constitute an encounter of Mark Rothko and Wanda Boniszewska. The American painter wanted viewers to find basic existential situations “frozen” in his abstract painting of colorful surfaces, and he also believed in the metaphysical power of paintings¹⁸. Wanda Boniszewska was a Polish nun, mystic and stigmatic. When in a scene repainted from a photo, Rothko bends down to play with a cat, horizontal blue lines run across the white surface next to him, quivering with beads, as if “transferring” the blue colour to the entire surface. However, the awareness of his suicide arouses an unpleasant “shiver.” The blisters and streaks or webs of blood vessels on the painting surfaces transform into similar beads, when they become as if they were the damaged skin of the stigmatic, who as a gulag prisoner shared the fate of Poles. And as such, according to Chlanda, she “took on (accepted) other people’s diseases,” and “her body was a psychosomatic field of maneuver for forces and powers from beyond everyday life”¹⁹. From the gray background with a blue horizontal stripe, a vertical, but bent, tilted shape emerges on one side. Although the blue changes to green, and in places turns pink, the body is barely visible, as if overexposed. The right edge of the painting, at which the bodily form appears, connects in a diptych with a black-gray surface, some brighter accents reveal a face in it, and the title of the whole is *On tu jest* (*He is here*). In another painting, a barely outlined head and torso blur into an achromatic, fuzzy shape lying on a bed. The rows of black dots run in lines, in the body, its interior, on the skin or in the space next to it. They can sometimes seem like signs of ecchymosis or cancerous blemishes, traces of pain – until they turn into a rosary, which in close-up initiated the series of paintings. The repeated title suggests that *He is here*, but the painting shows that He is in suffering, sacrifice and prayer, which refers to the symbolic presence of Christ, frequent in the history of European painting.

Controversy was stirred by another example due to its lofty but also irritating nature. The sculpture entitled *Jezus Chrystus Król Wszechświata* (*Jesus Christ*,

¹⁷ *Założyciel Arcybractwa*, in: *Arcybractwo Miłosierdzia pod wezwaniem Bogurodzicy Najświętszej Maryi Panny Bolesnej*, <http://arcybractwo.com/zalozyciel-arcybractwa/> (accessed 11.01.2022).

¹⁸ Cf. M. Chlanda, *Beatyfikacje, III. Mark Rothko, Wanda Boniszewska*, <https://marek-hlanda.com/beatyfikacje/> (accessed 2.05.2022).

¹⁹ *Ibidem*.

malowideł¹⁸. Wanda Boniszewska była polską zakonnicą, mistyczką i stygmatyczką. Gdy pochylony Rothko bawi się z kotem, w scenie przemalowanej ze zdjęcia, przez białą płaszczyznę obok biegną poziome niebieskie linie, rozedrgane paciorkami, „udzielające” jakby błękitu całej powierzchni. Świadomość jego samobójczej śmierci budzi jednak nieprzyjemny „dreszcz”. W podobne paciorki przekształcają się pęcherze i zacieki albo pajęczyny krwionośnych naczynek na malarskich płaszczyznach, gdy stają się jakby zniszczoną skórą stygmatyczki, która jako więźniarka gułagu dzieliła losy Polaków. I jako taka „przejmowała (przyjmowała) cudze choroby”, a „jej ciało było psychosomatycznym polem manewru sił i mocy spoza potoczności”¹⁹ – pisze Chlanda. Z szarego tła z błękitnym poziomym pasem wyłania się z boku pionowy, ale wygięty, pochylony kształt. Choć błękit przechodzi w zieleń, miejscami różowieje, to ciało jest ledwie widoczne, jakby prześwietlone. Obraz prawą krawędzią, przy której jawi się cielesna forma, łączy się w dyptyku z czarno-szarą płaszczyzną, jaśniejące akcenty odsłaniają w niej twarz, tytuł całości brzmi *On tu jest*. Innym razem ledwie zarysowane głowa i tułów rozmywają się w achromatyczny kształt leżący na łóżku. Szeregi czarnych punktów biegną liniami, w ciele, jego wnętrzu, na skórze albo w przestrzeni obok. Mogą wydać się niekiedy znamionami wybroczyn albo nowotworowych skaz, śladami bólu. Aż zamieniają się w różaniec, który w zbliżeniu rozpoczynał serię malowideł. Powtarzany tytuł podpowiada, że *On tu jest*, ale obraz pokazuje, że On jest w cierpieniu, ofierze i modlitwie, co nawiązuje do częstego w historii europejskiego malarstwa symbolicznego uobecniania Chrystusa.

Kontrowersje, przez swój wzniosły, ale i drażniący charakter, budził kolejny przykład. Rzeźba *Jezusa Chrystusa Króla Wszechświata* to żelbetowa figura projektu Mirosława Pateckiego wzniesiona w 2010 roku w Świebodzinie. Biała postać, ukoronowana złotą koroną, rozkłada szeroko ręce, jakby Zbawiciel chciał objąć świat. Ubrany jest w tunikę z długimi rękawami, z wysokim stanem, oraz w narzucony na ramiona płaszcz falujący u dołu. Twarz ma geometrycznie twarde rysy z wydatnymi kośćmi policzkowymi i łukami brwiowymi, prostym nosem i zarostem. Jezus patrzy wprost, na długich włosach spoczywa złota korona z krzyżem wyciętym od frontu. Z racji swej wielkości, przewyższającej znany powszechnie pomnik w Rio de Janeiro, statua budziła gwałtowne reakcje²⁰. Wzniosłość i monumentalizm, znamionujące

¹⁸ Por. M. Chlanda, *Beatyfikacje, III. Mark Rothko, Wanda Boniszewska*, <https://marek-hlanda.com/beatyfikacje/> [dostęp: 2.05.2022].

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Por. kp, PAP, „*Chrystus Królem Wszechświata*”. *Poswięcono figurę w Świebodzinie*, „Gazeta.pl”, *Wiadomości*, 21



4. Marek Chlanda, *Boniszewska 2. On tu jest*, z serii: *Beatyfikacje*, 2006–2007, obraz na płótnie (dyptyk), 50×80 cm, za: R. Solewski, *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UKEN, Kraków 2024, il. 3.

4. Marek Chlanda, *Boniszewska 2. He is here*, from the series: *Beatifications*, 2006–2007, painting on canvas (diptych), 50×80 cm, after: R. Solewski, *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku / Affirmation and criticism. Metaphysicality and Polishness in the Art of the First Two Decades of the 21st Century*, Wydawnictwo Naukowe UKEN, Kraków 2024, fig. 3.

siłę i władzę, wierzący uznawali za właściwe dla Syna Bożego i Wyzwolicieła od grzechu i śmierci, jednak dla wielu ogrom rzeźby był przykładem gigantomanii i kiczowatego wręcz wyolbrzymienia. Przez to wciąż może wzbudzać intensywny „dreszcz transcendencji”, można też postrzegać ją jako wyraz obrony przed sychaniem Chrystusa i idei *sacrum* na marginesie współczesnego świata. Transcendencję odsłaniało jednak nie tylko odwzorowanie rzeczywistej postaci Jezusa czy ciężąca ku *sacrum* wzniosłość osiągnięta przez rozmiar, ale i symbolika. Statua ma 33 metry wysokości, czyli tyle, ile liczba lat życia Jezusa, wysokość korony to trzy metry (lata nauczania). Sakralność potwierdził rytuał poświęcenia obiektu przez biskupa Stefana Regmunta. Rzeźba nie ma akcentów polskich, jednak za celowy uznać należy zamiar, by to, co święte i przez to największe, stało się polskim, będąc zarazem lokalnym wotum wdzięczności

Granicę między sztuką sakralną, służącą praktykom paraliturgicznym, a religijną, służącą idei polskiej, prze-

listopada 2010 (wraz z komentarzami). https://web.archive.org/web/20101126165215/http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80273,8694823,_Chrystus_Krolem_Wszechswiata___Poswiecono_figure.html (dostęp: 14.06.2022).



King of the Universe) is a reinforced concrete figure designed by Mirosław Patecki and erected in 2010 in Świebodzin. The white figure, bearing a golden crown, spreads his arms wide as if the Saviour wanted to embrace the world. He is dressed in a tunic with long sleeves and a high waist, as well as a coat thrown over his shoulders, wavy at the bottom. The face has geometrically hard features with prominent cheekbones and eyebrow arches, a straight nose, a beard and a moustache. Jesus is looking straight ahead, and the golden crown with a cross cut out at front is resting on his long hair. Due to its size, which exceeds the well-known monument in Rio de Janeiro, the statue has stirred some violent reactions²⁰. Sublimity and monumentality, indicating strength and authority, were considered by believers to be appropriate for the Son of God and the Liberator from sin and death, but for many the enormous size of the sculpture was an example of gigantomania and down-

²⁰ Cf. the press release by PAP [Polish Press Agency], “*Chrystus Królem Wszechświata*”. *Poświęcono figurę w Świebodzinie*, “Gazeta.pl,” The news, November 21st November 2010 (with comments). https://web.archive.org/web/20101126165215/http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80273,8694823,_Chrystus_Krolem_Wszechswiata_Poswiecono_figure.html (accessed 14.06.2022).

right kitschy exaggeration. Because of this, it can still arouse an intense “shiver of transcendence”, it can also be seen as an expression of defence against pushing Christ and the idea of the sacred to the margins of the modern world. However, transcendence was revealed not only by the representation of the real figure of Jesus, or the sublimity gravitating towards the sacred, achieved through size as well as by symbolism. The statue is 33 meters high, which is the same as the number of years of Jesus’ life, the height of the crown is three metrEs (the years of his teaching). The sacredness was confirmed by the ritual of the sculpture’s consecration by Bishop Stefan Regmunt. The sculpture has no Polish accents, but what should be considered deliberate is the intention that what is sacred and therefore the largest should become Polish, being at the same time a local votive offering.

The boundary between sacred art, serving paralyturgical practices, and religious art, serving the concept of Polishness, is crossed by the Way of the Cross by Stanisław Kulon. The entire cycle goes beyond the traditional number of fourteen stations; it is created by forty polychrome reliefs, which is surprising and arouses a “shiver of transcendence.” All the more so because in Kulon’s *Sybiracka Droga Krzyżowa (The Siberian Way of the Cross)* it is Polish exiles, presented in wooden and polychrome reliefs, that go to Golgotha²¹. The figurative scenes most often take place in a winter landscape, also in close-ups of the scenes of deportation, strenuous work or punishment as well as torture or murder, which turn into the suffering of Christ. The artist’s preferred method is to close the surface with contours converging at a sharp angle, which intensifies expression and is significant. The rhythmisation of the space with triangles of hills and a zig-zag railway line, with uneven cuboids of wagons, that intersects them culminates in the density of figures crowded inside the wagon in the relief entitled *Stacja IV. Spęd do bydłowych wagonów (The 4th Station. Forcing People into Cattle Wagons)*. Soviet soldiers in pointed caps with a red star are depicted here and will be present in many of the Stations. *Złożenie do grobu (The Entombment)*, which in Kulon’s work is

kraczącą stację drogi krzyżowej autorstwa Stanisława Kulona. Cały cykl wykracza poza tradycyjną liczbę czterestu stacji, tworzy go czterdzieści polichromowanych reliefów, co zaskakuje i wzbudza „dreszcz transcendencji”, tym bardziej że w *Sybirackiej Drodze Krzyżowej* na Golgotę idą polscy zesłańcy, przedstawieni w drewnianych i polichromowanych reliefach²¹. Figuratywne sceny dzieją się w zimowym najczęściej pejzażu, także w zbliżeniach scen wywózki, wysiłonej pracy lub wymierzania kar, tortur albo morderstw, które zamieniają się w mękę Chrystusa. Preferowane jest zamykanie powierzchni konturami zbiegającymi się pod ostrym kątem, co potęguje ekspresję i jest znaczące. Zrytmizowanie przestrzeni trójkątami pagórków i przecinającej je zygzakowatej linii kolejowej z nierównymi prostopadłościanami wagonów kulminuje w zagęszczeniu postaci stłoczonych we wnętrzu wagonu w reliefie *Stacja IV Spęd do bydłowych wagonów*. Sowieccy żołnierze w spiczastych czapkach z czerwoną gwiazdą obecni są tutaj i będą w scenach wielu stacji. *Złożenie do grobu* (u Kulona to już *Stacja XXII*), organizuje kompozycyjnie czarna przekątna o nierównych brzegach, do której wsuwane jest, z góry reliefu, wychudzone, długie, martwe ciało. Tło delikatnie wzbogacają tony bieli, błękitu i żółcienia. Z podobnego czarnego, „kanciastego” kształtu u dołu reliefu wybiega po przekątnej spiczasty biały promień, który rozszerza się ku górze. To *Stacja XXIV Wniebowzięcie*. W tytule nazwa jest niepoprawna ikonograficznie i teologicznie, wskazuje jednak na obrazowanie zmartwychwstania Chrystusa, który potem do nieba wstąpił (to paradoksalne obrazowanie przez „wniebowzięcie Zesłańca” lub też sugestia, że zesłańcy brani są do nieba przez Chrystusa). W przypadku *Sybirackiej Drogi Krzyżowej* „idzie nie tylko o wyzwolenie człowieka do życia w wieczności, lecz także od zdającej się nie mieć końca męczarni”²². Stanisław Kulon jako dziecko przeżył zesłanie z kresowego Sobieska (później przesiedlono wszystkich mieszkańców nieistniejącej dziś wsi województwa tarnopolskiego) za Ural, a w jego trakcie śmierć rodziców i trojga rodzeństwa. Wspomnienia katorgi Polaków w Związku Sowieckim mógł wyrazić w sztuce dopiero po upadku PRL, wcześniej ukrywano tę prawdę i tę ofiarę ponoszoną za polskość wypierano z polskiego etosu, jakby uznając ją za margines tylko

²¹ Stanisław Kulon’s cycles are arranged in three versions. The first is *Droga krzyżowa (The Way of the Cross)*, consisting of 28 bas-reliefs created in 1991. The second one, described here, is *Sybiracka Droga Krzyżowa (The Siberian Way of the Cross)*, from 2013–2014. Finally, *Droga krzyżowa III (The Way of the Cross III)* was presented in 2018 at Przystanek Historia in the Janusz Kurtyka Educational Centre of the Institute of National Remembrance. The versions differ from one another, although they also make use of the works described in this article, but are sometimes modified. Cf. R. Rogozińska, *Tempus passionis Stanisława Kulona*, “Sacrum et Decorum” 2015, pp. 58–61.

<https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/46915,Wernisaz-nowych-prac-Stanisława-Kulona-Droga-Krzyżowa-III-Warszawa-12-lutego-201.html> (accessed 30.08.2022).

²¹ Cykle Stanisława Kulona układają się w trzy wersje. Pierwsza to *Droga Krzyżowa* złożona z 28 płaskorzeźb jeszcze z roku 1991. Druga, tu opisywana, to *Sybiracka Droga Krzyżowa* (z lat 2013–2014). Wreszcie *Droga Krzyżowa III* prezentowana była w 2018 roku na Przystanku Historia w Centrum Edukacyjnym IPN im. Janusza Kurtyki. Wersje różnią się od siebie, choć wykorzystują też prezentowane prace, czasem zmienione. Por. R. Rogozińska, *Tempus passionis Stanisława Kulona*, „Sacrum et Decorum” 2015, s. 58–61.

<https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/46915,Wernisaz-nowych-prac-Stanisława-Kulona-Droga-Krzyżowa-III-Warszawa-12-lutego-201.html> (dostęp: 30.08.2022).

²² Rogozińska, jak przyp. 21, s. 58.



5. *Jezus Chrystus Król Wszechświata*, żelbetowa rzeźba w Świebodzinie wzniesiona w 2010 roku według projektu Mirosława Pateckiego, fot.: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Pomnik_Chrystusa_w_%C5%9Awiebodzinie.jpg

5. *Jesus Christ King of the Universe*, reinforced concrete sculpture in Świebodzin, erected in 2010 to a design by Mirosław Patecki, photo: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Pomnik_Chrystusa_w_%C5%9Awiebodzinie.jpg.

polskiej idei. Tymczasem artysta czuł się zobowiązany do przywracania wartości prawdzie, nie tylko patriotycznie, ale i rodzinnie: „wciąż śniła mi się pogodna twarz mojej mamy, która prosiła, żebym upamiętnił naszą rodzinę i ludzi zmarłych podczas zesłania”²³.

Po nawróceniu się na przełomie 2011 i 2012 roku Ada Karczmarczyk, która chciała zostać królową popu jako Adu, zaczęła mówić o wierze na prowadzonym przez siebie blogu, profilu w serwisie społecznościowym *Facebook*, oraz w tekstach piosenek, do których teledyski zamieszcza w serwisie internetowym *YouTube*. Misję ewangelizacyjną zamierzyła artystka połączyć z zachowaną stylistyką właściwą tradycji MTV i festiwalom Eurowizji, choć ostrość języka tekstów jej piosenek bliska była także estetyce hip-hopu. Pojawiały się tam wulgaryzmy, kontrastowe i oksymoroniczne zestawienia, paradoksy, proste rymy. Choć ostatecznie przekaz afirmuje i gloryfikuje

Stacja XXII (The 22nd Station), is organised compositionally by a black diagonal with uneven edges, into which an emaciated, long, dead body is placed in the top part of the relief. The background is delicately enriched by shades of white, blue and yellow. From a similar, black, “angular” shape at the bottom of the relief, a pointed white ray runs out diagonally, and widens upwards. This is *Stacja XXIV. Wniebowzięcie (The 24th Station. The Assumption)*. The station name in the title is iconographically and theologically incorrect, but it indicates a depiction of the resurrection of Christ, who then ascended to heaven (this is a paradoxical depiction through “the assumption of the Exiled One,” or a suggestion that the exiles are taken to heaven by Christ). In the case of *The Siberian Way of the Cross*, “it is not only about liberating man for eternal life, but also from seemingly endless torment”²². As a child, Stanisław Kulon had experienced exile from the borderland village of Sobiesko beyond the Urals and, in its course, the death of his parents and three siblings. He was able to transform the memories of the hard labour of Poles in the Soviet Union into art only after the end of the Polish People’s Republic; earlier, this truth had been hidden and this sacrifice made for Polishness had been pushed out of the Polish ethos, as if it were considered to be just marginal to the concept of Polishness. Meanwhile, the artist felt obliged to restore the value of truth, not only patriotically, but also from his family perspective: “In my dreams, I kept seeing the serene face of my mother, who asked me to commemorate our family and the people who died during the exile”²³.

After her conversion at the turn of 2011 and 2012, Ada Karczmarczyk, who had wanted to become the queen of pop as Adu, began talking about faith on her blog, on her Facebook profile, and in the lyrics of songs, for which she posts music videos on *YouTube*. The artist intended to combine her evangelisation mission with a style characteristic of MTV and of Eurovision festivals, which she retained, although the sharpness of the language of her lyrics was also close to the aesthetics of hip-hop. There were vulgarisms, contrasting and oxymoronic combinations, paradoxes, and simple rhymes. Although the message ostentatiously and ultimately affirms and glorifies Christ, Mary, the values of love and goodness, expressed for example by means of the concept of purity, the titles *Jaraj się Maryją (Get excited about Mary)*, *Czysta pipa (Clean pussy)*, *Idź w ogon światła nie p... dol (Go into the tail of the light, don't talk crap)*, along with their bright, shiny, intensely

²² R. Rogozińska, as footnote 21, p. 58.

²³ M. Wyrwich, *Sybiracka Droga Krzyżowa. Chrystus też był zesłańcem*, <https://m.niedziela.pl/artykul/142287/nd/Chrystus.z-był-zeslancem> (accessed 23.06.2022).

²³ M. Wyrwich, *Sybiracka Droga Krzyżowa. Chrystus też był zesłańcem*, <https://m.niedziela.pl/artykul/142287/nd/Chrystus.z-był-zeslancem> (dostęp: 23.06.2022).

exaggerated, kitschy-camp aesthetic qualities, have aroused controversy and questions about hidden irony. In 2014, Adu's project "was widely accepted as fundamentally non-ironic,"²⁴ but the stylistic, camp-kitschy controversy has remained, constantly arousing a "shiver of transcendence." This shiver is aroused by a series of photographs and a music video, created in 2018, maintained in dark and light blue tones (the colours symbolically close to metaphysics), in which the semi-darkness gives way to LED light or mirror reflections and the figure of *Miss Messiahist*. Dressed in a romantic-fantasy costume, she assumes a prayerful or lofty pose, accompanied by symbolic props and superimposed lines forming geometric and stereometric figures, and by quotes from the works of August Cieszkowski, Józef Hoene Wroński, Zygmunt Krasiński, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Andrzej Towiański. The *Miss Messiahist project* is to ask questions "about the relevance of Polish messianic ideas in late modernity" and about "the identity of the contemporary woman inspired by messianism,"²⁵ as if in defiance of the fact that this religious-romantic messianism is considered a marginal element of the Polish ethos and reveals only the margin of the concept of Polishness.

In his 2020 installation entitled *Zatrute źródło* (*The Poisoned Source*), on the hundredth anniversary of the birth of John Paul II, Jerzy Kalina depicted the Polish Pope as a white life-size sculpture. The saint stood in the courtyard of the National Museum in Warsaw, in the basin of the fountain, dressed in a white cassock with a pelegrina, throwing a boulder, held above his head, into the red-tinted water. The artist directly explained the symbolism of the Old Testament Red Sea, which – as an embodiment of the communist ideology – parts before the holy pope, who stops it²⁶. At the same time, the boulder was supposed to be the meteorite that had crushed the pope's legs in Maurizio Cattelan's earlier (1999) installation *La nona ora* (*The Ninth Hour*). The installation had aroused extreme reactions, but it was "intercepted" by Kalina and transformed into its criticism and an apologetic for John Paul II²⁷. Kalina's work was also received controversially, as it prolonged the "shiver of transcendence" caused by the meeting of religious and national themes, showing the de-

Chrystusa, Marię, wartości miłości i dobra, wyrażane na przykład przez czystość, to jednak tytuły *Jaraj się Maryją, Czysta pipa, Idź w stronę światła nie p...dol*, wraz z jaskrawymi, błyszczącymi, intensywnie prze-rysowanymi, kiczowato-kampowymi jakościami estetycznymi budził kontrowersje i pytania o ukrytą ironię. W 2014 roku projekt Adu „został szeroko zaakceptowany jako fundamentalnie nieironiczny”²⁴, jednak stylistyczna kontrowersyjność pozostała, stale budząc „dreszcz transcendencji”. Budzi ten dreszcz rozpoczęty w 2018 roku cykl fotografii i teledysk utrzymane w tonie granatu i błękitu (kolorów symbolicznie bli-skich metafizyce), w których z półcienia wyłania się ledowe światło lub lustrzane refleksy i postać *Miss Messiahist*. Ubrana jest w romantyczno-fantastyczny kostium, przyjmuje modlitewną albo wyniosłą pozę, towarzyszą jej symboliczne rekwizyty oraz nakładane linie formujące geometryczne i stereometryczne figury, wreszcie cytaty z dzieł Augusta Cieszkowskiego, Józefa Hoene Wrońskiego, Zygmunta Krasińskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Andrzeja Towiańskiego. Projekt *Miss Messiahist* ma zadawać pytania „o aktualność polskich idei mesjanistycznych w późnej nowoczesności” oraz o „tożsamość kobiety współczesnej inspirowanej mesjanizmem”²⁵, jakby wbrew temu, że ten religijno-romantyczny mesjanizm uznawany jest za pomniejszy element polskiego etosu i odsłania tylko margines polskiej idei.

Jerzy Kalina w swej instalacji z 2020 roku zatytułowanej *Zatrute źródło*, w setną rocznicę urodzin Jana Pawła II, przedstawił osobę papieża Polaka jako białą rzeźbę naturalnych rozmiarów. Święty stał na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Warszawie, w niecce fontanny, odziany w białą sutannę z pelegriną, ciskając znad głowy głaz w wodę zabarwioną na czerwono. Artysta wprost tłumaczył symbolikę starotestamentowego Morza Czerwonego, które jako komunistyczna ideologia rozstępuje się przed powstrzymującym ją świętym papieżem²⁶. Jednocześnie głaz miał być tym meteorytem, który przygniótł nogi papieża we wcześniejszej instalacji Maurizio Cattelana, *Dziewiąta Godzina* (z 1999 roku). Budziła ona skrajne reakcje, teraz została zaś „przechwycona” i przekształcona w swą krytykę, apologetyczną dla Jana Pawła II²⁷. Kontrowersyjnie przyjmowano i pracę Kaliny, tak jakby wciąż trwał „dreszcz transcendencji” wywołany przez spotkanie się tematyki religijnej i narodowej,

²⁴ J. Lendzioszek, *Adu-kamp*, „Pressje”, portfolio 39 (2014), p. 183.

²⁵ *Miss Messiahist*, in: the artist's portfolio posted on her website *Adu, Ada Karczmarczyk*, <http://adakarzmarczyk.com/> (accessed 10.06.2022).

²⁶ J. Kalina, *Zatrute źródło*, <https://www.mnw.art.pl/wystawy/jerzy-kalina-zatrute-zrodlo,239.html> (accessed 25.06.2022).

²⁷ JH, „*Zatrute źródło*”, czyli *Jan Paweł II jako tytan*, <https://wiesz.pl/2020/09/23/zatrute-zrodlo-czyli-jan-pawel-ii-jako-tytan/> (accessed 24.06.2022).

²⁴ J. Lendzioszek, *Adu-kamp*, „Pressje”, teka 39 (2014), s. 183

²⁵ *Miss Messiahist*, w: portfolio artystki umieszczone na jej stronie *www.Adu, Ada Karczmarczyk*, <http://adakarzmarczyk.com/> (dostęp: 10.06.2022).

²⁶ Jerzy Kalina, *Zatrute źródło*, <https://www.mnw.art.pl/wystawy/jerzy-kalina-zatrute-zrodlo,239.html> (dostęp: 25.06.2022).

²⁷ JH, „*Zatrute źródło*”, czyli *Jan Paweł II jako tytan*, <https://wiesz.pl/2020/09/23/zatrute-zrodlo-czyli-jan-pawel-ii-jako-tytan/> (dostęp: 24.06.2022).



pokazującej obronę przed złem przez papieża, który będąc dobrym i świętym, był też Polakiem (realizowało się więc w jego osobie myślenie Stróżewskiego, by to, co przede wszystkim dobre, stawało się polskie²⁸).

Wnioski

Opisane wyżej, wybrane tylko prace sprawiają wrażenie, że sztuka krytyczna wpłynęła na poszerzenie repertuaru polskich tematów, szczególnie identyfikowanych jako marginalne dla etosu polskiego albo odpowiadające tylko marginesowi idei polskiej czy wreszcie „spychanych na margines” z przyczyn światopoglądowych lub politycznych. Sztuka ta wpłynęła także na poszerzenie repertuaru jakości „ciągnących ku *sacrum*”, szczególnie o „dreszcz transcendencji” powodowany przez intensywność doznania.

Wydaje się jednak, że wpływ sztuki krytycznej dotyczy przede wszystkim poetyki i konstrukcji wizualnej wypowiedzi. Paradoksalnie krytyka, którą wydają się zapowiadać drażniące, zaskakujące, intensywne doznania, okazuje się afirmacją tematów znanych, ewentualnie skrywanych lub spychanych na margines. Użycie języka masowej komunikacji, przechwycenie i odwrócenie informacji może być wykorzystane do wyeksponowania tego, co komunikacja ta często eliminuje, a sztuka krytyczna zwykle postępuje. „Przechwycenie” może przywracać sens uprzednio podważony, albo wręcz sens podkreślać lub się go domagać. Przez to margines okazuje się istotą przeka-

²⁸ Por. Stróżewski 1982, jak przyp. 7, s. 296–297.

6. Adu Karczmarczyk, *Selfie z kagankiem oświaty*, Juliusz Słowacki: »Lecz zaklinam – niech żywi nie tracą nadziei i przed narodem niosą oświaty kaganek« (*Testament mój*), z serii *Miss Messianist*, 2018, za: R. Solewski, *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UKEN, Kraków 2024, il. 8.

6. Adu Karczmarczyk, *Selfie with the torch of education*, Juliusz Słowacki: »But I adjure – let the living not lose hope and carry the torch of education before the nation« (*My Testament*), from the *Miss Messianist* series, 2018, after R. Solewski, *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku / Affirmation and criticism. Metaphysicality and Polishness in the Art of the First Two Decades of the 21st Century*, Wydawnictwo Naukowe UKEN, Kraków 2024, il. 8.

fence against evil executed by the Pope, who, being good and holy, was also a Pole (and therefore it was the Pope that embodied Stróżewski’s idea that what is primarily good should become Polish²⁸).

Conclusions

The selected works described above give the impression that critical art has influenced the expansion of the repertoire of Polish themes, especially those identified as marginal to the Polish ethos, those corresponding only to the margin of the concept of Polishness, or those “pushed to the margin” for ideological or political reasons. This art has also influenced the expansion of the repertoire of qualities “gravitating towards the sacred,” especially by the “shiver of transcendence” caused by the intensity of a given experience.

It seems, however, that the influence of critical art concerns primarily the poetics and construction of the visual statement. Paradoxically, however, the criticism that seems to be prompted by irritating, surprising, intense experiences turns out to be an affirmation of well-known topics, possibly hidden or pushed to the margins. The use of the language of mass communication, the interception and reversal of information, can be applied to expose what this communication often eliminates, and what critical art usually deprecates. Such an “interception” of the statement can be used to restore the previously un-

²⁸ Cf. Stróżewski 1982 as in fn. pp. 296–297.

dermined meaning, or even to emphasize or demand meaning. In this way, the margin turns out to be the essence of the message; with intense power, this margin returns to the most important position, which is affirmed above all, and appropriate, for example, for the currently marginalised or critically undermined sphere of the sacred. This intensive restoration of the sacred, which is marginalised nowadays, to its proper place reminds us at the same time of the way in which the sacred becomes Polish, suggesting and exposing, for example, the role of mercy in the Polish religious ethos, maintaining the belief in the value of sacrifice, demonstrating the originality of Polish messianism. Ultimately, through this restoration and recollection of transcendentals, the fundamental principles and ultimate values, such as goodness and love, beauty and truth, determined by the *sanctum* and therefore affirmed, confirm their irremovability, thanks to which they are sacred.

dr hab. Rafał Solewski, prof. UKEN
University of the National Education
Commission in Kraków
e-mail: rafal.solewski@uken.krakow.pl

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography

References

- „Dzienniczek” to najpopularniejsza polska książka na całym świecie!, „Echo Katolickie” 2023, no. 36, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/dzienniczek-to-najpopularniejsza-polska-ksiazka-na-calym-swiecie> (accessed 15.11.2024).
- Grzybowski ks. J., *Mistyczka i ojczyzna. O narodowych i politycznych przesłaniach „Dzienniczka” świętej siostry Faustyny Kowalskiej*, „Teologia Polityczna,” 2017–2018, no. 10, pp. 103–123.
- Karłowicz D., *Miłosierdzie i solidarność*, „Teologia Polityczna” 2017–2018, no. 10, pp. 15–21.
- Kowalska św. s. M. Faustyna, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Promic, Warszawa 2016.
- Otto R., *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, trans. J. W. Harvey, Wipf & Stock 2021.
- Podsiad A., *Słownik terminów i pojęć filozoficznych filozoficznych*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001.
- Rojek P., *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2016.
- Strefa Półcienia. Duchowość / The Penumbra Zone. Spirituality*, ed. M. Ryczkowska, Centrum Kultury, Lublin 2023.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, in: idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, pp. 206–230.

zu, z intensywną siłą wraca na pozycję najważniejszą, afirmowaną, właściwą na przykład dla marginalizowanego współcześnie albo krytycznie podważanego *sacrum*. To intensywne przywracanie właściwego miejsca marginalizowanemu *sacrum* przypomina jednocześnie o tym, w jaki sposób *sacrum* staje się polskie, podpowiadając i eksponując na przykład rolę miłosierdzia w polskim religijnym etosie, podtrzymując przekonanie o wartości ofiary, wykazując oryginalność polskiego mesjanizmu. Ostatecznie zaś przez to przywracanie i przypominanie transcendentalia, zasady podstawowe i wartości ostateczne, takie jak dobro i miłość, piękno i prawda, wyznaczone przez *sanctum* i dlatego afirmowane, potwierdzają swą nieusuwalność, przez którą właśnie są święte.

dr hab. Rafał Solewski, prof. UKEN
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
e-mail: rafal.solewski@uken.krakow.pl

Bibliografia

Literatura

- „Dzienniczek” to najpopularniejsza polska książka na całym świecie!, „Echo Katolickie” 2023, nr 36, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/dzienniczek-to-najpopularniejsza-polska-ksiazka-na-calym-swiecie> (15.11.2024).
- Grzybowski ks. J., *Mistyczka i ojczyzna. O narodowych i politycznych przesłaniach „Dzienniczka” świętej siostry Faustyny Kowalskiej*, „Teologia Polityczna” 2017–2018, nr 10, s. 103–123.
- Karłowicz D., *Miłosierdzie i solidarność*, „Teologia Polityczna” 2017–2018, nr 10, s. 15–21.
- Kowalska św. s. M. Faustyna, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Promic, Warszawa 2016.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Podsiad A., *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001.
- Rojek P., *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2016.
- Strefa Półcienia. Duchowość / The Penumbra Zone. Spirituality*, red. M. Ryczkowska, Centrum Kultury, Lublin 2023.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, w: idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 206–230.
- Stróżewski W., *O pięknie*, w: eadem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 155–179.
- Stróżewski W., *O pojęciu patriotyzmu*, w: idem, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, s. 290–301.
- Stróżewski W., *Transcendentalia i wartości*, w: idem, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, s. 11–33.

- Sztabiński G., *Marginesy transcendencji w sztuce współczesnej*, w: *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, B. Stano, Wydawnictwo Naukowe UJ, Kraków 2023, s. 17–49.
- Tusk D., *Polak rozłamany*, „Znak” 2011, nr 679, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6792011donald-tusk-polak-rozlamany/> (dostęp: 15.11.2024).
- Źródła faktograficzne dotyczące sztuki najnowszej**
- Chlanda M., *Beatyfikacje, III. Mark Rothko, Wanda Boniszewska*, <https://marek-chlanda.com/beatyfikacje/> [dostęp: 2.05.2022].
- Czwartos Ignacy, w: *Baza twórców*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/czwartos-ignacy/> (dostęp: 25.06.2022)
- JH, „Zatrute źródło”, czyli Jan Paweł II jako tytan, <https://wiesz.pl/2020/09/23/zatrute-zrodlo-czyli-jan-pawel-ii-jako-tytan/> (dostęp: 24.06.2022)
- Kalina J., *Zatrute źródło*, <https://www.mnw.art.pl/wystawy/jerzy-kalina-zatrute-zrodlo,239.html> (dostęp: 25.06.2022)
- Kiedio E., *Namalować katolicyzm od nowa*, <https://wiesz.pl/2023/02/27/namalowac-katolicyzm-od-nowa/> (dostęp: 13.10.2023).
- kp, PAP, „Chrystus Królem Wszechświata”. *Poświęcono figurę w Świebodzinie*, „Gazeta.pl”, Wiadomości, 21 listopada 2010 (wraz z komentarzami). https://web.archive.org/web/20101126165215/http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80273,8694823,_Chrystus_Krolem_Wszechswiata___Poswiecono_figure.html (dostęp: 14.06.2022).
- Lendzioszek J., *Adu-kamp*, „Pressje” 2014, teka 39, s. 168–183.
- Miss Messianist*, w: portfolio artystki umieszczone na jej stronie [www.Adu, Ada Karczmarczyk](http://adakarczmarczyk.com/), <http://adakarczmarczyk.com/> (dostęp: 10.06.2022).
- Murzyn Ł., *Drogi Kościoła i sztuki muszą się na nowo zejść. Inaczej pozbawimy się piękna*, <https://klubjagiellonski.pl/2022/11/15/drogi-kosciola-i-sztuki-musza-sie-na-nowo-zejsc-inaczej-pozbawimy-sie-piekna/> (dostęp: 13.10.2023).
- Rogozińska R., *Tempus passionis Stanisława Kulona*, „Sacrum et Decorum” 2015, s. 58–61. <https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/46915,Wernisaz-nowych-prac-Stanisława-Kulona-Droga-Krzyżowa-III-Warszawa-12-lutego-2018.html> (dostęp: 30.08.2022).
- Salamon P., *Pomnik ks. Piotra Skargi ma zniknąć z placu Marii Magdaleny*, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pomnik-ks-piotra-skargi-ma-zniknac-z-placu-marii-magdaleny-pojawi-sie-drzewo-i-trawa_43156.html [dostęp: 16. 08.2022].
- Wojna kulturowa czy konieczna debata? *Rozmowa o Dorocie Nieznańskiej, Piotra Bernatowicza z Maciejem Mazurkiem*, „Arteon” 2006/7(75), s. 14–15.
- Wyrwich M., *Sybiracka Droga Krzyżowa. Chrystus też był zesańcem*, <https://m.niedziela.pl/artykul/142287/nd/Chrystus.z-byl-zeslancem> (dostęp: 23.06.2022).
- Stróżewski W., *O pięknie*, in: idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, pp. 155–179.
- Stróżewski W., *O pojęciu patriotyzmu*, in: idem, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, pp. 290–301.
- Stróżewski W., *Transcendentalia i wartości*, in: idem, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, pp. 11–33.
- Sztabiński G., *Marginesy transcendencji w sztuce współczesnej*, in: *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*, eds. Ł. Murzyn, R. Solewski, B. Stano, Wydawnictwo Naukowe UJ, Kraków 2023, pp. 17–49.
- Tusk D., *Polak rozłamany*, „Znak” 2011, no. 679, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6792011donald-tusk-polak-rozlamany/> (accessed 15.11.2024).
- Factographic sources on contemporary art:**
- Chlanda M., *Beatyfikacje, III. Mark Rothko, Wanda Boniszewska*, <https://marek-chlanda.com/beatyfikacje/> (accessed 2.05.2022).
- Czwartos Ignacy, in: *Baza twórców*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/czwartos-ignacy/> (accessed 25.06.2022).
- JH, „Zatrute źródło”, czyli Jan Paweł II jako tytan, <https://wiesz.pl/2020/09/23/zatrute-zrodlo-czyli-jan-pawel-ii-jako-tytan/> (accessed 24.06.2022).
- Kalina J., *Zatrute źródło*, <https://www.mnw.art.pl/wystawy/jerzy-kalina-zatrute-zrodlo,239.html> (accessed 25.06.2022).
- Kiedio E., *Namalować katolicyzm od nowa*, <https://wiesz.pl/2023/02/27/namalowac-katolicyzm-od-nowa/> (accessed 13.10.2023).
- kp, PAP, „Chrystus Królem Wszechświata”. *Poświęcono figurę w Świebodzinie*, „Gazeta.pl”, news, 21 November 2010 (with commentary). https://web.archive.org/web/201011-26165215/http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80273,8694823,_Chrystus_Krolem_Wszechswiata___Poswiecono_figure.html (accessed 14.06.2022).
- Lendzioszek J., *Adu-kamp*, „Pressje” 2014, portfolio 39, pp. 168–183.
- Miss Messianist*, in: the artist’s portfolio on her website *Adu, Ada Karczmarczyk*, <http://adakarczmarczyk.com/> (accessed 10.06.2022).
- Murzyn Ł., *Drogi Kościoła i sztuki muszą się na nowo zejść. Inaczej pozbawimy się piękna*, <https://klubjagiellonski.pl/2022/11/15/drogi-kosciola-i-sztuki-musza-sie-na-nowo-zejsc-inaczej-pozbawimy-sie-piekna/> (accessed 13.10.2023).
- Rogozińska R., *Tempus passionis Stanisława Kulona*, „Sacrum et Decorum” 2015, pp. 58–61. <https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/46915,Wernisaz-nowych-prac-Stanisława-Kulona-Droga-Krzyżowa-III-Warszawa-12-lutego-2018.html> (accessed 30.08.2022).
- Salamon P., *Pomnik ks. Piotra Skargi ma zniknąć z placu Marii Magdaleny*, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pomnik-ks-piotra-skargi-ma-zniknac-z-placu-marii-magdaleny-pojawi-sie-drzewo-i-trawa_43156.html (accessed 16. 08.2022).

Wojna kulturowa czy konieczna debata? Rozmowa o Dorocie Nieznalskiej, Piotra Bernatowicza z Maciejem Mazurkiem, "Arteon" 2006/7(75), pp. 14–15.

Wyrwich M., *Sybiracka Droga Krzyżowa. Chrystus też był zesłańcem*, <https://m.niedziela.pl/artykul/142287/nd/Chrystus.z-byl-zeslancem> (accessed 23.06.2022).

Założyciel Arcybractwa, in: *Arcybractwo Miłosierdzia pod wezwaniem Bogurodzicy Najświętszej Maryi Panny Bolesnej*, <http://arcybractwo.com/zalozyciel-arcybractwa/> (accessed 11.01.2022).

Założyciel Arcybractwa, w: *Arcybractwo Miłosierdzia pod wezwaniem Bogurodzicy Najświętszej Maryi Panny Bolesnej*, <http://arcybractwo.com/zalozyciel-arcybractwa/> (dostęp: 11.01.2022).

Bernadeta Stano

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

ORCID: 0000-0002-3920-7944

Artysta w świątyni... sztuki

DOI:10.15584/setde.2025.18.6

Abstrakt

Temat ten stanowi uzupełnienie badań prowadzonych od 2018 roku wokół projektu artystyczno-naukowego realizowanego w Pracowni Badań nad Ikonosferą przy Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. W tekście dokonano analizy wybranych dzieł, poprzez które malarz odnosi się (inspiruje się lub jest fizycznie obecny na plenerze bądź wystawie swoich prac), do miejsca świętego, do konkretnej lub wyobrażonej budowli sakralnej – katedry, kaplicy, klasztoru. Wybrane prace z zakresu malarstwa sztalugowego autorstwa artystów ze środowiska krakowskiego: Romualda Oramusa, Zbigniewa Cebuli i Janusza Matuszewskiego reprezentują różne poetyki. Wszystkie omówione cykle obrazów są kontynuowane, zatem trudno tu o ostateczne wnioski. Artyści nie ulegają zjawisku habituacji i wciąż odczuwają potrzebę reakcji na wielokrotne powtarzanie tego samego bodźca czy to w postaci wspomnień z ważnego dla nich miejsca, czy jego ponownego oglądu. Postawa Janusza Matuszewskiego potwierdza, że miejsca te mogą sprzyjać doświadczeniu duchowemu. Ponadto artysta ten przedłuża sobie stan „wdychania” miejsca świętego doświadczany w czasie młodzieńczych prac konserwatorskich, przenosząc go do własnej, starannie zaaranżowanej pracowni. Najczęściej jednak mamy do czynienia z traktowaniem miejsc świętych jako źródła motywów lub szczególnego miejsca ekspozycji. Oramus zachowuje stan intelektualnego namysłu nad przyswojonym ponad 20 lat temu motywem katedry, peregrynując do kolejnych obiektów sakralnych. Cebula, drążąc biblijne i mitologiczne historie, wraca do miejsc prawdziwych i wyobrażonych, sprzyjających wyrażaniu fascynacji materią terenu i architektury. Do ich postawy można odnieść zjawisko neoromantyzmu.

Słowa kluczowe: Romuald Oramus, Janusz Matuszewski, Zbigniew Cebula, motyw świątyni

Niezależnie od sytuacji społeczno-politycznej artyści uprawiający sztukę religijną po 1989 roku rzadko prezentowani są na okładkach czasopism branżowych czy stronach portali internetowych, poza przypadkami, kiedy występują z zamiarem kontestacji Kościoła. Muzea archidiecezjalne w Krakowie,

Bernadeta Stano

University of the National Education Commission
in Kraków

ORCID: 0000-0002-3920-7944

An Artist in the Temple... of Art

Abstract

This study is founded on research conducted since 2018 as part of an artistic and academic project carried out at the Iconosphere Research Laboratory at the Institute of Painting and Art Education at the University of the National Education Commission in Kraków. This text analyses works of art in which the painter is inspired by, refers to, or is physically present in a sacred place or actual or imagined sacred building, such as a cathedral, chapel, or monastery. The selected works are easel paintings by artists from the Krakow milieu: Romuald Oramus, Zbigniew Cebula and Janusz Matuszewski, who represent different poetics. As all the series of paintings discussed are still ongoing, it is difficult to draw final conclusions. The artists do not succumb to habituation and still feel the need to react to repeated stimuli, whether in the form of memories of important places or revisiting them. Janusz Matuszewski's work confirms that these places can facilitate spiritual experiences. Furthermore, the artist prolongs the state of 'inhaling' the sacred place experienced during his youth while carrying out conservation work, recreating it in his carefully arranged studio. However, most often we are dealing with sacred places being treated as a source of motifs or a special exhibition space. Oramus maintains an intellectual reflection on the cathedral motif, which he absorbed over 20 years ago, by making pilgrimages to successive sacred buildings. Cebula delves into biblical and mythological stories and returns to real and imagined places conducive to expressing his fascination with terrain and architecture. This attitude can be referred to as neo-romanticism.

Keywords: Romuald Oramus, Janusz Matuszewski, Zbigniew Cebula, the church motif

Regardless of the socio-political situation, artists practising religious art since 1989 have rarely been featured on the covers of trade magazines or websites, unless they intended to challenge the Church. The Museums of the Archdioceses in Kraków, Warsaw and Katowice; Krypta u Pijarów in Kraków; Galeria Zielona in Łódź; the gallery in the cloisters of the Dominican monastery in Kraków; and Dom Praccki in Kielce, which is affiliated with the

Creative Communities Association, are among the few places where such art has a loyal audience. This low profile is reflected in the fact that, at the exhibition *TRANSFORMATIONS. MODERNITY IN THE THIRD POLISH REPUBLIC*, which opened in December 2024 at the National Museum in Kraków, covering the entire period from 1989, it was difficult to find any religiously inspired works, except for church architecture. Its curators chose the word 'polyphony' as the slogan for the entire period after the year 2000, but despite the presence of the theme of glocalisation – the search for distinctiveness and identity through reference to national and local history – they completely disregarded religious themes¹. It is important to note that none of the artists referenced in this text were invited to participate in the exhibition, despite having been established members of the community for many years. However, it would be challenging to conceive of Małopolska and Kraków, with their numerous parishes, religious congregations and lay communities, without considering the role of artists in the creation of sacred and religious art, despite the observed crisis of the Church. Art schools do not specifically prepare students to work in this direction; therefore, it stems rather from the individual needs of the artist, their reflections on the spiritual sphere or the purpose of life. Occasionally, work for the Church is an additional source of income. Projects with an artistic focus, such as 'Painting Catholicism Anew' – a programme aimed at renewing Western sacred painting by returning high-quality contemporary art to church interiors and reviving artistic patronage – stimulate this process². This text analyses select works by three artists from Kraków who are at the same time academic teachers: Zbigniew Cebula³, Janusz Matuszewski⁴

¹ A. Szczerski, *4xnowoczesność. Transformacje Nowoczesność w III RP [4 x Modernity. Transformations: Modernity in the Third Polish Republic]* in: *Transformacje. Nowoczesność w III RP [Transformations. Modernity in the Third Polish Republic]*, exhibition catalogue], eds. Czesława Frejlich, Andrzej Szczerski, Kraków 2024, pp. 17–35.

² *Namalować katolicyzm od nowa [Painting Catholicism Anew]* <https://angelicum.it/st-john-paul-ii-institute-of-culture/lets-paint-catholicism-again/pl/> (access date: 25. 03. 2025)

³ Zbigniew Cebula – (born 1961) studied at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow from 1988 to 1993, graduating cum laude from the studio of Professor Jan Szancenbach. Since 1998, he has been employed at the Faculty of Graphic Design, working in the Painting Studio of Prof. Zbysław Maciejewski, and subsequently Prof. Stanisław Tabisz. Since 2006, he has been operating his own painting studio at the Faculty of Graphic Design of the Academy of Fine Arts in Krakow. His primary medium is easel painting, frequently executed in cycles.

⁴ Janusz Matuszewski – (born 1963). Between 1983 and 1989, he studied at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow (graduating from Prof. Jan Szancenbach's studio in 1989). He runs the Painting Studio at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow. Most of his work to date belongs to the genre of religious painting.

Warszawie czy Katowicach, krakowska Krypta u Pijarów, Galeria Zielona w Łodzi i galeria w krużgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie oraz zależny od Stowarzyszenia Środowisk Twórczych – Dom Praczeki w Kielcach to jedne z nielicznych miejsc, gdzie taka sztuka ma swoje wierne grono odbiorców. O tej słabej zauważalności może świadczyć fakt, że na otwartej w grudniu 2024 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie wystawie *TRANSFORMACJE. NOWOCZESNOŚĆ W III RP*, odnoszącej się do tego całego okresu, trudno byłoby wskazać jakieś prace inspirowane religią, z wyjątkiem architektury kościołów. Jej kuratorzy, porządkując okres po 2000 roku, opatrzone hasłem „wielogłos”, mimo obecności wątku glocalizacji, czyli szukania odrębności i tożsamości poprzez sięganie do historii: narodowych i lokalnych, zupełnie pominieli tematy religijne¹. Dodajmy, że żaden z przywołanych w tym tekście twórców nie został zaproszony do grona wystawiających, choć od lat budują oni swoją pozycję w środowisku. Trudno jednak byłoby sobie wyobrazić Małopolskę i Kraków, posiadające mnogość parafii, zgromadzeń zakonnych i wspólnot świeckich, bez artystów zaangażowanych w tworzenie sztuki sakralnej i religijnej, mimo odnotowanego w Kościele kryzysu. Akademia nie przygotowuje specjalnie do obrania takiego kierunku, toteż wypływa on raczej z indywidualnej potrzeby artysty, jego refleksji nad sferą duchową czy celem życia, czasami też praca dla Kościoła stanowi dodatkowe źródło zarobkowania. Stymulacją w tym zakresie są projekty kierowane do artystów, jak choćby *Namalować katolicyzm od nowa* – program mający na celu odnowienie zachodniego malarstwa sakralnego, powrót współczesnych obrazów wysokiej klasy artystycznej do wnętrza kościelnych oraz ożywienie mecenatu artystycznego². W tekście tym poddano analizie wybrane dzieła trzech krakowskich artystów a zarazem nauczycieli akademickich: Zbigniewa Cebuli³, Janusza Matuszewskiego⁴

¹ Andrzej Szczerski, *4xnowoczesność. Transformacje Nowoczesność w III RP*, w: *Transformacje Nowoczesność w III RP* [katalog], red. C. Frejlich, A. Szczerski, Kraków 2024, s. 17–35.

² *Namalować katolicyzm od nowa* <https://angelicum.it/st-john-paul-ii-institute-of-culture/lets-paint-catholicism-again/pl/> (data dostępu: 25.03.2025)

³ Zbigniew Cebula – (ur. 1961), studia odbył na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1988 – 1993 (dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Jana Szancenbacha). Od 1998 roku pracuje na Wydziale Grafiki w Pracowni Malarstwa prof. Zbysława Maciejewskiego, a następnie prof. Stanisława Tabisza. Od 2006 roku samodzielnie prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP. Zasadniczo uprawia malarstwo sztalugowe, najczęściej pracuje cyklami.

⁴ Janusz Matuszewski – (ur. 1963), w latach 1983–1989 studiował na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w pracowni prof. Jana Szancenbacha w 1989). Prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Większość jego dotychczasowej twórczości należy do nurtu malarstwa religijnego.

i Romualda Oramusa⁵. Wszyscy przynależą do pokolenia studiujących w okresie burzliwych przemian społeczno-politycznych w Polsce, ale też względnej swobody w wyborze konwencji artystycznej. Jako młodzi artyści byli świadkami i uczestnikami ruchu kultury niezależnej, szczególnie tego jego odłamu, który znalazł oparcie w Kościele. Ich prace reprezentują różne poetyki, ale łączy je tradycyjne medium malarstwa sztalugowego. Wprawdzie nie uczestniczą we wspomnianym wyżej programie, odpowiadają natomiast na indywidualne zamówienia i inspiracje ze środowisk katolickich, bywają również beneficjentami wspomnianego mecenatu. Celem tego artykułu jest przedstawienie wybranych obrazów, w których malarze odnoszą się do konkretnej lub wyobrażonej budowli sakralnej – katedry, kaplicy, klasztoru⁶. Tytuł tekstu stanowi metaforę obecności malarza w miejscu naznaczonym doświadczeniem duchowym, stanowiącym dlań źródło inspiracji i przestrzeń do kontaktu z odbiorcą. Namysł zasugerowany wielokropkiem wciętym pomiędzy frazę „świątynia... sztuki” każe na tomiaśt postawić pytanie o pragmatyczny bądź religijny charakter tej relacji⁷. W artykule podjęto próbę znalezienia odpowiedzi na pytanie, jaki model twórczości wybierają wskazani malarze, czy bliżej im do autonomicznej, modernistycznej wizji ich

⁵ Romuald Oramus – (ur. 1953), studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1974–1979 (dyplom w pracowni prof. Adama Marczyńskiego wraz z graficznym aneksem w pracowni prof. Mieczysława Wejmana). Zajmuje się malarstwem sztalugowym oraz grafiką warsztatową, pisze teksty o sztuce. W latach 80. XX wieku uczestniczył w Ruchu Kultury Niezależnej. Do 2023 roku pracował w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej w Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

⁶ Temat ten stanowi uzupełnienie badań prowadzonych w Pracowni Badań nad Ikonosferą przy Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie od 2018 roku. Ich celem było rozpoznanie w sztukach wizualnych dróg przekraczania rzeczywistości materii w kierunku obszarów, gdzie obraz świata postrzeganego przez zmysły odsyła poza siebie, a używane przez artystę środki wizualne stają się „obrazami sensu”, kierując ku ukrytej Istocie Rzeczy. W ramach projektu otwarto trzy wystawy: w czerwcu 2018 roku *OBECNOŚĆ* w Galerii Krypta u Pijarów (kuratorzy: A. Daca, Ł. Murzyn), w listopadzie 2019 roku *METAFIZYKA OBECNOŚCI* w Muzeum Archidiecezji Krakowskiej oraz w grudniu 2019 roku *ISTOTA RZECZY* w rzeszowskim Muzeum Diecezjalnym. O wystawie w Muzeum Archidiecezjalnym zob.: J. Winnicka-Gburek, *Homo Metaphysicus*, „Arteon” 12, 2019, s. 6–9. Równoległe do działań kuratorskich nakładem Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu KEN w Krakowie ukazała się monografia wieloautorska pt. *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019*, red. B. Stano, A. Daca, Kraków 2019.

⁷ Sformułowanie takie było używane na przykład w romantyzmie jako metafora doskonałości tej sfery działalności człowieka oraz pod koniec XIX wieku wraz z rozwojem muzealnictwa, por. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010; A. Kiciński, *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie*, „Muzealnictwo” 43, 2001, s. 57–75.

and Romuald Oramus⁵. The artists in question are united by their shared experience of studying during a period of turbulent socio-political change in Poland. They are also distinguished by their relative freedom in choosing their artistic conventions. As emerging artists, they bore witness to and actively participated in the independent culture movement, particularly its branch that found support in the Church. The works of these artists represent a variety of poetics, yet they are unified by the conventional medium of easel painting. While they do not participate in the previously mentioned programme, they respond to individual commissions and inspirations from Catholic circles, and are also beneficiaries of the aforementioned patronage. The objective of this article is to present a selection of paintings in which the artists refer to a specific or imagined sacred building – a cathedral, chapel or monastery⁶. The title of the text functions as a metaphor for the painter's presence in a location marked by spiritual experience, which serves as a wellspring of inspiration for the artist and a space for engagement with the viewer. The ellipsis in the phrase 'temple... of art' prompts the question of the pragmatic or religious nature of this relationship⁷. The article seeks to ad-

⁵ Romuald Oramus (born in 1953) studied at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Kraków from 1974 to 1979, graduating from Prof. Adam Marczyński's studio with a minor in graphic arts from Prof. Mieczysław Wejman's studio. He works in easel painting and graphic arts, and he writes about art. Back in the 1980s, he was involved in the Independent Culture Movement. He worked at the Institute of Painting and Art Education at the University of the National Education Commission in Krakow until 2023.

⁶ This topic complements research conducted at the Iconosphere Research Laboratory at the Institute of Painting and Art Education of the University of the National Education Commission in Krakow since 2018. The objective of this study was to identify ways in which visual arts transcend the reality of matter and move towards areas where the image of the world perceived by the senses refers to the realm beyond itself, and the visual means used by the artist become 'images of meaning', pointing towards the hidden Essence of Things. As part of the project, three exhibitions were opened: in June 2018 *OBECNOŚĆ [PRESENCE]* at the gallery Krypta u Pijarów (curators: A. Daca, Ł. Murzyn), in November 2019 *METAFIZYKA OBECNOŚCI [METAPHYSICS OF PRESENCE]* at the Museum of the Archdiocese of Kraków and in December 2019 *ISTOTA RZECZY [THE ESSENCE OF THINGS]* at the Diocesan Museum in Rzeszów. On the exhibition at the Museum of the Archdiocese of Kraków cf.: J. Winnicka-Gburek, *Homo Metaphysicus*, „Arteon” 12, 2019, pp. 6–9. Concurrently with the curatorial works Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu KEN in Kraków published a collection of essays *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019 [Metaphysics of Presence. Religious Inspirations in the Works of Kraków Artists]*, eds. B. Stano, A. Daca, Kraków 2019.

⁷ This phrase was used, for example, in Romanticism as a metaphor for the perfection of this sphere of human activity, and at the end of the 19th century with the development of museology, cf. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia [Figures of Salvation? The Idea of the 'Religion of Art' in Selected Artistic Concepts of the*

dress the question of the creative model adopted by the painters in question, namely whether they align more closely with an autonomous, modernist perspective of their work, which is optimally showcased in a 'white cube' exhibition space, or whether they are driven by an overwhelming desire to return to the sacred space, even at the cost of sacrificing their artistic independence. An effort was made to demonstrate that their attitude and choice of themes, as well as the manner of their realisation, are close to the constantly recurring fashions for romanticism⁸. Although the work of the artists in question dates from the second half of the 20th century and the first decade of the current century, it exhibits hallmarks of the aforementioned movement, including individualism, emotionalism, sensitivity to nature, a profound connection to indigenous traditions, and a veneration of everything that comes from the folk. It can be hypothesised that, similarly to the manner in which neo-romanticism coincided with the final phase of romanticism, this contemporary trend overlaps with such painting movements as neo-expressionism, which flourished during the latter two decades of the 20th century, yet continues to be cultivated in academic institutions and exhibition spaces.

***Axis Mundi* by Zbigniew Cebula**

The author of the *Axis Mundi* series, Zbigniew Cebula, participated twice, in 2013 and 2017, in an open-air event at the Baroque monastery in Trutowo near Toruń, where Carmelites have been present for three hundred years⁹. The artist's cloistered residence (Latin *clausus* – closed), shared with eleven other participants and three monks, prompted the artist to divide his compositions into two zones. Such was the genesis of the *Axis Mundi* series, comprising numerous compositions in oil and mixed media on can-

19th Century,] Lublin 2010; A. Kiciński, *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie [Museums: Exhibition Venues or Temples?]*, „Muzealnictwo” 43, 2001, pp. 57–75.

⁸ It is important to note that Julian Krzyżanowski called the literature of the turn of the late 19th and 20th c. neo-romantic, and the name is also commonly used with reference to the music of the era of the Young Poland Movement.

⁹ In 1717, Jan Rętfiński, whose family owned Trutowo, bequeathed the village to the Carmelites. The construction of St. Anne's Church was initiated in 1732 and concluded in 1738. After 1740, a monastery building was added. In 1863, as part of the repression following the January Uprising, the tsarist government removed the Carmelites from Trutowo. In 1946, the order regained control of the church and monastery. For further information on this topic, cf.: <http://www.karmelici.pl/artykuly/klasztery/trutowo>. In 2001, the first nationwide open-air painting event was held in Trutowo. It was repeated in 2013. In 2017, the celebrations of the 300th anniversary of the monastery were accompanied by a broader range of activities in various media. Jan Brzuskiwicz assumed the role of curator for both the open-air event and the post-event exhibition.

działalności, która na poziomie ekspozycji najlepiej sprawdza się w *white cube*, czy raczej kieruje nimi przemożna chęć powrotu do przestrzeni sacrum, nawet kosztem utraty niezależności. Starano się wykazać, że ich postawa i dokonywane wybory tematów czy sposób ich realizacji bliskie są stale powracającym modom na romantyzm⁸. Jakkolwiek twórczość omawianych artystów przypada na drugą połowę XX wieku i dekady obecnego stulecia, to w jej obrębie ujawniają się cechy tej historycznej już formacji, jak chociażby: indywidualizm, emocjonalność, wrażliwość na naturę, przywiązanie do rodzimych tradycji, kult tego, co wywodzi się od prostego ludu. Można też przyjąć, że tak jak neoromantyzm pokrywał się z ostatnią fazą romantyzmu, tak ten najnowszy nurt zajął się z takimi kierunkami w malarstwie jak neoekspresjonizm, aktywny szczególnie w ostatnim dwudziestolecu XX wieku, ale nadal kulturowany w akademiach i salonach wystawowych.

***Axis Mundi* Zbigniewa Cebuli**

Autor cyklu *Axis Mundi* – Zbigniew Cebula – uczestniczył dwukrotnie, w 2013 i 2017 roku, w plenerze w barokowym klasztorze w Trutowie koło Torunia, gdzie od trzystu lat są obecni karmelici⁹. Pobyt za klauzurą (łac. *clausus* – zamknięty), wraz z jedenastoma innymi uczestnikami i trzema zakonnikami, skłonił artystę do podziału własnych kompozycji na dwie strefy. Tak powstał cykl *Axis Mundi* składający się z kilkudziesięciu kompozycji w technice olejnej i mieszanej na płótnie o wymiarach nieprzekraczających pół metra oraz niewielkiej grupy większych obrazów (o boku szerokości około 150 cm). Artysta w tytule posłużył się pojęciem ukutym przez Mirceę Eliadego dla określenia kultur archaicznych¹⁰. Większość obrazów z tego cyklu

⁸ Warto przypomnieć, że pojęcie neoromantyzmu Julian Krzyżanowski przypisał literaturze przełomu XIX i XX wieku, jest ono też powszechnie odnoszone do muzyki tej epoki zwanej Młodą Polską.

⁹ W 1717 roku Jan Rętfiński, do którego rodziny należało Trutowo, zapisał wieś karmelitom. Budowa kościoła św. Anny przypada na lata 1732–1738. Po roku 1740 dobudowano budynek klasztoru. W 1863 roku rząd carski w ramach represji po powstaniu styczniowym usunął karmelitów z Trutowa. Zakon ponownie objął kościół i klasztor w roku 1946, więcej na ten temat zob.: <http://www.karmelici.pl/artykuly/klasztery/trutowo>. W 2001 roku w Trutowie odbył się pierwszy ogólnopolski plener malarski. Powtórzono go w 2013 roku. W 2017 roku w szerszej formule działań w różnych mediach towarzyszył obchodom jubileuszu 300-lecia klasztoru. Kuratorem pleneru i wystawy poplenerowej był Jan Brzuskiwicz.

¹⁰ *Axis mundi* – z łac. „oś kosmiczna”, „oś świata” to idea środka świata, uważanego za stabilny element Wszechświata. W wielu kulturach stanowiła ona podstawową koncepcję kosmogonii, zazwyczaj wierzone, że od niej rozpoczęło się stwarzanie świata. Według wierzeń na osi następuje zatrzymanie czasu, przez co możliwy jest pełny kontakt zarówno z przeszłością, jak i przyszłością.

zawiera podobne elementy: sąsiadujące ze sobą pasy nasyconego światłem, łagodnie sfalowanego krajobrazu i misterną tkanę luków nowożytnego budowl.

Praca w plenerze, poza własną pracownią, ma na ogół charakter dwuetapowy. Zwykle uczestnicy starają się poznać bogactwo materialne i duchowe danego miejsca oraz zaznajomić z historią architektury czy regionu. Właściwy plener kończy się roboczym pokazem dla lokalnej społeczności. Późniejsza praca we własnej pracowni polega na dokończeniu rozpoczętego obrazu, by następnie pokazać go w salonie wystawowym, zwykle już w większej miejscowości i dla szerszej publiczności. Dla pleneru z 2017 roku była to Galeria Miejska we Włocławku¹¹. W przypadku dzieł Cebuli reminiscencje odnoszące się do różnych miejsc i okoliczności zaczęły się nakładać, tworząc swoisty palimpsest¹². Obok detali zauważonych w klasztorze w Trutowie pojawiły się na przykład motywy z okien krakowskiej pracowni czy kadry z codziennych relacji z bliskimi¹³ [il. 1]. Jednak inspiracja karmelickim klasztor, podobnie jak innymi wcześniejszymi pobytami plenerowymi, które wspomina Adam Organisty w katalogu *Zbigniew Cebula. Wieloryby i wulkany*¹⁴, okazała się na tyle silna, że właściwie wciąż wywiera wpływ na zasady kompozycji nowych obrazów¹⁵ [il. 2].

Inna koncepcja mówi, że *axis mundi* łączy i podtrzymuje niebo i ziemię, a jej podstawa zanurzona jest w dolnym świecie (zw. „piekłem”). Jej uobecnieniem w różnych kulturach były: góra święta, drzewo kosmiczne, Droga Mleczna, filar, kolumna lub słup; por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 58–63.

¹¹ Szerzej o genezie i ruchu plenerowym w XX wieku zob.: B. Stano, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019, s. 27–67. Zagadnienie to w odniesieniu również do ostatnich trzech dekad analizują autorzy publikacji: *Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych*, red. B. Stano, J. Łapińska, Kraków–Wieliczka 2019.

¹² Adam Organisty używa pojęcia „juktapozycji” na określenie nakładania się trzech płaszczyzn: realistycznej, fantastycznej i wspomnieniowej w obrazach Cebuli, zob. A. Organisty, *O twórczości malarzkiej Zbigniewa Cebuli*, w: *Zbigniew Cebula. Wieloryby i wulkany*, katalog wystawy, Galeria Pryzmat, 10 IV–23 IV 2018, Kraków 2018, s. 16.

¹³ Na przykład obraz *Pieśń* powstał już po powrocie z pleneru, kiedy córka pokazała artyście zapis nutowy jednego z utworów ze starego śpiewnika kościelnego. Ważna była forma owego zapisu, a także jej odczytanie; na podstawie rozmowy z artystą z 27 XII 2019 roku. Zasadę podziału na dwie strefy i wprowadzanie zapamiętanych „cytatów” z otoczenia odnajdujemy również w innych obrazach, nawiązujących do pracowni na krakowskim Kazimierzu, na przykład *Axis Mundi – Patrząc z ul. Szerokiej na ul. Szeroką 30* (2014/15), stopniowo włączanych do tego cyklu.

¹⁴ Organisty 2018, jak przyp. 11, s. 5–9. Autor dowodzi, że inspiracja na plenerach jeszcze z okresu studiów i zaraz po nich dotyczyła eksperymentów technologicznych w zakresie stosowania barwników mineralnych.

¹⁵ Te nowe obrazy odwołują się do miejsca wyobrażonego – na przykład przesyconej duchowością Wschodu, ale obumarłej dziś Mistry, jak na płótnie *Axis Mundi – Mistra II* (2018/19) – lub osobiście poznanego – Krety. Należą one do ostatnich, jeszcze nieekspo-

was, with a maximum size of half a metre, in addition to a small group of larger paintings (with a side length of approximately 150 cm). In the title, the artist employed a term coined by Mircea Eliade to describe archaic cultures¹⁰. Most of the paintings in this series contain similar elements: adjacent strips of light-saturated, gently undulating landscape and the intricate fabric of arches in a modern building.

The process of working outdoors, that is to say in a location other than one's own studio, is generally comprised of two distinct stages. Participants usually try to learn about the material and spiritual richness of a specific locale, as well as to become acquainted with the history of its architecture or region. The actual plein air session is concluded with a working exhibition for the local community. Subsequent work in the artist's own studio consists of the completion of a painting that was started, and its subsequent display in an exhibition hall, usually in a larger town and for a wider audience. In the case of the 2017 plein air session, this was Galeria Miejska in Włocławek¹¹. In Cebula's works, reminiscences relating to various locations and circumstances began to overlap, thereby creating a kind of palimpsest¹². In addition to the details noticed in the monastery in Trutowo, there were, for example, motifs from the windows of the Krakow studio or frames from the artist's everyday interactions with loved ones¹³ [fig. 1]. However, the

¹⁰ *Axis mundi* – Lat. 'cosmic axis' or 'axis of the world' denotes the concept of the centre of the world, regarded as a stable element of the universe. In many cultures, it was a fundamental concept of cosmogony, and it was generally accepted that the creation of the world began with it. It is believed that time comes to a halt on the axis, thereby enabling full contact with both the past and the future to be made. Another concept posits that the *axis mundi* connects and sustains heaven and earth, with its base immersed in the lower world (called 'hell'). Its manifestations in various cultures included: the sacred mountain, the cosmic tree, the Milky Way, a pillar, column or pole (cf. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów [Selected Essays]*, transl. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, pp. 58–63).

¹¹ More about the origins and the plein air movement in the 20th century cf.: B. Stano, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL [The Artist in the Factory. Two Faces of Industrial Patronage in Communist Poland]*, Kraków 2019, pp. 27–67. This issue is also analysed in relation to the last three decades by the authors of the publication: *Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych [Alternative Space for Artistic Activities]*, eds. B. Stano, J. Łapińska, Kraków–Wieliczka 2019.

¹² Adam Organisty uses the term 'juxtaposition' to describe the overlapping of three planes: realistic, fantastical and reminiscent in Cebula's paintings, cf. A. Organisty, *O twórczości malarzkiej Zbigniewa Cebuli [On the Paintings of Zbigniew Cebula]*, in: *Zbigniew Cebula. Wieloryby i wulkany [Zbigniew Cebula: Whales and Volcanoes]*, exhibition catalogue, Galeria Pryzmat, 10.04–23.04.2018, Kraków 2018, p. 16.

¹³ For instance, the painting *Song* was created after the artist returned from an outdoor session, during which his daughter showed him the musical notation of a song from an old church songbook. The form of this notation was important, as was its interpretation; based on a conversation with the artist on 27 December 2019. The principle of dividing the painting into two zones and introducing



1. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi* – *Pieśń II*, olej na płótnie, 36×47 cm, 2013–2014, z archiwum artysty

1. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi* – *Song II*, oil on canvas, 36×47 cm, 2013–2014, from the artist's archive

inspiration of the Carmelite monastery, like other earlier outdoor stays mentioned by Adam Organisty in the catalogue *Zbigniew Cebula. Wieloryby i wulkany [Zbigniew Cebula: Whales and Volcanoes]*¹⁴, proved to be so strong that it still influences the principles of composition in new paintings¹⁵ [fig. 2].

In the series *Axis Mundi* the artist records not only the architectural heritage of Szwajcaria Dobrzyńska¹⁶, with characteristic room layouts and fresco details, but also the rich structure of the monastery walls and the colour of the surrounding clods of earth. One such example is the painting titled *Landscape from Behind the Cloister I*, in which a discerning observer may be able to identify a fragment of a fresco depicting Our Lady of Protection¹⁷. The location was situated beneath gently vaulted arches, which could be admired

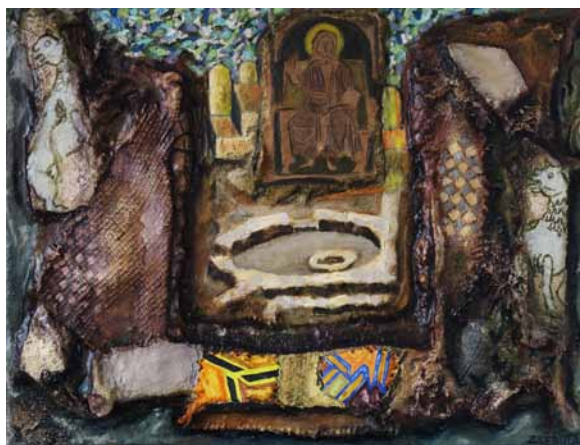
memorised 'quotations' from the surroundings has also been observed in other paintings referring to the studio in the Kraków district of Kazimierz, for example. *Axis Mundi* – *A View from Szeroka Street to Szeroka 30* (2014/15), gradually included in the series.

¹⁴ Organisty 2018, as in footnote 11, pp. 5–9. The author argues that his inspiration during his studies and immediately afterwards was related to technological experiments in the use of mineral dyes.

¹⁵ These recent paintings allude to an imaginary place, such as Mystras, which is steeped in Eastern spirituality but is now defunct, as depicted in the canvas *Axis Mundi* – *Mystras II* (2018/19). Alternatively, the artist may choose to allude to a place that is personally known to him, such as Crete. These belong to the latest, as yet unexhibited compositions. Despite their small scale, limited colour palette and fleshy texture, they are distinguished by a rich narrative inspired by myths.

¹⁶ Szwajcaria Dobrzyńska (Dobrzyń Switzerland) is a picturesque region in Poland, particularly the area around the town of Golub-Dobrzyń. The area is characterised by numerous sand hills, lakes and natural landscapes reminiscent of Alpine scenery.

¹⁷ The late Baroque polychrome decoration, probably dating from 1738, mainly depicts scenes from the history of the Carmelite Order and saints associated with it.



2. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi* – *Mistra I*, technika własna na płótnie, 36×46 cm, 2019, z archiwum artysty

2. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi* – *Mystras I*, mixed technique on canvas, 36×46 cm, 2019, from the artist's archive

W cyklu *Axis Mundi* artysta rejestruje nie tylko zabytki Szwajcarii Dobrzyńskiej¹⁶ z charakterystycznymi układami pomieszczeń czy detale fresków, lecz także bogatą strukturę murów klasztoru, barwę okolicznych grud ziemi. Jednym z takich obrazów jest *Pejzaż zza klauzury I*, w którym sprawne oko może dostrzec fragment fresku z Matką Boską Opiekunką¹⁷ znajdujący się pod miękko sklepieniami łukami, który z empory mogli codziennie podziwiać uczestnicy pleneru, będący wówczas częścią tej małej odizolowanej społeczności. Do cyklu należą również dwa obrazy pt. *Penuel I* i *Penuel II* odwołujące się do starotestamentalnego motywu walki Jakuba z aniołem. Tym razem dopełnieniem kompozycji figuratywnej w arkadzie jest krajobraz z drzewem i polem, czyli motywami budzącymi skojarzenia ze wspomnieniami z dzieciństwa¹⁸. Drzewo, tak jak kolumna czy drabina, może być też utożsamiane z tytułową *axis mundi*. W trzech kompozycjach *Axis Mundi* – *patrząc z ulicy Szerokiej na ulicę Szeroką 12* (2014/2015) [il. 3] motywy te zastępuje ażurowa ściana lub drabina sugerująca bliskość tych dwóch odległych od siebie ulic o tej samej nazwie, znajdujących się w Krakowie i Lublinie¹⁹. Wymienione

nowanych kompozycji. Wyróżnia je, mimo małej skali, ograniczonej palety barw i mięsistej faktury, bogata narracja, inspirowana mitami.

¹⁶ Szwajcaria Dobrzyńska to malowniczy region w Polsce, w szczególności obszar wokół miasta Golub-Dobrzyń. Charakterystyczne dla tego terenu są liczne wzgórza piaskowe, jeziora i naturalne krajobrazy, które przypominają plenery alpejskie.

¹⁷ Późnobarokowa polichromia pochodząca prawdopodobnie z 1738 roku przedstawia głównie sceny z historii zakonu karmelitów oraz wywodzących się z niego świętych.

¹⁸ Artysta w rozmowach często powraca do wspomnienia z Bruśnika koło Ciężkowic. Wątek ten przywołany został już w interpretacjach jego twórczości, por. Organisty 2018, jak przyp. 11, s. 9.

¹⁹ „Te obrazy – dodaje artysta – są związane Lublinem, a niewielkie czarno-białe wklejki są kopiami przedwojennych zdjęć



3. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi – Patrząc z ul. Szerokiej na ul. Szeroką 12*, olej na płótnie, 37×33 cm, 2014–2015, z archiwum artysty

3. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi – A View from Szeroka Street to Szeroka 12*, oil on canvas, 37×33 cm, 2014–2015, from the artist's archive

wyżej obrazy łączą figuratywne wtrącenia: cytaty z literatury czy źródeł wizualnych, choć zdecydowanie częściej przybierają one charakter ornamentalnej in-tarsji. Takich momentów w kompozycjach przybywa. Obrazy malowane w plenerze zawierają poza gładkimi partiami, wprowadzonymi w ruch dzięki grze światła i cieni, impasty i drobne partie kolażowe z usztywnionego płótna o grubym splocie. Praca w domu oraz na plenerach ze studentami pozwala, jak zdradza artysta, eksperymentować z preparowaniem gotowych detali z pozamalarskich tworzyw, które następnie „oprawione” w obraz, nadają mu miąższość reliefu. Farba gubi podziały, a kameralna skala pozwala przyrzeć się tym obrazom-przedmiotom jak kamieniom szlachetnym. Zajrzenie do pracowni artysty na krakowskim Kazimierzu i wgląd w tajemnice procesu twórczego potwierdzają zauważone przez o. Tomasza Biłkę zainteresowanie malarza doświadczaniem haptyczności materii malarskiej²⁰. U Cebuli zadziwia połączenie intensywności zestawień barwnych z bogactwem faktury [il. 4]. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku

Żydów z ulicy Szerokiej w Lublinie. Czytałem esej o mistycznym Lublinie, jego geometrii, topografii. Jako że mam pracownię na ul. Szerokiej, namalowałem te obrazy z konkretnymi numerami kamienic lubelskich. Zatem: patrząc z ul. Szerokiej w Krakowie na ul. Szeroką w Lublinie”; cyt. z korespondencji mailowej z artystą z dn. 27 XI 2019 roku.

²⁰ T. Biłka OP, *Płonące pola*, „Arteon” 7, 2019, s. 34–45.

every day from the gallery by the participants of the plein-air workshop, who were then part of this small, isolated community. The series also comprises two paintings titled *Penuel I* and *Penuel II*, which refer to the Old Testament motif of Jacob's struggle with the angel. This time, the figurative composition in the arcade is complemented by a landscape with a tree and a field, motifs that evoke childhood memories¹⁸. Like a column or a ladder, a tree can also be identified with the titular *axis mundi*. In the three compositions *Axis Mundi— A View from Szeroka Street to Szeroka 12* (2014/2015) [fig. 3] – these motifs are replaced by an openwork wall or ladder, which suggests the proximity of the two streets of the same name located in Krakow and Lublin¹⁹. The above-mentioned paintings feature figurative elements, such as quotations from literature or visual sources, which more often take the form of ornamental embellishments. Such elements are becoming increasingly prevalent in the compositions. Apart from smooth areas set in motion by the interplay of light and shadow, paintings created en plein air contain impasto and small collage sections made of stiffened canvas with a thick weave. Working both at home and outdoors with students enables the artist – as he explains – to experiment with creating ready-made details from non-painting materials. When these are ‘framed’ within a painting, they give it the thickness of a relief. The divisions in the paint disappear, and the intimate scale enables us to view these paintings as if they were precious stones. A visit to the artist's studio in the Kazimierz district of Krakow and an insight into the creative process confirm Father Tomasz Biłka's observation that the painter is interested in experiencing the haptic nature of painting materials²⁰. Cebula's work is distinguished by the joining of intense colour combinations and rich texture [fig. 4]. During the transition from the 1950s to the 1960s, this genre of painting was predominantly monochromatic, with only a subtle application of colour²¹. Imitations or relics of clods of earth, plaster and fence slats had to resemble the ma-

¹⁸ The artist often revisits in conversations his memories of Bruśnik near Cieżkowice. This theme has already been touched upon in analyses of his work, cf. Organisty 2018, as in footnote 11, p. 9.

¹⁹ “These paintings are connected with Lublin,” adds the artist. “The small black-and-white inserts are copies of pre-war photographs of Jews from Szeroka Street in Lublin. I read an essay about the mystical Lublin and its geometry and topography. Since I have a studio on Szeroka Street, I painted these pictures featuring specific Lublin tenement house numbers. It's like looking from Szeroka Street in Krakow at Szeroka Street in Lublin.” Quoted from email correspondence with the artist dated 27 November 2019.

²⁰ T. Biłka OP, *Płonące pola [Burning Fields]*, „Arteon” 7, 2019, pp. 34–45.

²¹ Cf. *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka [Painting the Matter 1958–1963. Nowa Huta Group]*, exhibition catalogue, eds. M. Branicka, M. Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków 2000.



4. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi – Mistra IV*, olej na płótnie, 47×57, 2019, z archiwum artysty

4. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi – Mistra IV*, oil on canvas, 47×57cm, 2019, from the artist's archive

terial closely. At the same time, artists such as Janusz Tarabuła and Danuta Urbanowicz used visual references, such as photographs and commemorative prints²². Meanwhile, Bronisław Kierzkowski reworked colourism towards the 'ornamentation of people of colour' by using sheet metal, cement, plastic, and glass²³. In their compositions, these techniques were intended to serve as an anamnesis, that is to say, a reminder of people from the not-too-distant past or objects of material heritage. In the oeuvre of the artist, the distinctiveness of structural proposals is evident; the artist refines imitations of landscape details and buildings with colour and texture variation, thus maintaining an intimate and intellectual (rather than merely visual or tangible) connection with the place [fig. 5]. This demonstrates the author's capacity to formulate and execute 'grand narratives' successfully²⁴.

The moment when some of the works were exhibited in the cloisters of the monastery was signifi-

²² It is worth comparing Cebula's painting with Janusz Tarabuła's compositions from the *Portraits* series, which are reproduced in: *Janusz Tarabuła i II Grupa Krakowska [Janusz Tarabuła and the II Kraków Group]*, ed. J. Lewiński, Kraków 2015, pp. 124–127.

²³ G. Reck, *Wystawa prac Bronisława Kierzkowskiego [An Exhibition of Bronisław Kierzkowski's Works]*, „Panorama Północy” 14, 1959, p. 15; cf. P. Majewski, *Malarstwomaterii w Polsce jako formuła „nowoczesności” [Painting the Matter in Poland as a Formula of “Modernity”]*, Lublin 2006, pp. 155–162.

²⁴ We are talking about paintings created alongside the *Axis Mundi* series, such as *The Prophet's Cloak* and *The Pilgrim's Dream*, as well as the *Whale in the Cathedral* series, cf. Z. Cebula /malarstwo/ [Z. Cebula/Painting], exhibition catalogue, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, January-February 2017.



5. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi – Udręka*, olej na płótnie, 33×30 cm, 2014, z archiwum artysty

5. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi – Agony*, oil on canvas, 33×30 cm, 2014, from the artist's archive

tego typu malarstwo było na ogół monochromatyczne, jedynie znakowane kolorem²¹. Imitacje lub reliktury grud ziemi, tynki, sztachety musiały być bliskie naturze materii. Równocześnie artyści tacy jak Janusz Tarabuła czy Danuta Urbanowicz sięgali po wizualne cytaty: fotografie, druki okolicznościowe²², a Bronisław Kierzkowski, wybierając blachę, cement, plastik czy szkło, przepracowywał koloryzm w stronę „ornamentyki ludów kolorowych”²³. W ich kompozycjach zabiegi te miały służyć anamnezie: przypomnianiu osób z niezbyt odległej przeszłości lub przedmiotów dziedzictwa materialnego. W twórczości Zbigniewa Cebuli można dostrzec odrębność propozycji strukturalnych, imitacje detali krajobrazu i budynków artysta uszlachetnia barwą i zróżnicowaniem faktury, dzięki czemu podtrzymuje intymny i intelektualny (a nie tylko wizualny czy namacalny) kontakt z miejscem [il. 5]. Dowodzi to, że autor potrafi kreować i z powodzeniem podejmuje, „wielkie narracje”²⁴.

²¹ Por. *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*, katalog wystawy, red. M. Branicka, M. Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków 2000.

²² Warto porównać obrazy Cebuli z kompozycjami Janusza Tarabuły z cyklu *Portrety* reprodukowanymi w: *Janusz Tarabuła i II Grupa Krakowska*, red. J. Lewiński, Kraków 2015, s. 124–127.

²³ G. Reck, *Wystawa prac Bronisława Kierzkowskiego*, „Panorama Północy” 14, 1959, s. 15; por. P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 155–162.

²⁴ Mowa tu o obrazach malowanych równoległe do cyklu *Axis Mundi*, na przykład *Płaszcz Proroka*, *Sen Pielgrzyma*, jak i o cyklu *Wieloryb w Katedrze*, por. Z. Cebula /malarstwo/, katalog wystawy, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, styczeń–luty 2017.



6. Wystawa malarstwa Z. Cebuli, Krypta u Pijarów, 12–29 X 2022, z archiwum artysty

6. The exhibition of Z. Cebula's paintings, Krypta u Pijarów, 12–29.10.2022, from the artist's archive

Dla odczytania cyklu nie bez znaczenia był moment ekspozycji części prac na terenie krużganków klasztornych²⁵. Prace powstawały tuż obok, w strefie *sacrum*, właściwie wówczas jeszcze jej nie opuściły. Od tego pokazu dla lokalnej publiczności zaczęły peregrynację po galeriach, choć ich wybór i bliskość *sacrum* wydają się warte odnotowania²⁶. „Ważne jest też wnętrze krypty, które ma swój charakter, klimat – bardzo specyficzne i wymagające a równocześnie potrafiące wzmocnić przekaz. To trudna a zarazem wdzięczna przestrzeń wystawiennicza, pod warunkiem respektowania jej charakteru” – tak komentował planowaną, choć niezrealizowaną wówczas obecność swoich obrazów w tej ważnej dla kontekstu sztuki religijnej galerii²⁷ [il. 6]. Należy odnotować, że Adam Organisty namawia artystę do prób zmierzenia się z byciem sam na sam z przestrzenią *sacrum*, pisząc: „Bez trudu można sobie wyobrazić wnętrze kościoła, którego jednym z elementów wyposażenia są pochła-

cant for the reading of the series²⁵. The works were created right next door, in the sacred zone. In fact, they did not leave it at that time. This exhibition for the local audience marked the beginning of their journey through galleries, although their selection and proximity to the sacred are noteworthy²⁶. “The interior of the crypt is also important as it has its own specific and demanding character and atmosphere, which can reinforce the message. It is a challenging yet rewarding exhibition space, provided its unique features are respected,” he commented on the planned presence of his paintings in this gallery, which is significant in the context of religious art²⁷ [fig. 6]. It should be noted that Adam Organisty encourages artists to embrace solitude in sacred spaces. He writes, “It is easy to imagine the interior of

²⁵ Materiał filmowy z tego pleneru zob.: K. Prętkowska, *Klasztor w Trutowie miejscem pleneru artystów*, <https://bydgoszcz.tvp.pl/33504373/klasztor-w-trutowie-miejscem-pleneru-artystow>

²⁶ Z powodu remontu krypty wystawa ostatecznie odbyła się w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie, por. *Zbigniew Cebula. Axis Mundi, Malarstwo*, katalog wystawy. Muzeum Archidiecezjalne, 26 IX–15 X 2019, Kraków 2019, część cyklu była również prezentowana w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie od 5 XII 2019 do 20 I 2020 w ramach wystawy *ISTOTA RZECZY*. W krypcie malarz miał szansę pokazać swoje obrazy dopiero w październiku 2022 roku.

²⁷ Z. Cebula, w: *Galeria Krypta u Pijarów, wrzesień–październik 2019, wystawa Zb. Cebuli*, <http://welcometo.pl/galeria-krypta-u-pijarow-wrzesien-pazdziernik-2019-wystawa-zb-cebuli/>

²⁵ Video footage from this outdoor event cf.: K. Prętkowska, *Klasztor w Trutowie miejscem pleneru artystów [The monastery in Trutowo is a venue for an outdoor painting session]*, <https://bydgoszcz.tvp.pl/33504373/klasztor-w-trutowie-miejscem-pleneru-artystow>

²⁶ Ultimately, due to renovation work on the crypt, the exhibition was held at the Museum of the Archdiocese in Kraków, cf. *Zbigniew Cebula. Axis Mundi, Malarstwo [Zbigniew Cebula. Axis Mundi. Painting]*, exhibition catalogue. The Museum of the Archdiocese, 26.09–15.10.2019, Kraków 2019, part of the cycle was also shown in the Diocesan Museum in Rzeszów from 5.12.2019 to 20.01.2020 as a part of the exhibition *ISTOTA RZECZY [THE ESSENCE OF THINGS]*. The painter only had the opportunity to display his paintings in the crypt in October 2022.

²⁷ Z. Cebula, in: *Galeria Krypta u Pijarów, wrzesień–październik 2019, wystawa Zb. Cebuli [Galeria Krypta u Pijarów, September–October 2019, the exhibition of Z. Cebula]*, <http://welcometo.pl/galeria-krypta-u-pijarow-wrzesien-pazdziernik-2019-wystawa-zb-cebuli/>

a church adorned with richly decorative paintings by Zbigniew Cebula, which captivate the viewer²⁸.

The Mogiła Cycle by Janusz Matuszewski

The term “Mogiła Cycle” can be misleading as it consists of only two oil paintings: *Mogiła Pietà* [fig. 7] and *Mogiła Crucifixion* [fig. 8], which are both vertical, elongated paintings measuring 170×65 cm and dated 2018. One could, albeit arbitrarily, add a few other works related to the Cistercian abbey in Mogiła that predate its creation. As these have been described in great detail and subjected to iconographic analysis, the focus here will be on the two religious compositions mentioned above²⁹.

These paintings offer a visual interpretation of selected stations of the Way of the Cross, as depicted by an anonymous late Baroque artist from the Sanctuary of the Holy Cross in Mogiła³⁰ [fig. 9, 10]. When placed side by side, they form a diptych. Although the painter has photographic reproductions of the stations in his visual notebook, he did not make faithful copies. While in the church in Mogiła, he spent a long time gazing at the depictions of the Passion of Christ. Using a work of art or its reproduction as a basis for creating his own artefact is a typical approach for him when working on religious subject matter, which he chose several years ago³¹. He added several new themes to the compositions in the studio.

By selecting these particular stations, he chose the scenes that were most emotionally poignant and emphasised them by saturating them with colourful lights. A comparison of the stations of the Way of the Cross in Mogiła with Matuszewski’s composition is worthwhile. The Kraków-based artist elongates the format of the work, altering the proportions of the figures and evoking associations with El Greco’s style³². He also adds people who were not present at

²⁸ Organisty 2018, as in footnote 11, p. 19.

²⁹ I refer here to the text: A. Organisty, *Malarstwo religijne Janusza Matuszewskiego w kręgu sztuki i duchowości cysterskiej* [Janusz Matuszewski’s Religious Paintings in the Circle of Cistercian Art and Spirituality] in: *Dzieje i kultura cystersów w Polsce 1* [The History and Culture of the Cistercians in Poland I], eds. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2016, pp. 117–127.

³⁰ Cf. I. Kołodziejczyk, *Mogiła opactwo cystersów* [The Cistercian Abbey in Mogiła], Kraków 1992.

³¹ The artist believes that “churches are places where silent beings are kept,” J. Matuszewski, conversation with the painter on 19 November 2019.

³² For more on his inspiration from this artist and Cistercian Baroque, see: Organisty 2016, as in footnote 28, p. 118; cf. also: A. Organisty, *El Greco we współczesnej sztuce polskiej* [El Greco in Contemporary Polish Art] in: *Ars Sacra El Greco. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum* [El Greco’s Ars Sacra. On the 100th Anniversary of Independence and the Museum], exhibition catalogue, the Diocesan Museum in Siedlce, November 2018 – January 2019, ed. Fr. R. Mirończuk, Siedlce 2018, pp. 130, 140, fig. 9.

niające widza bogactwem materii dekoracje malarskie autorstwa Zbigniewa Cebuli²⁸.

Cykl mogiński Janusza Matuszewskiego

Określenie „cykl mogiński” może być nieco mylące, gdyż składają się na niego tylko dwa obrazy olejne: *Pieta mogińska* [il. 7] i *Ukrzyżowanie mogińskie* [il. 8], oba o pionowym wydłużonym formacie 170×65 cm, datowane na 2018 rok. Można by do niego dodać, choć umownie, jeszcze kilka innych prac związanych z opactwem cystersów w Mogile, poprzedzających jego powstanie. W związku z tym, że zostały one bardzo obszernie opisane i poddane analizie ikonograficznej, warto skupić się na dwóch wspomnianych kompozycjach religijnych²⁹.

Obrazy te stanowią malarską interpretację wybranych stacji Drogi Krzyżowej autorstwa nieznanego późnobarokowego artysty z sanktuarium Krzyża Świętego w Mogile³⁰ [il. 9, 10]. Zestawione ze sobą, tworzą dyptyk. Malarz nie wykonał wiernych kopii, choć w swoim notatniku wizualnym posiada fotograficzne reprodukcje stacji. Przebywając w mogińskiej świątyni, długo wpatrywał się w przedstawienia obrazujące mękę Pańską. Patrzenie na dzieło sztuki lub jego odpowiednik – reprodukcję – i budowanie w oparciu o nie własnego artefaktu – to typowy dla niego tryb pracy w odniesieniu do wybranej przed kilkunastu laty tematyki religijnej³¹. W pracowni uzupełnił kompozycje o kilka nowych wątków.

Wybierając te, a nie inne stacje, decydował się na sceny najbardziej przejmujące emocjonalnie, a następnie uwypuklił je poprzez nasycenie barwą światła. Warto porównać stacje mogińskiej Drogi Krzyżowej z kompozycją Matuszewskiego. Krakowski malarz wydłuża format dzieła, przez co proporcje postaci zmieniają się, budząc skojarzenia z manierą El Greca³². Dodaje też osoby, których nie było w mogińskich stacjach, stąd przestrzeń kompozycji gęstnieje. Partie pejzażu zostają wprowadzone w dynamiczny ruch, głównie za sprawą zmieszanego koloru i widocznych na powierzchni ruchów pędzla. Należy dodać, że pod

²⁸ Organisty 2018, jak przyp. 11, s. 19.

²⁹ Mowa tu o tekście: A. Organisty, *Malarstwo religijne Janusza Matuszewskiego w kręgu sztuki i duchowości cysterskiej*, w: *Dzieje i kultura cystersów w Polsce 1*, red. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2016, s. 117–127.

³⁰ Por. I. Kołodziejczyk, *Mogiła opactwo cystersów*, Kraków 1992.

³¹ Artysta uważa, że „kościół są miejscem przechowywania cichych bytów”, J. Matuszewski, rozmowa z malarzem z 19 XI 2019.

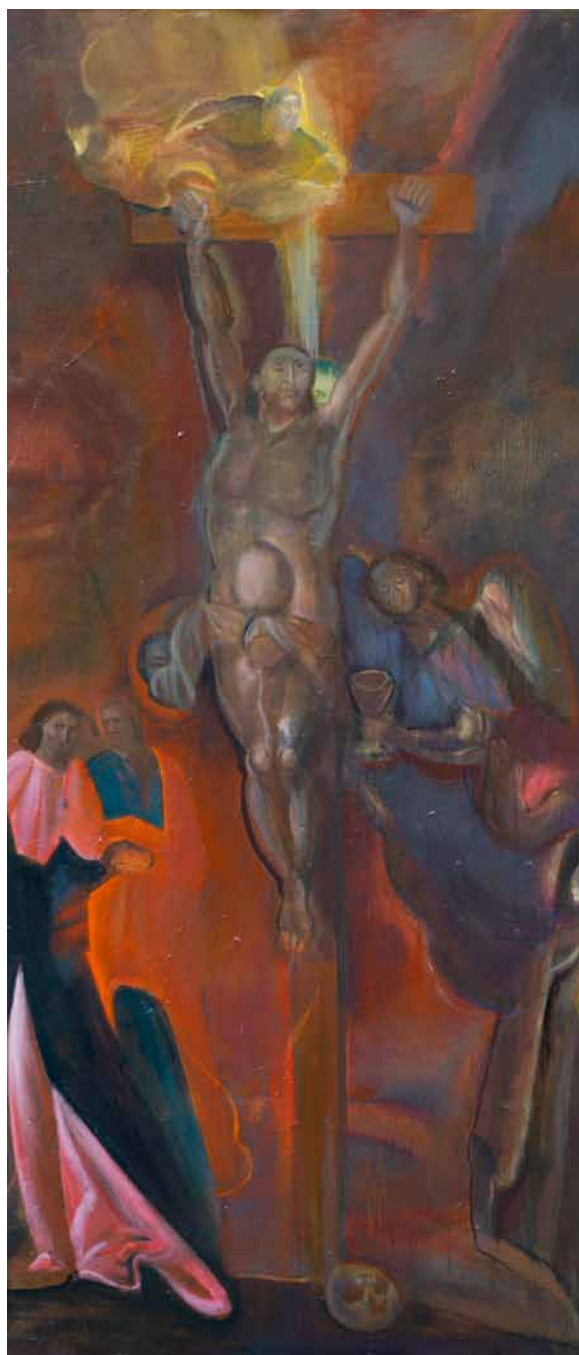
³² O inspiracjach tym artystą oraz barokiem cysterskim szerzej pisze: Organisty 2016, jak przyp. 28, s. 118; zob. także: A. Organisty, *El Greco we współczesnej sztuce polskiej*, w: *Ars Sacra El Greco. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum*, katalog wystawy, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach, listopad 2018 – styczeń 2019, red. ks. R. Mirończuk, Siedlce 2018, s. 130, 140, il. 9.



7. J. Matuszewski, *Pieta mogilska*, olej na płótnie, 170×68 cm, 2018, fot. J. Firek-Matuszewska

7. J. Matuszewski, *Mogila Pietà*, oil on canvas, 170×68 cm, 2018, photo J. Firek-Matuszewska

względem formalnym pierwowzór nie stał na wysokim poziomie, wprawdzie barwy zostały użyte prawidłowo odnośnie do przyjętej symboliki, ale mistrz lub ten, kto konserwował stacje, nie dbał o niuanse, silnie kontrastując różę i błękity. Matuszewski spotęgował działanie kolorów, szczególnie karmi-



8. J. Matuszewski, *Ukrzyżowanie mogilskie*, olej na płótnie, 170×75 cm, 2018, fot. J. Firek-Matuszewska

8. J. Matuszewski, *Mogila Crucifixion*, oil on canvas, 170×75 cm, 2018, photo J. Firek-Matuszewska

the Mogiła stations, making the composition denser. Parts of the landscape are set in motion, primarily due to the mixed colours and visible brushstrokes on the surface. Admittedly, in formal terms the original was not of a high standard: although the colours were used correctly in relation to the accepted symbolism,



9. Droga Krzyżowa, Stacja XII – Ukrzyżowanie, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Wacława w Mogile, fot. S. Wójcicki

9. The Way of the Cross, Station XII – Crucifixion, the Church of the Assumption of the Virgin Mary and St. Wenceslaus in Mogiła, photo S. Wójcicki

the author or restorer did not pay attention to nuances, combining strong pinks and blues. Matuszewski intensifies the effect of colours, especially carmine and orange, which ‘spill’ from the robes onto the surroundings. He uses grey-violet tones to paint not only the bodies of the deceased, but also those of the other people and angels. Having viewed dozens of paintings of the Crucified Christ in the artist’s studio, it is clear that Matuszewski developed a style of depicting Christ’s body that is muscular yet anatomically inaccurate. In other words, painting such a Messiah is both the Krakow artist’s passion and credo. In both compositions, the motif of God the Father or the Holy Trinity appears in the upper parts. These brightened fragments distract the viewer’s attention from the main groups of figures, especially as they are sometimes unnaturally cut off by the light from their own robes (*Mogiła Crucifixion*). However, the coherence of these paintings is undeniable, although the shift of the dominant elements from the main scene to secondary themes may cause viewers to consider light, rather than the biblical scenes, to be the paintings’ key theme.

The Mogiła Cycle is one link in a chain of activities connecting the artist with the Cistercians,



10. Droga Krzyżowa, Stacja XIII – Jezus zdjęty z krzyża, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Wacława w Mogile, fot. S. Wójcicki

10. The Way of the Cross, Station XIII – Jesus is taken down from the cross, the Church of the Assumption of the Virgin Mary and St. Wenceslaus in Mogiła, photo S. Wójcicki

nów i oranżów, „wylewających się” z szat na otoczenie. Szarofioletowej tonacji używa do malowania ciał, nie tylko Zmarłego, ale i pozostałych osób oraz aniołów. Po recepcji dziesiątek obrazów z wizerunkiem Ukrzyżowanego obejrzanych w pracowni artysty można powiedzieć, że Matuszewski wypracował taką formę opracowania ciała Chrystusa, muskularnego, a jednocześnie dalekiego od prawideł anatomii. Innymi słowy: malowanie takiego Mesjasza to pasja, a jednocześnie credo krakowskiego twórcy. W obu kompozycjach w szczytowych partiach pojawia się motyw Boga Ojca lub Trójcy Świętej. Rozjaśnione fragmenty odwracają uwagę od głównych grup postaci, szczególnie, że te bywają nienaturalnie przycięte światłem własnych szat (*Ukrzyżowanie mogiłskie*). Nie można jednak odebrać tym obrazom spójności, choć przesunięcie dominant z głównej sceny na poboczne wątki może sprawić, że odbiorca za kluczowy temat obrazów uzna światło, a nie tytułowe sceny biblijne.

Cykl mogiłski stanowi ogniwo w łańcuchu działań łączących artystę z cystersami – ich siedzibą w Mogile czy pocysterskim Lubiążem, konkretnymi zakonnikami czy przedmiotami tylko widzianymi lub takimi, które stały się jego własnością, jak habit cysterski подарowany przez przyjaciela mnicha. Poprzedziły



11. J. Matuszewski, *Dominikanin*, tempera na płótnie, 34×25 cm, 2016, fot. J. Firek-Matuszewska

11. J. Matuszewski, *A Dominican Friar*, tempera on canvas, 34×25 cm, 2016, photo J. Firek-Matuszewska

je: obrazy z wizerunkiem św. Bernarda z Clairvaux [il. 12] i św. Jana Ewangelisty, ofiarowane klasztorowi (oba ok. 2008), autoportrety malarza w stroju dominikańskim, np. datowany na 2003/2006, z czaszką, sercem i krucyfiksem, czy z 2013/2014 z wizerunkiem biczowanego Chrystusa (budzący skojarzenia z wizerunkiem Gauguina, zapewne za sprawą złota-wej tonacji tła oraz motywu obrazu w obrazie), sceny rodzajowe o charakterze wizji (np. *Autoportret ze świętym Bernardem z Clairvaux* z 2010 r.) oraz inne przedstawienia tego teologa i twórcy spekulatywnej mistyki, między innymi na obwolutach wydawnictw z jego pismami. Warto zatrzymać się przy scenie z opatem, gdyż mamy tu do czynienia z, wydawałoby się, bardziej realną scenerią niż w *Cykle mogiłskim*. We wnętrzu świątyni, być może w zakrystii, olbrzymie płótno, krzesło, półnagi malarz przy sztaludze, jego syn oraz unoszący się święty, który dopiero co zszedł z nieba po drabinie³³. Złożoność tej sytuacji, którą nazwać by chyba można interwencją Bożą w osobie świętego, obrazują gesty i pozy: otwarte ze zdziwienia usta chłopca i jego pięści zaciśnięte kurczowo na ramie krzesła, skupienie ojca, gest obejmowania i aura wokół świętego. Scena ta budzi skojarzenia z piętna-

³³ Kiedy rozmawiałam z artystką o tym obrazie, przypomniał o swojej pracy przed kilkadziesiąt laty w kościele w Dobrej pod Limanową pod kierunkiem malarza fresków Bolesława Szpechta.



12. J. Matuszewski, *Św. Bernard z Clairvaux*, olej na płótnie, 2008, fot. S. Wójcicki

12. J. Matuszewski, *St. Bernard of Clairvaux*, oil on canvas, 2008, photo S. Wójcicki

their headquarters in Mogiła and Lubiąż, and specific monks and objects that he either saw or that became his property, such as a Cistercian habit that was presented to him by a monk friend. This was preceded by paintings depicting St Bernard of Clairvaux [fig. 12] and St John the Evangelist, which were donated to the monastery around 2008. There are also self-portraits of the painter in a Dominican habit, dated 2003/2006, with a skull, a heart and a crucifix; and from 2013/2014, with an image of the scourged Christ (which evokes associations with Gauguin's work, probably due to the golden background and the motif of a painting within a painting). There are also genre scenes of a visionary nature, such as *Self-Portrait with Saint Bernard of Clairvaux* (2010), as well as other depictions of this theologian and creator of speculative mysticism. This includes images on the dust jackets of publications of his writings. The scene with the abbot is particularly noteworthy, as it appears to be more realistic than the scenes in *The Mogiła Cycle*. Inside the church, perhaps in the sacristy, there is a huge canvas, a chair and a half-naked painter at an easel with his son, as well as a floating saint who has just descended from heaven on a ladder³³. The complexity of this

³³ When I spoke to the artist about this painting, he reminisced about his work in the church in Dobra near Limanowa



13. J. Matuszewski, *Amplexus ze św. Bernardem*, olej na płótnie, 163x110 cm, 2023, fot. S. Wójcicki

13. J. Matuszewski, *Amplexus with St. Bernard*, oil on canvas, 163x110 cm, 2023, photo S. Wójcicki

situation, which could be described as divine intervention through the saint, is conveyed through the figures' gestures and poses: the boy's open-mouthed surprise and clenched fists on the chair frame, his father's concentration, the embrace and the saint's aura. The scene evokes the 15th-century *Mérode Triptych* by Robert Campin and his pupils, in which humble donors request intercession, Saint Joseph performs his role, and God, in the form of a tiny child, enters the central scene of the Annunciation through the window. Although the painters were separated by centuries, the Dutch master's scene seems more plausible than the seemingly contemporary one. However, this updated version of St Bernard's vision can be found in another painting commissioned for the church in Mogiła (*Amplexus with St Bernard*, 2023) [fig. 13]. Christ descends from the cross to the saint, and the life-size shadow in the painting suggests that the person about to enter the monastery cloisters is witnessing this scene.

In addition to these 'Cistercian' paintings, painted on commission or undertaken at his own initiative, Adam Organisty also mentions the paintings on the wardrobe doors of Father Mateusz Kawa OCist³⁴.

several decades ago, under the supervision of the fresco painter Bolesław Szpecht.

³⁴ Organisty 2016, as in footnote 28, p. 125.

stowiecznym *Tryptykiem z Mérode* mistrza Roberta Campina i jego uczniów, gdzie pokorni donatorzy proszą o wstawiennictwo, święty Józef zajmuje się tym, co potrafi najlepiej, a Bóg wpada w centralną scenę Zwiastowania przez okno w postaci filigranowego dzieciątka. Mimo że malarzy dzielą wieki, scena mistrza niderlandzkiego wydaje się bardziej prawdopodobna niż ta tylko z pozoru współczesna. Natomiast to uaktualnienie wizji św. Bernarda znajdziemy w innym obrazie zamówionym do kościoła w Mogiła (*Amplexus ze św. Bernardem*, 2023) [il. 13]. Chrystus schodzi z krzyża do świętego, a wprowadzony w obraz naturalnej wielkości cień sugeruje, że to ten, kto właśnie ma wejść na krużganki klasztorne, jest świadkiem tej sytuacji.

Obok tych zamówionych i malowanych z potrzeby serca „cysterskich” obrazów Adam Organisty wymienia również malowidła wykonane na drzwiach szafy o. Mateusza Kawy OCist³⁴. Dodać należy, że cystersi, w pobliżu których mieszkał od 2003 roku, to nie jedyny zakon interesujący malarza. W ostatnich latach powstała cała grupa ekscentrycznie wykadrowanych (zdarzają się sylwetki bezgłowe), niewielkich skalą, wizerunków dominikanów [il. 11] oraz cykl zwodniczo do siebie podobnych zmarłych zakonnic. Jeden z obrazów z bardziej rozbudowaną

³⁴ Organisty 2016, jak przyp. 28, s. 125.

narracją *Zakonnicy i Zakonnice adorujący Chrystusa* (2015/2016) narodził się pod wpływem zadumy nad charyzmatem wspólnot karmelitanek i karmelitów bosych, a przedstawiony na nim klasztor ma stanowić wizję Nowej Jerozolimy. Obraz ten potwierdza to, co widoczne w *Cykle mogiłskim* oraz omawianym autoportrecie ze św. Bernardem, że przestrzeń otaczająca osoby nie ma cech „udeptanej stopami ziemi”, podobnie jak one same nie pretendują do miar realnie obecnych, współczesnych, z „krwi i kości”. Jednym z powodów takiego obrazowania jest świadoma rezygnacja ze studium z modelu i pracy w plenerze (znamy takie obyczaje, patrz: manieryzm³⁵). Przedmioty, powtarzane wielokrotnie, te same, tracą na obrazach Matuszewskiego materialność, choć w pracowni artysty ich pierwowzory są na wyciągnięcie ręki. „Wygląd przedmiotu ma być transparentny – ma przepuszczać warstwy z głębi [...] należy malować go uważnie” – tłumaczył artysta, układając kolejne, starsze [il. 14] i te ostatnie, „religijne” martwe natury³⁶. Bywają wyjątkowe przypadki, kiedy przywracana jest przedmiotom iluzja trójwymiarowości i namacalność powierzchni. Do takich należy *Martwa natura z dwoma krucyfikszami i czaszką*. Dla oglądającego te przedmioty mogą okazać się ważniejsze od tej niepozornej, porzuconej na pierwszym planie reprodukcji kolejnego autoportretu, zresztą artysta również tytułem odwraca od niej uwagę. Z drugiej strony gest ten, wraz z motywem powielonego ukrzyżowania (kolejna interpretacja mogiłskiej stacji), rozsypanych monet i biretu, wzmacnia wanitatywne przesłanie całej kompozycji.

Odnośnie do realnej lub potencjalnej obecności prac Matuszewskiego w przestrzeni *sacrum* należy stwierdzić, że dyptyk był na razie eksponowany tylko w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie. Adam Organista wraz z Małgorzatą Wyrzykowską widzieliby miejsce płócien artysty i innych współczesnych malarzy w pozbawionym oryginalnego wyposażenia

³⁵ Korzystanie z podobnych wzorów artysta nazywa „chozeniem po śladach”. Wybiera tematy bezpośrednio ze świątyń, z regionalnych muzeów czy znalezione na przypadkowych reprodukcjach. Liczy się „aura” wizerunku, którą może emanować nawet słabej jakości zdjęcie czy rycina. Spotkanie z obcym obrazem oswaja lekturą Biblii i tekstów ojców Kościoła.

³⁶ J. Matuszewski, z rozmowy z artystą dn. 19 XI 2019. Taki stosunek do rzeczy czy natury może wynikać również z fascynacji artysty tekstami mistyków, przypomnijmy co radził św. Jan od Krzyża: „Początkującym w życiu duchowym, na te rzeczy nie tylko się zezwala, lecz nawet potrzeba, by znajdowali upodobanie i pewną odczuwalną pociechę w obrazach, kaplicach i w innych pobożnych przedmiotach wizualnych. [...] Jednakże na dalszej drodze musi człowiek duchowo oderwać się od tych wszystkich upodobań i pożądań, jakie sprawiają woli radość. Czysty bowiem duch mało zważa na te przedmioty, lecz dąży do wewnętrznego skupienia”, św. Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, Księga trzecia, 38, 3–39, 1, w: Święty Jan od Krzyża, Doktor Kościoła, *Dziela*, red. o. O. Filek OCD, tłum. o. B. Smyrak OCD, Kraków 1986, s. 385.

While the painter had resided near the Cistercians from 2003 onwards, his interest extended beyond this particular order. In recent years, he has created a whole series of small-scale images of Dominicans with eccentric framing (some of the figures are headless) [fig. 11] and a series of deceptively similar deceased nuns. One of his more narrative-driven paintings, *Monks and Nuns Adoring Christ* (2015/2016), was inspired by his reflections on the charisma of the Carmelite and Discalced Carmelite communities. The monastery depicted is intended to represent a vision of the New Jerusalem. As with the Mogiła Cycle and the aforementioned self-portrait with St. Bernard, this painting confirms that the space surrounding the figures does not have the characteristics of ‘ground trodden by feet’, and that the figures themselves do not claim to be real, contemporary ‘flesh and blood’ figures. One reason for this is the conscious decision to abandon the study of models and outdoor painting (we are familiar with such practices: Mannerism³⁵). In Matuszewski’s paintings, objects that are repeated many times lose their materiality, even though their originals are within reach in the artist’s studio. “The appearance of an object should be transparent it should allow layers from the depths to shine through. [...] It should be painted carefully,” explained the artist, arranging successive older [fig. 14] more recent ‘religious’ still lifes³⁶. In exceptional cases, objects regain the illusion of three-dimensionality and the tangibility of their surfaces. One such example is *Still Life with Two Crucifixes and a Skull*. These objects may prove more important to the viewer than the inconspicuous reproduction of another self-portrait abandoned in the foreground. Moreover, the artist distracts attention from it with the title. However, this gesture, together with the

³⁵ The artist refers to his use of similar patterns as ‘walking in the footsteps’. He selects his subjects from churches, regional museums, or from random reproductions. The important thing is the ‘aura’ of the image, which can emanate even from a poor-quality photograph or engraving. To familiarise himself with unfamiliar images, he reads the Bible and the writings of the Church Fathers.

³⁶ J. Matuszewski, conversation with the artist on 19.11.2019. This attitude towards nature may stem from the artist’s fascination with mystical writings. Consider, for example, the advice of St John of the Cross: “[I]t is certainly lawful, and even expedient, for beginners to find some sensible sweetness and pleasure in images, oratories and other visible objects of devotion [...] But the spiritual person that would make progress must strip himself of all those pleasures and desires wherein the will can rejoice, for pure spirituality is bound very little to any of those objects, but only to interior recollection [...]” St John of the Cross, *Ascent of Mount Carmel*, Book III, ch. 39 par.1, transl. and ed. E. Allison Peers, 3rd revised edition, Catholic Spiritual Direction, <https://www.catholicspiritualdirection.org/ascentcarmel.pdf> [the original uses the Polish translation published as: St John of the Cross, *Droga na Górę Karmel*, Księga trzecia, 38, 3–39, 1 in: Święty Jan od Krzyża, Doktor Kościoła, *Dziela*, ed. o. O. Filek OCD, transl. o. B. Smyrak OCD, Kraków 1986, p. 385.]

motif of the duplicated crucifixion (another interpretation of the Mogiła station), the scattered coins and the biretta, serves to reinforce the vanitas message of the entire composition.

Regarding the presence, or potential presence, of Matuszewski's works in sacred spaces, it should be noted that the diptych has only ever been exhibited at the Diocesan Museum in Rzeszów. Adam Organisty and Małgorzata Wyrzykowska propose displaying the artist's canvases alongside those of other contemporary painters in the Church of St James in Lubiąż, which has been stripped of its original furnishings³⁷. However, it should be noted that even if this vision of revitalisation were fully realised, the church would not resume its original functions; it would merely become a museum housed within the church³⁸. In the case of the monastery in Mogiła, where several of his works have already been installed, the context is different. Perhaps it is the one proposed by Adam Organisty: a step towards the modernisation of religious art³⁹. Regardless of these attempts to gain adequate recognition for his art, Matuszewski ensured constant daily contact with the 'sacred place' by designing his own two-storey 'cloistered' studio with a triforium [fig. 15]. Convinced of the artist's authenticity and enchanted by the aura of the place, as well as persuaded by the host's words⁴⁰, the present author sees no reason to treat the effect of this creation without due seriousness. 'Temple of art' is the most accurate phrase that comes to mind when looking at the stacked canvases on frames that resemble an iconostasis, the bound books, the liturgical equipment, and the polychromes.

³⁷ It was also suggested that the lost altar paintings by Michael Willmann in the post-Cistercian church in Lubiąż, Silesia, should be replaced with contemporary paintings. A. Organisty, M. Wyrzykowska, *Muzeum Willmanna, czyli "świętynia sztuki" w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztorne Wniebowzięcia NMP w: Kościół klasztorne Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji* [The Willmann Museum, or the 'Temple of Art' in Lubiąż. Proposals for the Revitalisation of the Monastery Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in: *Monastery Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Lubiąż. History, State of Preservation, Revitalisation Concept*], ed. A. Kozieł, Wrocław 2010, pp. 149–164.

³⁸ The authors of the revitalisation project only discuss preserving the memory of this function; Organisty, Wyrzykowska 2010, as in footnote 33, p. 159; cf. M. Howorus-Czajka, *Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną* [The Alternative Use of Historic Church Interiors in Conjunction with Contemporary Art] in: http://www.muzeumlubelskie.pl/images/media/file/1_Howorus-Czajka_SiML_19.pdf

³⁹ Organisty 2016, as in footnote 28, p. 121.

⁴⁰ Cf. A. Organisty, "Na przebłaganie za grzechy nasze...". *O malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego* ["In Atonement for Our Sins...". *On the Painting of Grzegorz Bednarski and Janusz Matuszewski*], "Ethos" 1, 2014, pp. 239–253.



14. Wnętrze pracowni J. Matuszewskiego, na sztaludze tegoż, *Martwe natury*, po 2000, olej na płótnie, fot. A. Daca

14. The interior of J. Matuszewski's studio, on the easel visible *Still Lifes* by the same artist, after 2000, oil on canvas, photo A. Daca



15. Wnętrze pracowni J. Matuszewskiego, na sztaludze tegoż, *Autoportret z czaszką, sercem i krucyfiksem*, olej na płótnie, 85×71 cm, 2003–2006, fot. A. Daca

15. The interior of J. Matuszewski's studio, on the easel visible *Self-Portrait with a Skull, Heart and Crucifix* by the same artist, oil on canvas, 85×71 cm, 2003–2006, photo A. Daca

kościół św. Jakuba w Lubiążu³⁷. Trzeba jednak mieć świadomość, że gdyby udało się tę wizję rewitalizacji w pełni zrealizować, świątynia nie odzyskałaby już pierwotnych funkcji, a byłaby tylko muzeum w murach kościelnych³⁸. W przypadku klasztoru w Mogile, gdzie trafiło już kilka jego realizacji, mamy zatem inny kontekst, może właśnie ten postulowany przez Adama Organistego: krok w stronę aktualizacji sztuki religijnej³⁹. Niezależnie od tych prób zyskania odpowiedniego rezonansu dla swojej sztuki Matuszewski zapewnił sobie stały, codzienny, kontakt z „miejscem świętym”, projektując własną pracownię za „klauzurą”, na dwa piętra wysoką, z emporą [il. 15]. Wsparta słowami gospodarza i przekonana o autentyczności postawy artysty⁴⁰ oraz zauroczona aurą tego miejsca autorka nie widzi podstaw, by efekt tej kreacji traktować bez należytej powagi. „Świątynia sztuki” – to najtrafniejsze, co ciśnie się na usta na widok piętrzących się płócien na ramach przypominających ikonostas, oprawnych ksiąg, sprzętów liturgicznych i polichromii.

Katedry Romualda Oramusa

Katedry to monumentalny cykl powstający od 2007 roku, liczący już ponad sto płócien w technice olejnej, akrylowej oraz enkaustyki, o zróżnicowanych formatach⁴¹. Równoległe do niego powstawały grafiki w technikach druku wklęsłego (akwaforty, akwainty, odprysku, miękkiego werniksu i suchej igły), z których część datowana na lata 2016–2019 utworzyła spójną całość pod nazwą: *Katedra Prousta*⁴². W przeważającej części cyklu mamy do czynienia z interpretacją konkretnych budowli o przeznaczeniu sakralnym, na przykład w serii o numerach od

³⁷ Powstał również pomysł, by w pocysterskim kościele w Lubiążu na Śląsku w miejsce zaginionych obrazów ołtarzowych mistrza Michaela Willmanna wprowadzić obrazy współczesne. A. Organisty, M. Wyrzykowska, *Muzeum Willmanna, czyli „świątynia sztuki” w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP w: Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010, s. 149–164.

³⁸ Autorzy projektu rewitalizacji mówią jedynie o zachowaniu pamięci o tej funkcji; Organisty, Wyrzykowska 2010, jak przyp. 33, s. 159; por. M. Howorus-Czajka, *Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną*, http://www.muzeumlubelskie.pl/images/media/file/1_Howorus-Czajka_SiML_19.pdf

³⁹ Organisty 2016, jak przyp. 28, s. 121.

⁴⁰ Por. A. Organisty, „Na przeblaganie za grzechy nasze...”. *O malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego*, „Ethos” 1, 2014, s. 239–253.

⁴¹ Przy pierwszym spotkaniu z obrazami nie dostrzeżemy zapewne, że artysta eksperymentuje nie tylko ze spoiwem, ale i z barwnikami mineralnymi.

⁴² Cykl ten po raz pierwszy eksponowany był w Bibliotece Polskiej w Paryżu od 15 I do 8 II 2020 pod nazwą: *ROMUALD ORAMUS. LA CATHÉDRALE. PEINTURES ET GRAVURES*.

Cathedrals by Romuald Oramus

Created since 2007, *Cathedrals* is a monumental series comprising over a hundred oil, acrylic and encaustic paintings in various formats⁴¹. At the same time, Oramus created prints using intaglio techniques, such as etching, aquatint, sugar lift, soft ground etching and drypoint. Some of these prints, dating from 2016–2019, form a coherent series entitled *Proust's Cathedral*⁴². For the most part, the series focuses on interpreting specific sacred buildings. For example, series numbers *XXVIII* to *XXXI* feature the Early Gothic cathedral in Rouen.

A skilled medievalist might recognise these plans and perspective projections as similar to those of other stone churches in France, Catalonia and Italy, or brick churches in Poland. The author encountered these places during his travels. While encounters with the sacred, full of intense stimuli, do not necessarily lead to spiritual experiences, the ‘proto-images’ preserved in his memory and in his photographs, supplemented by his reading about the era of the cathedral builders and his own reflections translated into literary language, inspired him to repeatedly and passionately recreate them in a variety of compositional variations⁴³. One of the paintings appears to be a diptych, as if two separate compositions, sometimes featuring motifs of buildings from different locations, were combined into one image, creating a sense of balance (e.g. *Cathedral IX*). By contrast, the next painting in this series, *Cathedral XXIX* [fig. 16], and others that followed feature vaulted spaces organised by vertical stripes or, as the author describes it, a “barely perceptible structural cut”⁴⁴, reminiscent of the principles of division in Zbigniew Cebula’s *Axis Mundi* series.

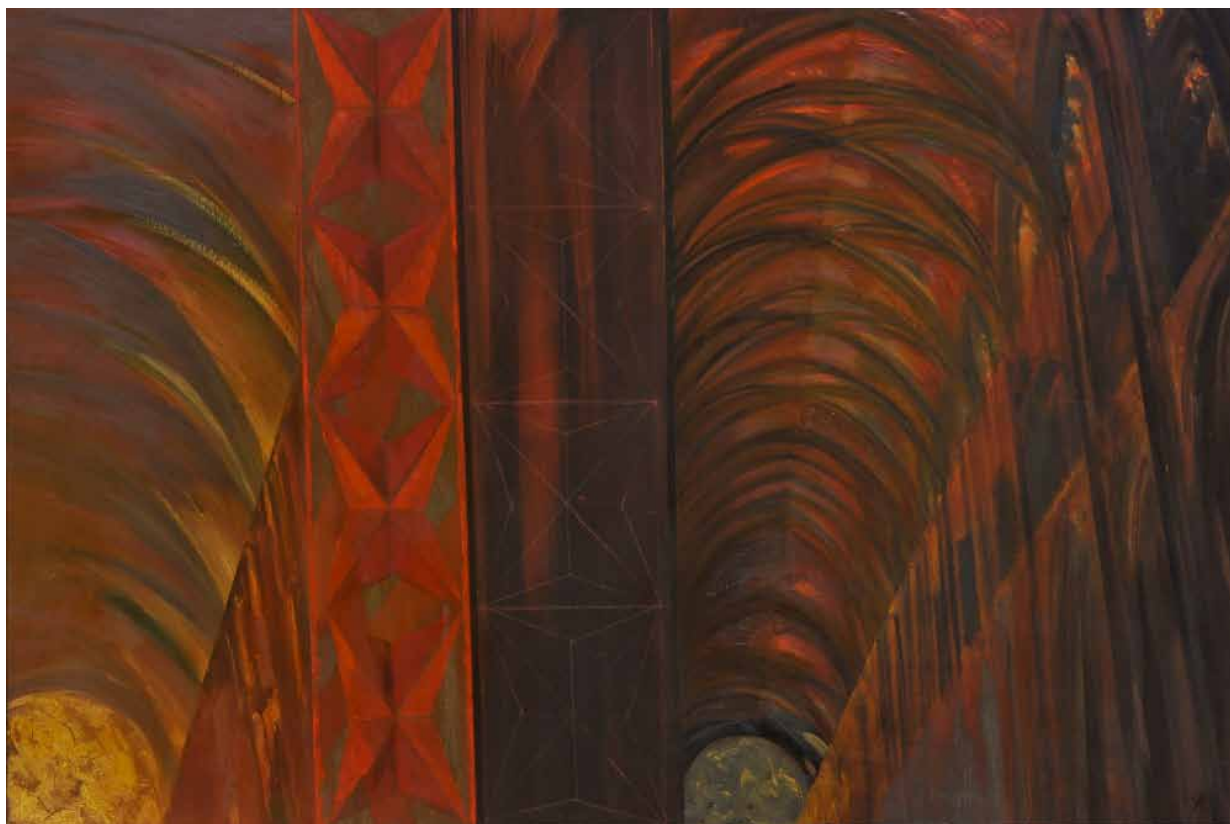
In the first series, *Time Stopped* and *Feasts*, which date from the 1980s, the artist seems to consider the characters’ surroundings unimportant; they appear

⁴¹ When we first view the paintings, we are unlikely to notice that the artist has experimented with both binders and mineral pigments.

⁴² This series was first exhibited at the Polish Library in Paris from 15 January to 8 February 2020 under the title: *ROMUALD ORAMUS. LA CATHÉDRALE. PEINTURES ET GRAVURES*.

⁴³ This is how the painter describes the challenges he faced in translating his perception of the scale and variability of the spaces within the monuments he visited into the language of art: “In this game with the illusion of cathedral motifs, it was not so much formal speculation that played a role, but rather the conviction that it was impossible to fully grasp through everyday experience – the veristic convention of representation. [...] The precise and logical architectural structure of the buildings did not allow for complete control over perception.” R. Oramus, *Droga do katedr [The Road to Cathedrals]* in: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011 [Romuald Oramus. Cathedral. Painting from the Period 2007–2011]*, Kraków 2013, p. 42.

⁴⁴ On his interest with the motif of the *axis mundi*: Oramus 2013, as in footnote 42, p. 44.



16. R. Oramus, *Katedra XXIX*, akryl, olej, enkaustyka na płótnie; 100x150 cm, 2009–2011, fot. J. Ruciński

16. R. Oramus, *Cathedral XXIX*, acrylic, oil, encaustic on canvas; 100x150 cm, 2009–2011, photo J. Ruciński

clean and austere⁴⁵. Clearly, architecture is becoming increasingly important in *Everyday Rituals*. Like in an icon, it is important that a single composition contains several scenes. This simultaneity of vision also appears in *Cathedrals*, alongside the contrasts of blues and yellows (cf. *Everyday Rituals XIII*, 2002), created by the effect of stained glass on the façades. In the *Real-Unreal* series, which is the result of his first trip to northern Spain (2004–2005), architectural motifs intertwine with the language of pure abstraction, such as the pulsation of lights and the changing rhythm of signs. Bogusław Krasnowolski considered the beginning of the cycle to be two series of forty canvases created in parallel: *Space and Light, on the Borderline Between Abstraction and Figuration* (2007), and *Selected Places – Cathedrals, Vaults, Excavations* (2008–2010)⁴⁶. It is

⁴⁵ A. Budzalek, *Sylwetki – Romuald Oramus [Profiles: Romuald Oramus]*, https://zpap.pl/zpap/index.php?option=com_content&view=article&id=2040:sylwetki-romuald-oramus&catid=88:arsforum-32018&Itemid=235&lang=pl

⁴⁶ B. Krasnowolski, *Katedry Romualda Oramusa [Cathedrals by Romuald Oramus]* in: *Romuald Oramus. Katedra z nieba i z ziemi. Malarstwo [Romuald Oramus. Cathedral from Heaven and Earth]*, exhibition catalogue, the Museum of the Archdiocese in Kraków 6 July – 31 August Kraków 2016, p. 14. Another exhibition of the *Cathedrals* series ended at the Galeria Pracownia Otwarta in Kraków in 2020, proving that this was a very long-lasting choice.

XXVIII do *XXXI* kryje się wczesnogotycka katedra w Rouen. Wprawny mediewista skojarzy być może również plany i rzuty perspektywiczne innych kamiennych świątyń francuskich, katalońskich, włoskich czy ceglanych kościołów w Polsce. Miejsc tych autor doświadczył w czasie licznych podróży. Choć ten typ spotkania z *sacrum*, pełen intensywnych bodźców, nie sprzyja przeżyciom duchowym, zachowane w pamięci „protobrazy” i wykonane zdjęcia, uzupełnione lekturami o epoce budowniczych katedr oraz przekładem na język literacki własnych refleksji, zaprowadziły go do uporczywego i namiętnego ich powtarzania, w najrozmaitszych wariantach kompozycyjnych⁴³. Jednym z nich jest pozorny dyptyk, tak jakby w jeden obraz wmalowano dwie odrębne kompozycje (czasem złożone z motywów różnych budowli odległych geograficznie), zmuszając je do

⁴³ W ten sposób malarz pisze o problemach przełożenia na język sztuki percepcji skali i zmienności przestrzeni odwiedzanych zabytków: „W tej grze z iluzją motywów katedr rolę odegrały nie tyle formalne spekulacje, co przeświadczenie o niemożliwości ogarnięcia jej w pełni za pomocą potocznego doświadczenia – weryfikacyjnej konwencji przedstawienia. [...] Precyzyjna i logiczna architektoniczna struktura odwiedzanych budowli nie zapewniała pełnej kontroli nad własną percepcją”, R. Oramus, *Droga do katedr*, w: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011*, Kraków 2013, s. 42.

bycia w równowadze (np. *Katedra IX*). Natomiast w kolejnym obrazie z tego cyklu i innych, późniejszych, jak *Katedra XXIX* [il. 16], pola sklepień porządkują pionowe pasy, lub jak to określa autor: „le-dwo uchwytnie konstrukcyjne cięcia”⁴⁴, co można skojarzyć z zasadami podziału obrazów cyklu *Axis Mundi* Zbigniewa Cebuli.

W pierwszych cyklach *Czas zatrzymany* i *Uczty* pochodzących z lat 80. XX wieku otoczenie postaci wydaje się mało ważne dla artysty, jest wyczyszczone i „surowe”⁴⁵. Widać, że architektura nabiera znaczenia w *Rytuałach codzienności*. Istotne jest to, że w jednej kompozycji, jak w ikonie, mamy do czynienia z kilkoma scenami równocześnie. Ten symultanimizm spojrzenia będzie występował również w *Katedrach*, podobnie jak kontrasty błękitów i żółcieni (por. *Rytuały codzienności XIII*, 2002) rejestrowane jako efekt działania szkieł witrażowych na elewacje. W serii *Realne-nierealne*, owocu pierwszej podróży do północnej Hiszpanii (2004–2005), motywy architektoniczne przenikają się z językiem czystej abstrakcji: pulsowaniem światła, zmiennym rytmem znaków. Za początek cyklu Bogusław Krasnowolski uznał dwie serie powstających równolegle czterdziestu płócien *Przestrzeń i światło, na pograniczu abstrakcji i figuralności* (2007) oraz *Miejsca wybrane – katedry, sklepienia, wykopaliska* (2008–2010)⁴⁶. Warto wspomnieć o kwestii wskazanej przez profesora Krasnowolskiego, a mianowicie o powinowactwie cyklu z wizerunkami wnętrza świątyń protestanckich malowanymi powszechnie w siedemnastowiecznej Holandii⁴⁷.

Oramusa interesuje problem organizacji wnętrza świątyni, głównie sklepień i ich relacji do innych partii budowli (rozczłonkowanych maswerkami ścian i okien, geometrycznych podziałów witraży) lub do jej rzutu poziomego. Fascynują go również podziały funkcji określające przynależność do sfery boskiej – *sacrum*, z wyodrębnionym miejscem najświętszym, i sfery ludzkiej – *profanum*. Artysta, myśląc nad kompozycją i znaczeniem poszczególnych kadrów, samodzielnie szuka dla nich właściwego miejsca i oczywiście odpowiedniej palety barw⁴⁸. „Zastosowane tafle

⁴⁴ O zainteresowaniach motywem *axis mundi*: Oramus 2013, jak przyp. 42, s. 44.

⁴⁵ A. Budzalek, *Sylwetki – Romuald Oramus*, https://zppap.pl/zppap/index.php?option=com_content&view=article&id=2040:sylwetki-romuald-oramus&catid=88:arsforum-32018&Itemid=235&lang=pl

⁴⁶ B. Krasnowolski, *Katedry Romualda Oramusa*, w: *Romuald Oramus. Katedra z nieba i z ziemi. Malarstwo*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie 6 VII – 31 VIII Kraków 2016, s. 14. W 2020 roku w krakowskiej Pracowni Otwartej skończył się kolejny pokaz cyklu *Katedr*, zatem wybór ten okazał się bardzo trwały.

⁴⁷ Ibidem, s. 16.

⁴⁸ B. Krasnowolski następująco odczytuje kod barw w *Katedrach*: stęfa boska – błękit nieba, stęfa ziemiska – brunatno-poma-

important to note the observation made by Professor Krasnowolski regarding the resemblance of the cycle to images of Protestant church interiors, which were frequently painted in 17th-century Holland⁴⁷.

Oramus is interested in the interior organisation of the church, particularly the vaults and how they relate to the rest of the building, divided by tracery walls and windows and stained glass in geometric patterns. He is also fascinated by the functional divisions that determine belonging to the divine sphere, or the sacred, with its separate holy place, and the human sphere, or the profane. When considering the composition and meaning of individual frames, the artist independently seeks the most suitable location for them and, naturally, the most appropriate colour palette⁴⁸. “The glass panes used, impossible to replicate in later centuries, shone with sapphire and cobalt blue, ruby and orange red, supported by tones close to gold and malachite and azure green.”⁴⁹ Of course, when standing in front of an easel, one disciplines oneself and selects a specific and usually narrow setting for each composition. When considering the location of this most sacred sphere, it is worth noting the intersection of the vaulted spaces depicted in the compositions. Treating it as an archetypal *axis mundi* means that this is where time would stop, enabling full contact with both the past and the future. The permanence of the sacred heritage is certainly one aspect that keeps the painter fascinated by this motif.

The structural logic of geometric forms is not affected by details such as frescoes, sculptures, and woodcarvings, all of which were certainly present in churches. References to specific buildings disappear from the titles. This is similar to Cubist portraits, where the semi-abstract form and laconic caption do not serve to identify the model. Moreover, within the key motif of the vault itself, we can observe a metamorphosis in the individual paintings, with the star-shaped ribs and chiaroscuro-modelled arches gradually transforming into geometric ornamentation. This is probably why, in one of his commentaries, Oramus pointed out that cathedrals assume “the ahistoricity of form and iconography”⁵⁰.

Two distinctive motifs stand out in this diverse series. The first, a figurative motif, refers to the presence of humans in sacred spaces. This motif appears in the 2008–2011 paintings *Cathedral XIII, XIV* and

⁴⁷ Ibidem, p. 16.

⁴⁸ B. Krasnowolski’s interpretation of the colour code in cathedrals is as follows: the divine zone is represented by the blue of the sky; the earthly zone is symbolised by the brownish-orange colours of the soil; and the intermediate zone, or the transept, is a green derived from blue and yellow, cf. Krasnowolski 2016, as in footnote 45, p. 26.

⁴⁹ Oramus 2013, as in footnote 42, p. 60.

⁵⁰ Ibidem, p. 46.

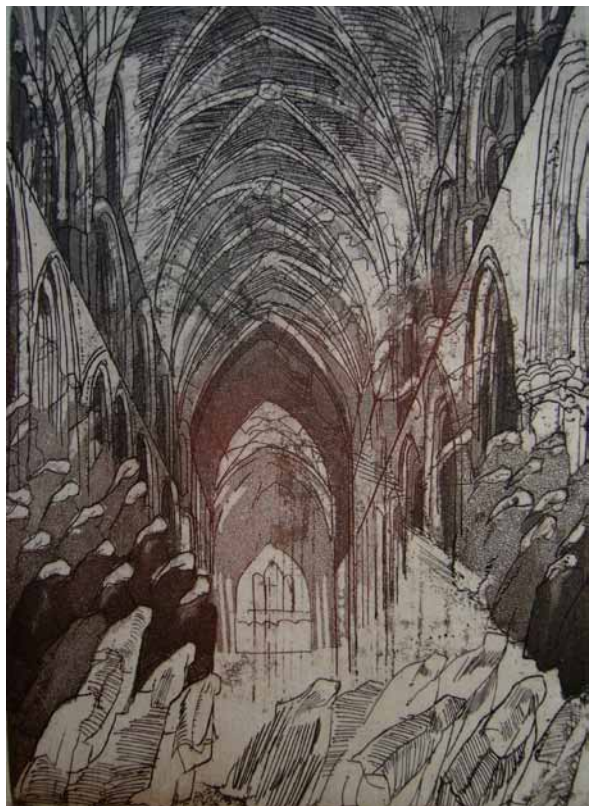
XV, and in the 2010 print *Cathedral IV* [fig. 17]. These compositions feature the distinct silhouettes of nuns, painted by the artist with the same freedom as the ruins of archaeological relics in the *Cathedrals. From Heaven and Earth* series⁵¹. On closer inspection of the painting from the *Real-Unreal XV* series (2005), a barely discernible motif of two nuns can be seen. According to the artist, this is reminiscent of the sight of young members of the Fraternity of Jerusalem at the sanctuary of St Michael the Archangel on the island of Mont Saint-Michel, on the border between Normandy and Brittany⁵². In *Cathedral XIII* [fig. 19], the fascination with the division of the vault gives way to admiration for the Romanesque church plan. The 'divine' blue is now reserved only for concentric circles (which this time refer not to the rose window, but to Robert Fludd's diagrams), and for the habit of one of the nuns⁵³. In the centre, in an area designated for arches to pile up in other compositions and for the presbytery to be located in the church plan, luminous figures glide as if in a film frame. Symbolically, they touch the outermost circle of Fludd's *terra opaca* scheme, i.e. the 'metaphysical sky', which is closest to the brightness of God. The remaining details of Oramus' painting are lost in darkness. Perhaps this is also a reference to the hermetic texts of this physician (author of *Medicina catholica*), which discuss both darkness as the origin of all things and the fate of man on earth (represented by the dark circle in the centre), i.e. in a place far from the divine light.

In the 2010 etching, the omnipresence of nuns in a sacred interior is also evident. Their fluid rhythm evokes a sense of ecstasy and religious rapture, of being in the present moment while simultaneously transcending time. The nuns appear to be penetrating the walls; spirit triumphs over matter. The artist provides a justification for this interpretation of the image by recounting the observed situation in detail: "The women, beautiful in their youth and

⁵¹ We are talking about the series *Cathedral. From Heaven and Earth* (2009–10), which was inspired by the artist's witnessing of archaeological excavations carried out under the Kraków Market Square.

⁵² Report from this meeting cf.: R. Oramus, *Impresje francuskie [French Impressions]*, „Konspekt” 2011, no. 1 (38), p. 54.

⁵³ The monastery, known as 'The Wonder' (*La Merveille*), features also other architectural styles other than the Gothic style admired by the artist. Building on Oramus' interests, Bogusław Krasnowolski points out that the composition of this painting was influenced not only by the Romanesque and Baroque interiors of the monastery, but also by the drawings of Robert Fludd, an alchemist and occultist who lived at the turn of the 16th and 17th centuries: Krasnowolski 2016, as in footnote 45, p. 50. Oramus' drawing is most similar to the engraving *Terra opaca* from R. Fludd's work *Utriusque Cosmi metaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim 1617; cf. the analysis of selected works by Fludd: M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa [In the World of Painting]*, Wrocław 1988, pp. 115–137.



17. R. Oramus, *Katedra IV*, 15×12 cm, akwaforta, akwatinta, 2010, fot. R. Oramus

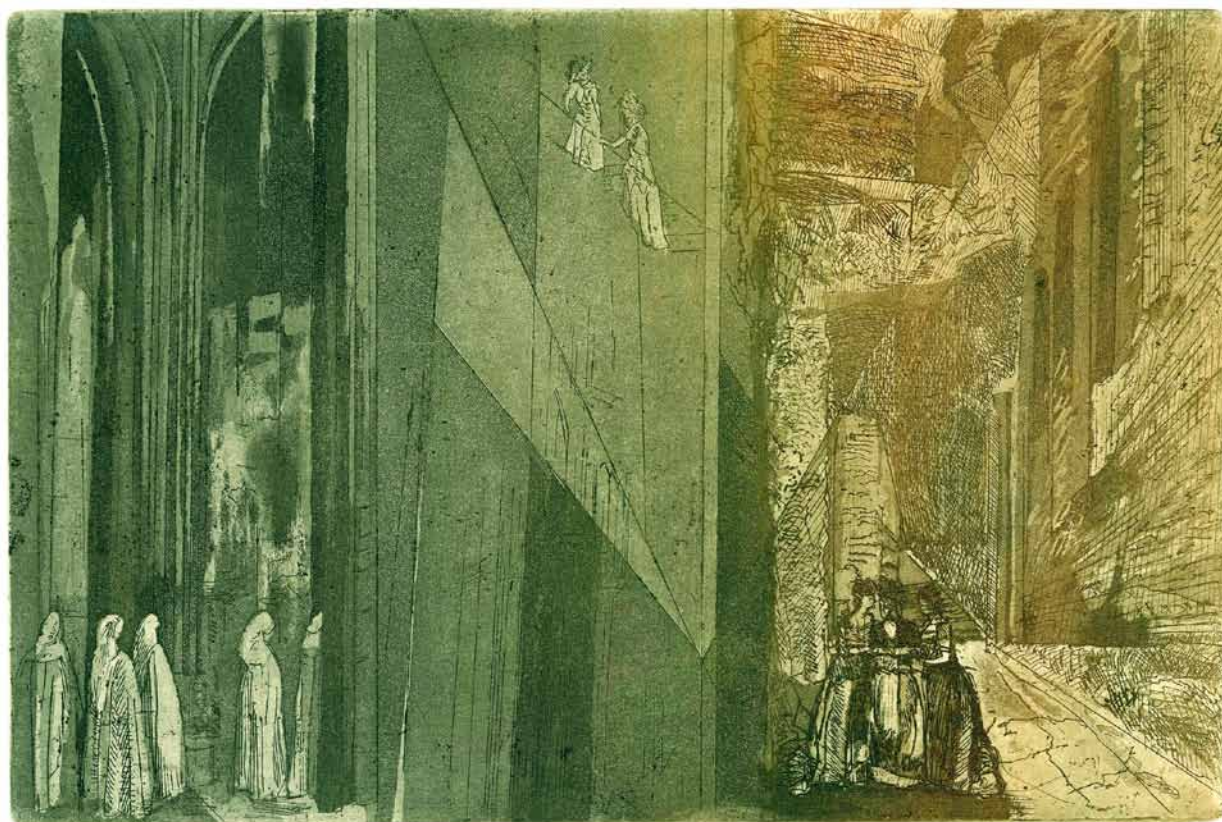
17. R. Oramus, *Cathedral IV*, 15×12 cm, etching, aquatint, 2010, photo R. Oramus

szkła, niemożliwe do powtórzenia w wiekach późniejszych, lśniły szafirowym i kobaltowym błękitem, rubinową i oranżową czerwienią, wsparte tonami bliskimi złota oraz malachitową i lazurową zielenią⁴⁹. Oczywiście, stając przed sztalugą, dyscyplinuje się i wybiera dla każdej kompozycji określony, wąski z reguły, zestaw. Zastanawiając się nad umiejscowieniem owej sfery najświętszej, warto zwrócić uwagę na zaznaczony w kompozycjach styk między polami sklepień. Jeżeli traktować go jako archetypiczną *axis mundi*, to tu następowałoby owo zatrzymanie czasu, przez co możliwy byłby pełny kontakt zarówno z przeszłością, jak i przyszłością. Trwałość dziedzictwa przynależnego do *sacrum* to z pewnością jeden z aspektów utrzymujących malarza w permanentnej fascynacji tym motywem.

Konstrukcyjnej logiki geometrycznych form nie zakłócają detale, na przykład freski, rzeźby, wyposażenie snycerskie, których z pewnością nie brakowało w świątyniach. Z tytułów znikają odniesienia do konkretnych budowli. To tak, jak w portretach kubitów, gdzie nie tylko na poły abstrakcyjna forma,

rańcowe kolory gleby, strefa pośrednia – transept – zielen pochodna błękitu i żółci, por. Krasnowolski 2016, jak przyp. 45, s. 26.

⁴⁹ Oramus 2013, jak przyp. 42, s. 60.



18. R. Oramus, *Katedra Prousta XIII – W cieniu zakwitających dziewcząt II*, akwaforta, akwatinta, miękki werniks, odprysk, sucha igła, 19,6×29,5 cm, 2016–2019, fot. P. Hrehorowicz

18. R. Oramus, *Proust's Cathedral XIII, In the Shadow of Young Girls in Flower II*, etching, aquatint, sugar lift, soft ground etching and drypoint, 19.6×29.5 cm, 2016–2019, photo P. Hrehorowicz

ale i lakoniczny podpis nie służą identyfikacji modelu. Zresztą w obrębie samego kluczowego motywu sklepienia na poszczególnych obrazach dostrzegamy metamorfozę, rozpięte na kształt gwiazdy żebra i światłocieniowo modelowane wysklepki stopniowo przechodzą w geometryczny ornament. Stąd zapewne Oramus w jednym z komentarzy wskazał, że *Katedry* zakładają „ahistoryczność formy i ikonografii”⁵⁰.

W tym bogatym cyklu uwagę zwracają dwa wyjątkowe motywy. Pierwszy figuratywny odnosi się do obecności człowieka we wnętrzu sakralnym. Występuje w obrazach *Katedra XIII, XIV, XV*, datowanych na lata 2008–2011, i w grafice *Katedra IV* z 2010 roku [il. 17]. Pojawiają się w tych kompozycjach wyraźne sylwetki zakonnic, które artysta maluje równie swobodnie, co ruiny relikwiarzy archeologicznych z cyklu (*Katedry. Z nieba i z ziemi*)⁵¹. Przyglądając się uważnie obrazowi z serii *Realne-nierealne XV* (2005), również można dostrzec ledwie rozpoznawalny motyw dwóch mniszek. Tym razem, jak podpowiada artysta, to reminiscencje

draped in majestic folds, were part of the architecture, dominating it with their proportions. The women were monumentalised in the group by the rhythm of their robes, yet at the same time they were tiny, fitting into the rhythm of the columns and the size of the cross-ribbed vault”⁵⁴. The etching introduces the ‘theatre of life’, which features grand narratives that are already familiar from Oramus’ earlier series, into an imaginary interior (the *Proust's Cathedral* series). Alongside this, nuns also reappear, based on the ‘archaeology of memories’ (for example, in the prints *Proust's Cathedral III, In the Shadow of Young Girls in Flower I* and *Proust's Cathedral XIII, In the Shadow of Young Girls in Flower II* (2016–2019) [fig. 18]).

Another notable motif is the burning cathedral, which features in Oramus’ work from 2009 to 2011. According to the artist, his area of experience included specific interiors, such as the cathedral in Chartres and the Basilica of the Assumption of the Virgin Mary in Gdańsk⁵⁵. The painter’s intention was to depict the emergence of the vault from darkness and the trans-

⁵⁰ Ibidem, s. 46.

⁵¹ Mowa tu o cyklu *Katedra. Z nieba i z ziemi* (2009–2010) inspirowanym wykopaliskami archeologicznymi dokonywanymi pod płytą Rynku w Krakowie, których artysta był świadkiem.

⁵⁴ Oramus 2013, as in footnote 42, p. 50.

⁵⁵ Based on a conversation between B. Stano and R. Oramus on 3.12.2019.



19. R. Oramus, *Katedra XIII*, olej na płótnie, 100×100 cm, 2008–2011, fot. J. Ruciński

19. R. Oramus, *Cathedral XIII*, oil on canvas, 100×100 cm, 2008–2011, photo J. Ruciński

lation of supernatural, unearthly light into painterly light. In 2015, a new series was created, depicting the cathedral's dark interiors with intense flashes of light on the vault. This effect was achieved by using oily gold pastels, which were then spread with turpentine and partially covered with paint. *Cathedral XL* (2015–2017) [fig. 20] is a 'diptych' combining the motif of rock crystal inscribed in the nave's perfectly symmetrical cross-section – a symbol of the order, durability and immutability of nature – with a depiction of a fire consuming the temple. This is the simplest interpretation of what we see on the right side of the composition. The twisted arches and supports resemble a vine or a thorny bush, motifs that the artist observed in the stained-glass windows of the Franciscan Church in Krakow⁵⁶. This ambiguity brings the two sides of the 'diptych' closer together as they are both linked to the order of nature and its drastic disruption. However, returning to the original intuitive clue, the burning temple is, for the author, primarily a symbol of loss and the transience of the material world, regardless of the extent and scale of the damage. This vision could also be seen as a sign of the times. Although the author distances himself from this interpretation, the prophetic nature of

⁵⁶ *St Francis* by Wyspiański and the two stained-glass windows on the left side of the presbytery depict the power of fire. The author emphasises the importance of Krakow's inspirations from the Franciscan and Dominican churches, as well as St. Mary's Basilica, for this series. The first of these is also referenced in *Cathedral XLI* (2015–2017). Based on a conversation with R. Oramus on 12.02.2020.



20. R. Oramus, *Katedra XL*, olej na płótnie, 170×200 cm, 2015–2017, fot. J. Ruciński

20. R. Oramus, *Cathedral XL*, oil on canvas, 170×200 cm, 2015–2017, photo J. Ruciński

widoku młodych członkiń zgromadzenia Wspólnoty Jerozolimskiej w sanktuarium św. Michała Archanioła na wyspie Mont Saint-Michel, na pograniczu Normandii i Bretanii⁵². W *Katedra Prousta XIII* [il. 19] znika fascynacja podziałem sklepienia, zastępuje ją zachwyt nad rzutem romańskiego kościoła, a „boski” błękit zarezerwowany jest tylko dla koncentrycznych kręgów (tym razem nie będących odniesieniem do rozety, tylko do diagramów Roberta Fludda) oraz habitu jednej z mniszek⁵³. W centrum, w wyznaczonym polu, gdzie w innych kompozycjach piętrzą się łuki, a w planie świątyni umiejscowione jest prezbiterium, niczym w filmowym kadrze suną świetliste postacie. Symbolicznie stykają się z najbardziej zewnętrznym kręgiem schematu *terra opaca* Fludda, czyli „niebem metafizycznym”, najbliższym jasności Boga. Pozostałe detale obrazu Oramusa toną w mroku. Być może to również odniesienie do hermetycznych tekstów tego lekarza (autora dzieła *Medicina catholica*), w których jest mowa zarówno o ciemności jako prapoczątku rzeczy, jak i o losie człowieka na ziemi (w schemacie ciemny krąg pośrodku), zatem w miejscu oddalonym od Boskiego światła.

⁵² Relacja z tego spotkania zob.: R. Oramus, *Impresje francuskie*, „Konspekt” 2011, nr 1 (38), s. 54.

⁵³ W architekturze klasztoru określanego jako „Cud” – *La Merveille* – znajdziemy również inne style niż podziwiany przez artystę gotyk. Bogusław Krasnowolski, idąc tropem zainteresowań Oramusa, wskazuje, że na podziały kompozycji tego obrazu miały wpływ nie tylko romańskie i barokowe jego wnętrza, lecz również rysunki alchemika i okultysty żyjącego na przełomie XVI i XVII wieku Roberta Fludda: Krasnowolski 2016, jak przyp. 45, s. 50. Rysunek Oramusa zbliżony jest najbardziej do ryciny *Terra opaca* z dzieła R. Fludda, *Utriusque Cosmimetaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim 1617; por. analiza wybranych dzieł Fludda: M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 115–137.

W akwafortcie z 2010 roku rejestrujemy również wszechobecność mniszek we wnętrzu sakralnym. Ich płynny rytm może budzić skojarzenia z rodzajem ekstazy, uniesień religijnych, bycia tu i teraz, a jednocześnie poza czasem. Mniszki zdają się przenikać przez ściany, duch triumfuje nad materią. Takie odczytanie obrazu sugeruje artysta, relacjonując szczegółowo zaobserwowaną sytuację: „Piękne młodością niewiasty rzeźbione majestatycznie opadającymi fałdami swego odzienia były zatem częścią architektury, dominującej nad nimi skalą proporcji. Kobiety były zmonumentalizowane w grupie rytmem swych szat, a zarazem maleńkie, wpisując się w rytm kolumn oraz wielkości krzyżowo-żebrowego sklepienia”⁵⁴. Akwaforta zapowiada wprowadzenie „teatru życia” – wielkich narracji, znanych już z wcześniejszych serii Oramusa – do wymyślnego wnętrza (cykl *Katedra Prousta*). Wraz z nim powracają również mniszki na zasadzie „archeologii wspomnień” (na przykład w grafice *Katedra Prousta III. W cieniu zakwitających dziewcząt I* i *Katedra Prousta XIII. W cieniu zakwitających dziewcząt II*, 2016–2019 [il. 18]).

Drugim motywem, na który warto zwrócić uwagę, jest temat płonącej katedry pojawiający się w pracach Oramusa z lat 2009–2011. Artysta mówi, że polem doświadczeń były dlań konkretne wnętrza: między innymi katedry w Chartres i bazyliki Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Gdańsku⁵⁵. Założeniem malarza było pokazanie, jak sklepienie wyłania się z mroku i w jaki sposób światło nadprzyrodzone, nie ziemskie przekłada się na światło malarskie. W 2015 roku pojawiła się nowa seria przedstawiająca mroczne wnętrza katedry z intensywnymi rozbłyskami światła na sklepieniu. Światło wydobyte zostało dzięki użyciu tłustej złotej pasteli, rozprowadzonej następnie terpentyną i pokrywanej częściowo farbą. *Katedra XL* (2015–2017) [il. 20] to „dyptyk”, który łączy motyw kryształu górskiego wpisanego w idealnie symetryczny przekrój nawy – symbol porządku natury, trwałości i niezmienności – z przedstawieniem pożaru, który trawi świątynię. To najprostsze skojarzenie z tym, co dostrzegamy po prawej stronie kompozycji. Poskręcane łuki sklepienne i podpory nabierają cech pnącza, ciemnego krzewu, czyli motywów, na które zapatrzył się artysta w witrażach krakowskiego kościoła Franciszkanów⁵⁶. Ta niejednoznaczność powoduje, że obie strony „dyptyku” stają się sobie bliższe, bo wiążą się z porządkiem natury i jego drastycznym zachwianiem. Wróćmy jednak do pierwotnego intuicyjnego tropu, płonąca świątynia, niezależnie od rangi i skali zniszczeń,

the representation in the context of the Notre-Dame Cathedral fire on 15 April 2019 is hard to ignore⁵⁷.

Both Bogusław Krasnowolski and Sebastian Stankiewicz, who confirmed this in 2020, stated that they perceive this entire cycle as a search for mysticism, contemplation and prayer⁵⁸. “Having a contemplative attitude towards works of art means more than just appreciating aesthetic phenomena. Creative rapture is sometimes compared to a state of prayer. Many paintings inspire meditation, and some even elicit deep prayer. Some artists have even compared the state of creative inspiration to religious ecstasy”⁵⁹. At the time of writing these words, three years before he took up the subject of sacred spaces, Oramus did not realise that by extracting frames from this sacred reality and transferring them to secular galleries – profane zones – he would be able to bring viewers closer to a state of religious contemplation. The artist is reluctant to display his paintings in close proximity to the sacred. He does not see the point of such a connection – a cathedral within a cathedral. If his goal is to contemplate God, then this can only be achieved through admiration for the perfection of human works (the architect, the builder and, finally, the painter himself, a virtuoso with a brush). As with pure abstraction, viewers may experience cumulative aesthetic impressions conducive to spiritual exercises and contemplation of perfection when they see motifs of sacred interiors subjected to painterly interpretation. Ultimately, God may be on the horizon of these thoughts.

⁵⁷ Such speculations also appeared in the introduction to the catalogue: M. Tomaszewski, *Wystawa Romualda Oramusa w Bibliotece Polskiej w Paryżu [Romuald Oramus' Exhibition at the Polish Library in Paris]*, w: *Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, p. 7. Tomaszewski suggests that “in the artist's paintings, the silhouette of Notre Dame is evoked in a quasi-visionary dimension”. Oramus adds that, although unintentional, this motif resulted from the properties of aquatint and appeared in *Cathedral XVII. The Guermandes Way II*: “the smoke in the cathedral can be seen not only as a nod to Proust's work and the transience he highlights, but also as an extension of the metaphysical nature of life emphasised by the writer. The print was made before the 2019 fire of Notre-Dame Cathedral in Paris, and thus also refers to the possible entropy of life, including the loss of seemingly permanent cultural and religious values.” R. Oramus, *Katedra Prousta [Proust's Cathedral]* in: *Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, p. 22.

⁵⁸ Krasnowolski 2016, as in footnote 42, p. 14. This interpretation was confirmed by the exhibition curator at Otwarta Pracownia, cf.: S. Stankiewicz, *Katedralne porządki neum [The Cathedral Orders of Neumes]*, in: *Romuald Oramus. Katedra: obrazy [Romuald Oramus. Cathedral: The Paintings]*, exhibition catalogue, Otwarta Pracownia 29.11.2019–17.01.2020, Kraków 2019, n.p.; S. Stankiewicz, *Katedralne porządki neum [The Cathedral Order of Neumes]*, in: *Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, p. 26.

⁵⁹ R. Oramus, *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce [The Joy of Painterly Illusion. Essays on Art]*, Kraków 2004, pp. 29–30.

⁵⁴ Oramus 2013, jak przyp. 42, s. 50.

⁵⁵ Na podstawie rozmowy B. Stano z R. Oramusem z XII 2019.

⁵⁶ Św. Franciszek Wyspiańskiego oraz dwa witraże z lewej strony prezbiterium przedstawiają potęgę żywiołu ognia. Autor podkreśla, że krakowskie inspiracje kościołem Franciszkanów, Dominikanów i kościołem Mariackim są bardzo istotne dla tego cyklu. Do pierwszego z nich nawiązuje również *Katedra XLI* (2015–2017). Na podstawie rozmowy z R. Oramusem z 12 II 2020.

Cathedrals was exhibited in various locations. At the collective exhibition METAPHYSICS OF PRESENCE one of the paintings from the series was displayed alongside various other pieces of abstract art: by Tadeusz Gustaw Wiktor⁶⁰, Władysław Podrazik⁶¹, Paweł Jach⁶² and Adam Brincken⁶³ [fig. 21]. In particular, the proximity of the works of the first two artists may have evoked associations with the tradition of Byzantine icons. As Oramus reminds us, in this tradition, “flat or gradually modulated, saturated and luminous colour expresses symbolic space”⁶⁴. The exhibition’s curators sought to enhance this effect through the use of lighting.

In 2016, the entire space of the gallery at the Museum of the Archdiocese in Krakow was taken over by *Cathedrals*, an exhibition by Romuald Oramus featuring around forty of his paintings. Each of the seven intimate exhibition rooms in the 14th-century cellars of the former St Stanislaus House displayed several compositions, creating the impression of strolling through a church or churches at different times of day [fig. 22]. The importance of consciously arranging compositions so that they create an effect that not only encourages contemplation or is pleasing to the eye, but also intellectual reflection, was evident at the artist’s last exhibition at Otwarta Pracownia in Kraków. In a small room

⁶⁰ Tadeusz Gustaw Wiktor (born 1946) is a painter, illustrator, graphic artist, art critic and theorist. He studied at the Faculty of Painting and the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Krakow from 1968 to 1974, graduating with honours from Prof. Adam Marczyński’s Painting Studio. He is a professor at the Academy of Fine Arts in Krakow and the University of Rzeszów. Between 1984 and 2018, he participated in the *International Plein Air Workshop for Geometric Painters* organised by Bożena Kowalska.

⁶¹ Władysław Podrazik (born 1953) began studying at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow in 1984. He graduated from the studio of Prof. Jerzy Nowosielski in 1989. He practises painting and poetry, and writes about art. His essays have been published in “Tygodnik Powszechny”, “Wiadomości ASP”, “Głos Plastyków” and “ArsForum”, among others. In 2007, he and Roman Mazurkiewicz published a selection of Jerzy Nowosielski’s writings entitled *Prorok na skale (The Prophet on the Rock)* with the Znak publishing house. He paints abstract easel paintings.

⁶² Paweł Jach (born 1979) graduated from the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Krakow, receiving his diploma in 2005 from the studio of Prof. Bogusz Salwiński. In 2016, he obtained a Doctor of Arts degree by presenting a series of sculptures and a doctoral dissertation entitled *On the Way to the Hidden*. He is currently an assistant professor in the sculpture studio at the Faculty of Painting and Art Education. He works in the fields of sculpture, painting and drawing.

⁶³ Adam Brincken (born 1951) studied at the Academy of Fine Arts in Krakow from 1970 to 1975, graduating with honours from Prof. Adam Marczyński’s studio. He is a painter who also practises stained glass and polychrome in sacred spaces. He is also a draughtsman, stage designer, curator and arranger of many thematic and monographic exhibitions. He runs his own painting studio at the Academy of Fine Arts in Krakow and is also the head of the department and the art education programme. From 1982 to 1989, he was one of the leaders of the Independent Culture Movement.

⁶⁴ Oramus 2013, as in footnote 42, p. 46.

to dla autora przede wszystkim symbol utraty, przemijania tego, co materialne. Wizję tę można również odczytać jako znak czasów. Pomimo że autor dystansuje się od takiej interpretacji, nasuwa się myśl o profetyczności tego przedstawienia w kontekście pożaru Katedry Notre Dame w Paryżu 15 kwietnia 2019 roku⁵⁷.

Bogusław Krasnowolski skonstruował, a w 2020 roku Sebastian Stankiewicz potwierdził, że cały ten cykl odbierają jako poszukiwanie mistyki, kontemplacji i modlitwy⁵⁸. „Kontemplacyjna postawa wobec dzieł sztuki nie jest tylko delektacją estetycznych zjawisk. Uniesienia twórcze bywają porównywane do stanów modlitewnych. Liczne obrazy pobudzają do medytacji, a nawet głębokiej modlitwy. [...] są artyści, którzy stan natchnienia twórczego porównywali do stanów ekstazy religijnej”⁵⁹. Oramus, pisząc te słowa trzy lata przed podjęciem tematu przestrzeni sakralnych, nie zdawał sobie sprawy, że wyrывая kadry z tej świętej rzeczywistości i przenosząc je do świeckich galerii – stref *profanum* – będzie w stanie zbliżyć oglądających do stanu kontemplacji religijnej. Artysta bowiem niechętnie widzi swoje malarstwo w bezpośrednim sąsiedztwie *sacrum*. Nie dostrzeżę sensu takiego związku: katedra w katedrze. Jeżeli jego celem jest kontemplacja Boga, to tylko poprzez podziw dla doskonałości dzieł rąk ludzkich (architekta, budowniczego, w końcu samego malarza, wirtuoza pędzla). Tak jak w przypadku czystej abstrakcji oglądający, widząc poddane malarskiej interpretacji motywy wnętrza sakralnych, może doznać skumulowanych wrażeń estetycznych, sprzyjających ćwiczeniom duchowym, rozmyślaniu o doskonałości, a ostatecznie na horyzoncie tych myśli może być Bóg.

⁵⁷ Takie spekulacje pojawiły się również we wstępie do katalogu: M. Tomaszewski, *Wystawa Romualda Oramusa w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, w: Romuald Oramus. *La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, s. 7. Tomaszewski sugeruje, że na obrazach artysty „sylwetka Notre Dame przywoływana jest w quasi-wizjonerskim wymiarze”. Oramus podpowiada, że motyw ten, choć w sposób niezamierzony, wynikający z właściwości akwatinty, zaistniał w *Katedrze XVII. Strona Guermentes II*: „Pojawiający się w katedrze dym może tu być odbierany nie tylko jako odniesienie autora grafiki do dzieła Prousta i akcentowanego przezeń procesu przemijania, ale także jako kontynuacja zaznaczonego przez pisarza metafizycznego wymiaru życia. Grafika powstawała w okresie poprzedzającym pożar paryskiej katedry Notre Dame w 2019 roku, stając się też odniesieniem do możliwego procesu entropii materii życia, w tym utraty – zdawałoby się trwałych – wartości kultury i religii”. R. Oramus, *Katedra Prousta w: Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, s. 22.

⁵⁸ Krasnowolski 2016, jak przyp. 42, s. 14. Taki trop interpretacji potwierdził kurator wystawy w Otwartej Pracowni, zob.: S. Stankiewicz, *Katedralne porządki neum*, w: Romuald Oramus. *Katedra obrazy*, katalog wystawy, Otwarta Pracownia 29 XI 2019–17 I 2020, Kraków 2019, bn.; S. Stankiewicz, *Katedralne porządki neum*, w: Romuald Oramus. *La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, s. 26.

⁵⁹ R. Oramus, *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce*, Kraków 2004, s. 29–30.



21. Wystawa „Metafizyka obecności”, obrazy R. Oramusa, T. G. Wiktora, A. Brinckena i rzeźba P. Jacha, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 8 XI 2019–6 I 2020, fot. K. Wolska-Wróbel

21. Exhibition “Metaphysics of Presence”, the paintings of R. Oramus, T.G. Wiktor, A. Brincken and a sculpture by P. Jach, the Museum of the Archdiocese in Kraków, 8.11.2019– 6.01.2020, photo K. Wolska-Wróbel

Katedry eksponowane były w różnych miejscach. Na wystawie zbiorowej *METAFIZYKA OBECNOŚCI* jeden z obrazów cyklu znalazł się w sali z różnymi odmianami abstrakcji: Tadeusza Gustawa Wiktora⁶⁰, Władysława Podrazika⁶¹, Pawła Jacha⁶² i Adama

with an unusual trapezoidal layout, the artist designed a mural featuring musical notation with neumes – his own images – representing a separate sphere of the sacred, or a painterly sacred space [fig. 23]. References to Gregorian chant, the music of the cathedral builders, had previously appeared at one of his exhibitions at Galeria Pryzmat in 2014. However, it seems that they did not have the same effect in that monumental, white cube-type hall as they did in *Otwarta Pracownia*, which is squeezed into the courtyard of a tenement house on Dietla Street in Krakow. At that time, the neumes were arranged as a record of the *Introitus* antiphon for the entrance, which was sung during the consecration of the temple: *Terribilis est locus iste: hic domus Dei est et porta caeli: et vocabitur aula Dei*⁶⁵. The intimate scale of the project and the type of interior did not allow for the development of a fully legible record of this time. However, one of the paintings, *Cathedral XIII* (discussed earlier in this article), was clearly different from the others because of its figural motif and deliberate placement in the exhibition (it filled a win-

⁶⁰ Tadeusz Gustaw Wiktor (ur. 1946), malarz, rysownik, grafik, krytyk i teoretyk sztuki. Studiował na Wydziale Malarstwa i Wydziale Grafiki ASP w Krakowie w latach 1968–1974 (dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Malarstwa prof. Adama Marczyńskiego). Jest profesorem zw. ASP Krakowie oraz UR w Rzeszowie. W latach 1984–2018 uczestniczył w międzynarodowym *Plenerze malarzy posługujących się językiem geometrii*, organizowanym przez Bożenę Kowalską.

⁶¹ Władysław Podrazik (ur. 1953), studia rozpoczął w 1984 roku na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom uzyskał w 1989 roku w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Uprawia malarstwo, poezję i pisze teksty o sztuce. Swoje eseje publikował m. in. w „Tygodniku Powszechnym”, „Wiadomościach ASP”, „Głosie Plastyków” i „ArsForum”. W roku 2007 w Wydawnictwie Znak wydał wraz z Romanem Mazurkiewiczem wybór myśli Jerzego Nowosielskiego pt. *Prorok na skale*. Maluje abstrakcyjne obrazy sztalugowe.

⁶² Paweł Jach – (ur. 1979), absolwent Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie (w 2005 roku dyplom w pracowni prof. Bogusza Salwińskiego). W roku 2016 uzyskał stopień doktora sztuki, na podstawie cyklu rzeźbiarskiego oraz rozprawy doktorskiej pt.: *Na drodze do Ukrytego*. Obecnie adiunkt w pracowni rzeźby Wydziału Malarstwa oraz Edukacji Artystycznej. Prowadzi aktywność twórczą na polu rzeźby, malarstwa i rysunku.

⁶⁵ Transl. “How awesome is this place! This is none other than the house of God, and this is the gate of heaven.” (Gen 28:17), *Bible Gateway*, Revised Standard Version Catholic Edition (the original uses the Polish translation *Biblia Jerozolimska*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2005).



22. R. Oramus, *Katedra. Z nieba i z ziemi*, wystawa w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie, 6.07–31.07.2016, z archiwum artysty

22. R. Oramus, *Cathedral. From Heaven and Earth*, exhibition at the Museum of the Archdiocese in Kraków, 6.07–31.07.2016, from the artist's archive

dow recess). It was intended to allude to the initial. Both installations celebrate order, particularly the one in Pracownia Otwarta, and remind us of the potential to translate the harmony of sacred music into a harmony of colours and exhibition layout⁶⁶.

Conclusions

When meeting with artists, I asked them a challenging question about their awareness of the sacred place to which they refer, in the context of the topic at hand. I was captivated by Janusz Matuszewski's statement that being in a church is an opportunity to 'breathe in' its atmosphere. He prolongs this state in his own studio, but I realise that any studio can have the status of a 'church' for an artist, even if they only experience the actual sacred building by looking out of their studio window (Oramus and Cebula).

⁶⁶ Cf. R. Oramus, Dźwięki katedr [Cathedral Sounds], in: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011 [Romuald Oramus. Cathedral. Painting from the Period 2007–2011]*, Kraków 2013, pp. 64–83. Oramus also drew an interesting parallel by comparing Marcel Proust's literary work, *In Search of Lost Time*, to the construction of a Gothic cathedral. This took into account Proust's efforts to translate his experiences of cathedrals into the language of painting and graphic art; Oramus 2020, as in footnote 57, pp. 9–11.

Brinckena⁶³ [il. 21]. Szczególnie sąsiedztwo z dziełami dwóch pierwszych artystów mogło wywołać u oglądających skojarzenie *Katedr* z tradycją bizantyjskich ikon, „gdzie – jak przypomina Oramus – płaski lub stopniowo modulowany, nasycony i świetlisty kolor wyraża przestrzeń symboliczną”⁶⁴. Kuratorki wystawy postarały się, aby wzmocnić ten efekt światłem.

W 2016 roku *Katedry* opanowały całą przestrzeń galerii Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, gdzie Romuald Oramus pokazał około czterdziestu swoich płócien. Każda z siedmiu kameralnych sal ekspozycyjnych czternastowiecznych piwnic byłego Domu św. Stanisława przyjęła na siebie ciężar kilku kompozycji, co dawało wrażenie płynnego przechadzania się po świątyni, a może raczej świątyniach, podglądania ich z różnych perspektyw o każdej porze dnia [il. 22]. Znaczenie świadomego zestawienia kompozycji tak, by budowała z wnętrzem efekt nie tylko służący kon-

⁶³ Adam Brincken (ur. 1951), studiował w ASP Kraków w latach 1970–1975 (dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Adama Marczyńskiego). Malarz, uprawiający także witraż i polichromię w przestrzeniach sakralnych, rysownik, scenograf, kurator i aranżer wielu wystaw problemowych i monograficznych. Prowadzi w krakowskiej ASP autorską Pracownię Malarstwa, będąc jednocześnie kierownikiem katedry i kierunku edukacja artystyczna. W latach 1982–1989 był jednym z animatorów Ruchu Kultury Niezależnej.

⁶⁴ Oramus 2013, jak przyp. 42, s. 46.



23. R. Oramus, „Katedra”, wystawa w Otwartej Pracowni w Krakowie, 29.11.2019– 3.01.2020, z archiwum artysty

23. R. Oramus, “Cathedral”, exhibition at Otwarta Pracownia in Kraków, 29.11.2019– 3.01.2020, from the artist’s archive

templacji czy po prostu przyjazny dla oka, lecz również sprzyjała refleksji intelektualnej, zaistniał także na ostatniej wspomnianej już wystawie artysty w krakowskiej Otwartej Pracowni. Do małego pomieszczenia o dziwnym trapezoidalnym planie artysta zaprojektował polichromię notacji muzycznej z neumami – własnymi obrazami – jako swoistą, wydzieloną sferę *sacrum* – malarskiego *sacrum* [il. 23]. Te odniesienia do chorału gregoriańskiego, muzyki z czasów budowniczych katedr, pojawiły się już wcześniej na jednej z jego wystaw w Galerii Pryzmat w 2014 roku, ale wydaje się, że w tamtej monumentalnej sali w typie *white cube* nie dawały takiego efektu, jak we wciśniętej w podwórzec krakowskiej kamienicy przy ulicy Dietla Otwartej Pracowni. Wówczas neumy zostały ułożone jako zapis antyfony na wejście (*Introitus*) śpiewanej podczas konsekracji świątyni *Terribilis est locus iste: hic domus Dei est et portacali: et vocabitur aula Dei*⁶⁵. Tym razem kameralna skala realizacji i typ wnętrza nie pozwoliły rozwinąć w całości czytelnego zapisu. Jednak jeden z obrazów, wyraźnie różniący się od pozostałych, bo z motywem figuralnym, *Katedra XIII* (wcześniej omówiony w niniejszym artykule) i świadomie umiejscowiony w ekspozycji (wypełniał wnękę okienną), miał stanowić aluzję do inicjału. Obie instalacje głoszą pochwałę porządku – szczególnie ta w Pracowni Otwartej – oraz przypominają

⁶⁵ Tłum. „O jakże miejsce to przejmuje grozą! Prawdziwie jest to dom Boga i brama do nieba!” (Rdz 28, 17) *Biblia Jerozolimska*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2005.

Oramus maintains an intellectual reflection on a motif he encountered two decades earlier by visiting successive churches. None of the cycles discussed have been completed, even though the artists gave their oil paintings different titles. This does not seem to be a necessary or creative task for Oramus or Matuszewski, however, as the influence of their early experiences with the sacred sphere is evident in their work. The artists do not succumb to habituation; they still feel the need to react to repeated exposure to the same stimulus, whether in the form of memories of important places or subsequent visits to them. This does not lead to indifference, however, but to revelations and renewed admiration. Concurrently, changes in iconography, composition or colour scheme that occur in subsequent interpretations of motifs are often only noticeable after prolonged analysis and contemplation of the broader spectrum of the artists’ work, which may seem strange given the many emotions involved. In the case of the aforementioned artists, we can speak of a creative process akin to meditating on the Word of God or contemplating the Face of God – practices recommended by the Church Fathers where this place also played a significant role⁶⁷. Such

⁶⁷ B. Stano, *Miejsca święte wg Jana od Krzyża w obrazach ręką ludzką czynionych. Myśli na kanwie twórczości Juliana Jończyka, Agnieszki Dacy i Łukasza Murzyna* [Sacred Places According to John of the Cross in Images Created by Human Hands. Thoughts Based on the Works of Julian Jończyk, Agnieszka Dacy and Łukasz Murzyn] in: *Estetyka i charyzmat Zmartwychwstańców* [The Aesthetics and Charisma of the Resurrectionists], eds. D. Tabor, B. Ciciora, Kraków 2023, pp. 323–341.

an attitude of fidelity to the idea, recognised through feelings based on the reaction of the senses to the motif of God's house, could be associated with the Neo-Romanticism movement. However, this is not the only evidence of this affinity. This affinity is also evident in artists' references to tradition in technology (Oramus: encaustic painting; Matuszewski: the crucifixion, Pietà, St Bernard, New Jerusalem; Cebula: Greece and ancient and early Christian culture; Matuszewski: Mogiła, Cistercians, Oramus: Spain, France, Gothic). The Neo-Romantics proclaimed that the easiest way to access God and truth was through homegrown piety and simple faith. This can clearly be seen in Matuszewski's repeated visits to Mogiła, his selection of works that are sincere but not particularly artistic, Cebula's depiction of Szeroka Street, and Oramus' portrayal of St Mary's Church.

Returning to the question posed in the introduction about creative models for painters, Janusz Matuszewski is the only artist who can be placed among those who want their art to be as close to the sacred as possible. For example, he decided not to display his works at temporary exhibitions. Although he does not know exactly where his paintings are placed in the Mogiła monastery, he is proud that they are there. His subsequent paintings prove that these relationships are important to him and irreplaceable in terms of his spiritual development. Some of his paintings are exhibited in the galleries mentioned in the introduction. However, when preparing subsequent exhibitions, the artist ensures that the surroundings do not dominate his art. For example, he avoids the renovated frescoes in Krypta u Pijarów. The other two painters do not avoid religious contexts; however, they are more interested in ensuring the autonomy of their work and that the surroundings add value to their paintings.

By leaving the interpretation of their paintings open, artists give viewers the opportunity to project their experiences of viewing works in galleries and studios onto the paintings themselves. Personal encounters with these artists were unique, just as it is important to them to be in sacred places that captivate with their richness of shapes and colours and are steeped in local history. Perhaps one day contemporary painters will feel like co-hosts of these spaces, which they occasionally visit discreetly and from which they draw inspiration in abundance.

Dr Bernadeta Stano
University of the National Education
Commission in Kraków
e-mail: bernadeta.stano@op.pl

Translation by Monika Mazurek

o możliwości przełożenia harmonii muzyki sakralnej na harmonię barw i aranżację wystawy⁶⁶.

Podsumowanie

Spotykając się z artystami, zadawałam im w kontekście podjętego tematu trudne pytania o świadomość miejsca świętego, do którego się odwołują. Bardzo urzędko mnie sformułowanie Janusza Matuszewskiego, że przebywanie w świątyni to okazja do „nawdychania się” jej atmosfery. On sam przedłuża sobie ten stan we własnej pracowni, ale zdaje sobie sprawę, że każda pracownia może mieć dla artysty status „świątyni”, nawet gdy właściwej budowli sakralnej doświadcza on tylko wyglądając przez okno swojej pracowni (Oramus i Cebula). Oramus zachowuje stan intelektualnego namysłu nad przyswojonym dwie dekady wcześniej motywem, peregrynując do kolejnych kościołów. Wszystkie omówione cykle nie zostały zamknięte, mimo że artyści nadawali olejnym pracom inne tytuły, co zresztą dla Oramusa czy Matuszewskiego nie wydaje się potrzebnym i twórczym zadaniem, widać w nich wpływ tych pierwszych doświadczeń ze sfery *sacrum*. Artyści nie ulegają zjawisku habituacji i wciąż odczuwają potrzebę reakcji na wielokrotne powtarzanie tego samego bodźca czy to w postaci wspomnień z ważnego dla nich miejsca, czy jego kolejnego oglądu. Nie prowadzi to do zobojętnienia, lecz do olśnienia i ponownych zachwyty. Jednocześnie, co może wydawać się dziwne przy tylu emocjach, zmiany w ikonografii, kompozycji czy kolorystyce, które następują w kolejnych interpretacjach motywów, często są dostrzegalne dopiero po dłuższej analizie i wpatrywaniu się w szersze spektrum ich dorobku. W odniesieniu do wymienionych artystów można mówić o procesie twórczym podobnym do medytacji nad Słowem Bożym czy kontemplacji Oblicza Boga, a więc o praktykach zalecanych przez ojców Kościoła, gdzie również owo miejsce odgrywało niebagatelną rolę⁶⁷. Taką postawę wierności idei, rozpoznawanej poprzez uczucia zrodzone z reakcji zmysłów wobec motywu domu Bożego, można by wiązać z nurtem neoromantyzmu, ale to nie jedyny dowód na istnienie tego powinowactwa. Objawia się ono we wszelkim odwoływaniu się artystów do tradycji

⁶⁶ Por. R. Oramus, *Dźwięki katedr*, w: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011*, Kraków 2013, s. 64–83. Bardzo interesującą paralelę poczynił również Oramus, przyrównując dzieło literackie Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* do kompozycji gotyckiej katedry, z uwzględnieniem swoich starań, by własne doświadczenia katedr przełożyć na język malarski i graficzny; Oramus 2020, jak przyp. 57, s. 9–11.

⁶⁷ B. Stano, *Miejsca święte wg Jana od Krzyża w obrazach ręką ludzką czynionych. Myśli na kanwie twórczości Juliana Jończyka, Agnieszki Dacy i Łukasza Murzyna*, w: *Estetyka i charakterystyka Zmartwychwstańców*, red. D. Tabor, B. Ciciora, Kraków 2023, s. 323–341.

w zakresie technologii (Oramus, enkaustyka), ikonografii (Matuszewski: motyw ukrzyżowania, piety, św. Bernarda, Nowej Jerozolimy; Oramus: model świątyni chrześcijańskiej), podróży do źródeł kultury (Cebula: Grecja, kultura starożytna i wczesnochrześcijańska, Matuszewski: Mogiła, cystersi, Oramus: Hiszpania, Francja, gotyk). Neoromantycy głosili pogląd, że najłatwiej uzyskać dostęp do Boga i prawdy dzięki rodzimej pobożności i prostej wierze. Ten kierunek dostrzec można w powrotach Matuszewskiego do Mogiły, w jego wyborach dzieł szczyrych, ale nie o wysokich walorach artystycznych, w oglądaniu ulicy Szerokiej przez Cebulę czy kościoła Mariackiego przez Oramusa.

Wracając do postawionego we wstępie pytania o model twórczości identyfikujący malarzy, trzeba zauważyć że tylko Janusza Matuszewskiego można umieścić w rzędzie artystów chcących być ze swoją sztuką jak najbliższe *sacrum*. Świadczą o tym chociażby decyzje o rezygnacji z kolejnych odsłon swoich dzieł na wystawach czasowych. Mimo że nie śledzi, gdzie konkretnie zostały umieszczone jego obrazy na terenie klasztoru w Mogile, to wie, że tam są i jest z tego dumny. Kolejnymi pracami udowadnia, że te relacje są dla niego ważne, niezastąpione i stymulujące rozwój duchowy. Część jego obrazów pokazywana jest w galeriach wymienionych we wstępie, choć artysta przygotowując kolejny pokaz, stara się, by otoczenie nie zdominowało jego sztuki (na przykład odnowione freski w Krypcie u Pijarów). Pozostali dwaj malarze nie unikają kontekstów religijnych, ale bardziej interesuje ich autonomia ich twórczości oraz to, by otoczenie stało się wartością dodaną do ich obrazów.

Malarze, pozostawiając otwartą kwestię interpretacji swoich obrazów, dają szansę projekcji nań doświadczeń z oglądu ich dzieł w galeriach i pracowniach. Osobiste spotkania z wymienionymi artystami były wyjątkowe, podobnie jak dla nich przebywanie w miejscach świętych, ujmujących bogactwem kształtów i barw, przesyconych lokalną historią. Może nastąpi kiedyś moment, że malarz współczesny poczuje się współgospodarzem tych przestrzeni, w których od czasu do czasu dyskretnie gości i z których garściami czerpie inspirację.

dr Bernadeta Stano
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
e-mail: bernadeta.stano@op.pl

Bibliografia

Druki zwarte i cięte

- Biłka T. OP, *Płonące pola*, „Arteon” 7, 2019, s. 34–45.
Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1974.

Bibliography

Books, book chapters and articles

- The Bible, Bible Gateway*, Revised Standard Version Catholic Edition (the original uses the Polish translation Biblia Jerozolimska, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2005 The Bible text: „Biblia Tysiąclecia”).
- Biłka T. OP, *Płonące pola [Burning Fields]*, „Arteon” 7, 2019, pp. 34–45.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów [Selected Essays]*, transl. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1974.
- Kasperowicz R., *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia [Figures of Salvation? The Idea of the ‘Religion of Art’ in Selected Artistic Concepts of the 19th Century.]*, Lublin 2010.
- Kiciński A., *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie [Museums: Exhibition Venues or Temples?]*, „Muzealnictwo” 43, 2001, pp. 57–75.
- Kołodziejczyk I., *Mogiła opactwo cystersów [The Cistercian Abbey in Mogiła]*, Kraków 1992.
- Krasnowolski B., Oramus R., *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011 [Romuald Oramus. Cathedral. Painting from the Period 2007–2011]*, Kraków 2013.
- Janusz Tarabuła i II Grupa Krakowska [Janusz Tarabuła and the II Kraków Group], ed. J. Lewiński, Kraków 2015.
- Majewski P., *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności” [Painting the Matter in Poland as a Formula of “Modernity”]*, Lublin 2006.
- Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka [Painting the Matter 1958–1963. Nowa Huta Group]*, exhibition catalogue, eds. M. Branicka, M. Tarabuła, the Zderzak Gallery, Kraków 2000.
- Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019 [Metaphysics of Presence. Religious Inspirations in the Works of Kraków Artists]*, eds. B. Stano, A. Dąca, Kraków 2019.
- Oramus R., *Impresje francuskie [French Impressions]*, „Konspekt” 2011, no.1 (38), pp. 54–56.
- Oramus R., *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce [The Joy of Painterly Illusion. Essays on Art]*, Kraków 2004.
- Organisty A., *Malarstwo religijne Janusza Matuszewskiego w kręgu sztuki i duchowości cysterskiej [Janusz Matuszewski’s Religious Paintings in the Circle of Cistercian Art and Spirituality]* in: *Dzieje i kultura cystersów w Polsce I [The History and Culture of the Cistercians in Poland I]*, eds. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2016, pp. 117–127.
- Organisty A., Wyrzykowska M., *Muzeum Willmanna, czyli „świątynia sztuki” w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP [The Willmann Museum, or the ‘Temple of Art’ in Lubiąż. Proposals for the Revitalisation of the Monastery Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Lubiąż. History, State of Preservation,*

- Revitalisation Concept*], ed. A. Kozieł, Wrocław 2010, pp. 149–164.
- Organisty A., „Na przebłaganie za grzechy nasze...”. *O malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego* [“In Atonement for Our Sins...”. *On the Painting of Grzegorz Bednarski and Janusz Matuszewski*], „Ethos” 1, 2014, pp. 239–253.
- Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych* [Alternative Space for Artistic Activities], eds. B. Stano, J. Łapińska, Kraków-Wieliczka 2019.
- Reck G., *Wystawa prac Bronisława Kierzkowskiego* [An Exhibition of Bronisław Kierzkowski's Works], „Panorama Północy” 14, 1959, p. 15.
- Rzepińska M., *W kręgu malarstwa* [In the World of Painting], Wrocław 1988.
- Stano B., *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* [The Artist in the Factory. Two Faces of Industrial Patronage in Communist Poland], Kraków 2019.
- Stano B., *Miejsca święte wg Jana od Krzyża w obrazach ręką ludzką czynionych. Myśli nakanwie twórczości Juliana Jończyka, Agnieszki Dacy i Łukasza Murzyna*, [Sacred Places According to John of the Cross in Images Created by Human Hands. Thoughts Based on the Works of Julian Jończyk, Agnieszka Daca and Łukasz Murzyn] in: *Estetyka i charyzmat Zmartwychwstańców* [The Aesthetics and Charisma of the Resurrectionists], eds. D. Tabor, B. Ciciora, Kraków 2023, pp. 323–341.
- Szczerski A., *4xnowoczesność. Transformacje Nowoczesność w III RP* [4 x Modernity. Transformations: Modernity in the Third Polish Republic] in: *Transformacje. Nowoczesność w III RP* [Transformations: Modernity in the Third Polish Republic, exhibition catalogue], eds. C. Frejlich, A. Szczerski, Kraków 2024, pp. 17–35.
- St John of the Cross, *Ascent of Mount Carmel, Book III*. transl. and ed. E. Allison Peers, 3rd revised edition, Catholic Spiritual Direction, <https://www.catholicspiritualdirection.org/ascentcarmel.pdf> (the original text uses Święty Jan od Krzyża, Doktor Kościoła, *Dzieła*, ed. o. O. Filek OCD, transl. o. B. Smyrak OCD, Kraków 1986).
- Winnicka-Gburek J., *Homo Metaphysicus*, „Arteon” 12, 2019, pp. 6–9.
- Exhibition Catalogues and Unpublished Texts**
- Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum* [El Greco's Ars Sacra. On the 100th Anniversary of Independence and the Museum], exhibition catalogue, the Diocesan Museum In Siedlce, ed. Fr. R. Mirończuk, November 2018 – January 2019 Siedlce.
- Romuald Oramus. *Katedra z nieba i z ziemi. Malarstwo* [Romuald Oramus. Cathedral from Heaven and Earth], exhibition catalogue, the Museum of the Archdiocese in Kraków, 6.07–31.08.2016.
- Romuald Oramus. *La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier – 8 février 2020, Paris 2020.
- Kasperowicz R., *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010.
- Kiciński A., *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie*, „Muzealnictwo” 43, 2001, s. 57–75.
- Kołodziejczyk I., *Mogiła opactwo cystersów*, Kraków 1992.
- Krasnowolski B., Oramus R., *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011*, Kraków 2013.
- Janusz Tarabuła i II Grupa Krakowska*, red. J. Lewiński, Kraków 2015.
- Majewski P., *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006.
- Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*, katalog wystawy, red. M. Branicka, M. Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków 2000.
- Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019*, red. B. Stano, A. Daca, Kraków 2019.
- Oramus R., *Impresje francuskie*, „Konspekt” 2011, nr 1 (38), s. 54–56.
- Oramus R., *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce*, Kraków 2004.
- Organisty A., *Malarstwo religijne Janusza Matuszewskiego w kręgu sztuki i duchowości cysterskiej*, w: *Dzieje i kultura cystersów w Polsce 1*, red. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2016, s. 117–127.
- Organisty A., Wyrzykowska M., *Muzeum Willmanna, czyli „świątynia sztuki” w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP*, w: *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010, s. 149–164.
- Organisty A., „Na przebłaganie za grzechy nasze...”. *O malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego*, „Ethos” 1, 2014, s. 239–253.
- Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych*, red. B. Stano, J. Łapińska, Kraków-Wieliczka 2019.
- Reck G., *Wystawa prac Bronisława Kierzkowskiego*, „Panorama Północy” 14, 1959, s. 15.
- Rzepińska M., *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988.
- Stano B., *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.
- Stano B., *Miejsca święte wg Jana od Krzyża w obrazach ręką ludzką czynionych. Myśli na kanwie twórczości Juliana Jończyka, Agnieszki Dacy i Łukasza Murzyna*, w: *Estetyka i charyzmat Zmartwychwstańców*, red. D. Tabor, B. Ciciora, Kraków 2023, s. 323–341.
- Szczerski A., *4xnowoczesność. Transformacje Nowoczesność w III RP*, w: *Transformacje Nowoczesność w III RP* [katalog], red. C. Frejlich, A. Szczerski, Kraków 2024, s. 17–35.
- Święty Jan od Krzyża, Doktor Kościoła, *Dzieła*, red. o. O. Filek OCD, tłum. o. B. Smyrak OCD, Kraków 1986.
- Winnicka-Gburek J., *Homo Metaphysicus*, „Arteon” 12, 2019, s. 6–9.

Katalogi wystaw i teksty niepublikowane

Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum, katalog wystawy, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach, red. ks. R. Mironczuk, listopad 2018–styczeń 2019 Siedlce.

Romuald Oramus. *Katedra z nieba i z ziemi. Malarstwo*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie 6.07–31.08.2016.

Romuald Oramus. *La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier – 8 février 2020, Paris 2020.

Romuald Oramus. *Katedra obrazy*, katalog wystawy, Otwarta Pracownia Kraków 29.11.2019–17.01.2020.

Zbigniew Cebula. *Wieloryby i wulkany*, katalog wystawy, Galeria Pryzmat Kraków, 10.04–23.04. 2018.

Z. Cebula */malarstwo/*, katalog wystawy, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, styczeń-luty 2017.

Zbigniew Cebula. *Axis Mundi, Malarstwo*, katalog wystawy. Muzeum Archidiecezjalne, Kraków 26.09–15.10.2019.

Strony internetowe

Namalować katolicyzm od nowa, <https://angelicum.it/st-john-paul-ii-institute-of-culture/lets-paint-catholicism-again/pl/> (dostęp: 25.03.2025)

Karmelici <http://www.karmelici.pl/artykuly/klasztery/trutowo>

K. Prętkowska, *Klasztor w Trutowie miejscem pleneru artystów* (dostęp: 02.01.2020), <https://bydgoszcz.tvp.pl/33504373/klasztor-w-trutowie-miejscem-pleneru-artystow>
Galeria Krypta u Pijarów, wrzesień–październik 2019, wystawa Zb. Cebuli, <http://welcometo.pl/galeria-krypta-u-pijarow-wrzesien-pazdziernik-2019-wystawa-zb-cebuli/> (data dostępu 02.01.2020).

M. Howorus-Czajka, *Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną*, http://www.muzeumlubelskie.pl/images/media/file/1_Howorus-Czajka_SiML_19.pdf (dostęp: 02.01.2020).

A. Budzałek, *Sylwetki – Romuald Oramus*, https://zpap.pl/zpap/index.php?option=com_content&view=article&id=2040:sylwetki-romuald-oramus&catid=88:arsforum-32018&Itemid=235&lang=pl (dostęp: 02.01.2020).

Romuald Oramus. *Katedra: Obrazy [Romuald Oramus. Cathedral: The Paintings]*, exhibition catalogue, Otwarta Pracownia Kraków 29.11.2019–17.01.2020.

Zbigniew Cebula. *Wieloryby i wulkany [Zbigniew Cebula. Whales and Volcanoes]*, exhibition catalogue, Galeria Pryzmat Kraków, 10.04–23.04. 2018.

Z. Cebula */malarstwo/ [Z. Cebula/Painting]*, exhibition catalogue, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, January–February 2017.

Zbigniew Cebula. *Axis Mundi, Malarstwo [Zbigniew Cebula. Axis Mundi. Painting]* exhibition catalogue. The Museum of the Archdiocese, Kraków 26.09–15.10. 2019.

Websites

Namalować katolicyzm od nowa [Painting Catholicism Anew] <https://angelicum.it/st-john-paul-ii-institute-of-culture/lets-paint-catholicism-again/pl/> (access date: 25.03.2025).

Carmelites <http://www.karmelici.pl/artykuly/klasztery/trutowo>

K. Prętkowska, *Klasztor w Trutowie miejscem pleneru artystów [The monastery in Trutowo is a venue for an outdoor painting session]* (access date 02.01.2020) <https://bydgoszcz.tvp.pl/33504373/klasztor-w-trutowie-miejscem-pleneru-artystow>

Galeria Krypta u Pijarów, wrzesień–październik 2019, wystawa Zb. Cebuli [The Gallery Krypta u Pijarów, September–October 2019, the exhibition of Z. Cebula] <http://welcometo.pl/galeria-krypta-u-pijarow-wrzesien-pazdziernik-2019-wystawa-zb-cebuli/> (access date 02.01.2020).

M. Howorus-Czajka, *Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną [The Alternative Use of Historic Church Interiors in Conjunction with Contemporary Art]* in: http://www.muzeumlubelskie.pl/images/media/file/1_Howorus-Czajka_SiML_19.pdf (access date 02.01.2020).

A. Budzałek, *Sylwetki – Romuald Oramus [Profiles – Romuald Oramus]*, https://zpap.pl/zpap/index.php?option=com_content&view=article&id=2040:sylwetki-romuald-oramus&catid=88:arsforum-32018&Itemid=235&lang=pl (access date 02.01.2020).

Ewa Dryglas-Komorowska
 Jagiellonian Academy in Toruń
 ORCID: 0000-0002-5196-506X

Mirosława Rochecka
 (1960–2024) – In Memoriam

Abstract

Several years ago, when as a young doctoral student I worked in the editorial office of the journal "Litteraria Copernicana" at the Faculty of Philology, Nicolaus Copernicus University in Toruń, I received for review a collection of sketches by Mirosława Rochecka from the years 1999–2007, entitled *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum* [‘The mysteries of light and colour. Abstraction and the sacred’] (2007) – a fascinating publication on the boundary between aesthetics and metaphysics; being at the same time a philosophical study of abstraction and a form of meditation on art, rooted in Christian spirituality.

Reading this book was an incredibly moving scientific and aesthetic experience for me; it largely shaped my understanding not only of abstraction but of art in general. On the anniversary of Mirosława Rochecka’s death, it is worth revisiting this particular publication, for in my opinion, the essays collected in the volume *Tajemnice światła i koloru* most fully explain the author’s output, her inspirations, her perspective on the meaning of artistic work, as well as reveal the deepest, spiritual foundations of Mirosława Rochecka’s abstract painting.

Keywords: abstraction and the sacred, light and colour

In her *Autoprezentacja* [‘self-presentation’], the author confesses that the word “abstraction” has long remained alien and hidden to her, associated only with purely formal activities. In her essays, Mirosława Rochecka recounts her own experience of transcending such a narrow understanding of abstraction: “*The sacred and abstraction* are related concepts, in a sense analogous [...]. Abstraction and the sacred are close. Abstraction serves the sacred. [...] The sacred spiritualises abstraction. It gives abstraction the necessary depth, meaning, and substance” (p. 21).¹ Trying to get to the roots of

¹ All quotations come from the book: Mirosława Rochecka, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007 (trans-

Ewa Dryglas-Komorowska
 Akademia Jagiellońska w Toruniu
 ORCID: 0000-0002-5196-506X

Mirosławie Rocheckiej
 (1960–2024) – In Memoriam

DOI:10.15584/setde.2025.18.8

Abstrakt

Kilkanaście lat temu, kiedy jako młoda doktorantka pracowałam w redakcji czasopisma „Litteraria Copernicana” na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, trafił w moje ręce, do recenzji, zbiór szkiców Mirosławy Rocheckiej z lat 1999–2007 zatytułowany *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum* (2007) – fascynująca publikacja z pogranicza estetyki i metafizyki; zarazem filozoficzne studium o abstrakcji, ale też forma medytacji o sztuce zakorzeniona w duchowości chrześcijańskiej.

Lektura tej książki była dla mnie niezwykle poruszającym doświadczeniem naukowym i estetycznym; w dużej mierze ukształtowała moje rozumienie nie tylko abstrakcji, ale sztuki w ogóle. W rocznicę śmierci Mirosławy Rocheckiej warto wrócić na chwilę do tej właśnie publikacji, bowiem w moim przekonaniu szkice zebrane w tomie *Tajemnice światła i koloru* najpełniej objaśniają twórczość autorki, jej inspiracje, jej spojrzenie na sens pracy artystycznej, ale też odsłaniają najgłębsze, duchowe fundamenty abstrakcyjnego malarstwa Mirosławy Rocheckiej.

Słowa kluczowe: abstrakcja i sacrum, światło i kolor

Autorka wyznaje w *Autoprezentacji*, że słowo „abstrakcja” długo pozostawało dla niej obce i zakryte, kojarząc się wyłącznie z działaniami czysto formalnymi. W swoich szkicach Mirosława Rochecka opowiada o własnym doświadczeniu wyjścia poza tak wąsko pojmowaną abstrakcję: „*Sacrum i abstrakcja* to pojęcia pokrewne, w pewnym sensie analogiczne [...]. Abstrakcja i sacrum są sobie bliskie. Abstrakcja służy sacrum. [...] Sacrum uduchawia abstrakcję. Daje jej potrzebną głębię, sens i treść” (s. 21).¹ Malarka, próbując dotrzeć do korzeni takiego rozumienia malarstwa

¹ Wszystkie cytaty z pochodzą z książki: Mirosława Rochecka, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007.



1. Mirosława Rochecka, fot. zbiory K. Rocheckiego

1. Mirosława Rochecka, phot. collection of K. Rochecki

abstrakcyjnego, sięgała do filozofii Arystotelesa, estetyki Plotyna, do pism Pseudo-Dionizego Areopagity oraz dzieł dwudziestowiecznych myślicieli i teoretyków sztuki: Jacques'a Maritaina, Jana Pawła II, Władysława Stróżewskiego, do rozprawy Kandinsky'ego *O duchowości w sztuce*.

Niepowtarzalny „język wartości duchowych” charakterystyczny dla malarstwa abstrakcyjnego budują, w ujęciu Mirosławy Rocheckiej, barwy i światło. Zwłaszcza kolor jest dla malarstwa „wartością podstawową, nośnikiem treści, uczuć i znaków” (s. 16). Artystka zauważa, że pełną autonomię zyskał on dopiero w abstrakcji, w której może stanowić wartość „nie tylko fizyczną i zmysłową, ale również metafizyczną i duchową” (s. 51). Kolor przysposabia zmysły do poznania kontemplacyjnego – otwiera oczy duszy.

Sens pracy artystycznej

Mirosława Rochecka swoją pracę malarską pojmowała jako szczególny rodzaj powołania, w którym akt tworzenia jest aktem naśladowania Stwórcy, jest „pewnego rodzaju stawaniem w relacji z Bogiem – wobec Sacrum” (s. 19). Malarka nie ukrywała własnego ciągłego doświadczania tej tajemnicy.

such an understanding of abstract painting, the painter reached for the philosophy of Aristotle, the aesthetics of Plotinus, the writings of Pseudo-Dionysius the Areopagite and the works of twentieth-century thinkers and theoreticians of art: Jacques Maritain, John Paul II, Władysław Stróżewski, and to Kandinsky's treatise *Concerning the Spiritual in Art*.

The unique “language of spiritual values” characteristic of abstract painting is, according to Mirosława Rochecka, built upon colour and light. Colour in particular is “a fundamental value in painting, a carrier of content, feelings, and signs” (p. 16). The artist notes that colour has gained full autonomy only in abstraction, where it can constitute a value “not only physical and sensual, but also metaphysical and spiritual” (p. 51). Colour prepares the senses for contemplative cognition—it opens the eyes of the soul.

The meaning of artistic work

Mirosława Rochecka understood her painting as a special kind of vocation, in which the act of creation is an act of imitating the Creator, “a certain

lator's note: all quotations have been translated to English by the translator of this paper).

kind of standing in relationship with God—with the Sacred” (p. 19). The painter did not hide her own constant experiencing of this mystery.

The goal of art cannot be solely constituted by originality and innovation; nor can art be understood solely autotelically. The artist advocates for the creativity that highlights essential values; for artists who “fight” for goodness, truth, and beauty. In her essay *Piękno absolutne* [‘Absolute beauty’], the author expresses the belief that only art that is a sign of longing for the absolute, that stands “on the edge of the unknown,” can be a salvation for man, can carry man to the long-lost “higher worlds” (p. 76). Such art remains open to absolute beauty – and therefore to the beauty of God himself.

In the eyes of Mirosława Rochecka, an artist is a person who persists in ceaseless expectation. What does a painter wait for? Yet another epiphany of beauty, another hierophany. A painter waits for the Mystery to be revealed.

Mirosława Rochecka (1960–2024) – artist, professor of art, teacher, and long-time employee of the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń. She conducted drawing and painting workshops for art conservators. Author of the books: *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum* [‘Mysteries of light and colour. Abstraction and the sacred’] (2007) and *Hierofanie* [‘hierophanies’] (2022). She held over 30 solo exhibitions in Poland and abroad and participated in over 200 group exhibitions. Curator of numerous exhibitions, including *Ars Principia* (2014), dedicated to John Paul II; the international exhibition of contemporary art *Znaki Apokalipsy* [‘signs of the Apocalypse’] (2020), organised at *Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu* [Centre of Contemporary Art in Torun]; and the exhibition *Wyszyński – Pater Patriae*, presented in 2021–2024 in several museums and galleries in Poland.

Together with her husband, Professor Kazimierz Rochecki, the artist organised six editions of the national artistic and scientific meetings called *Forum Malarstwa Polskiego* [‘Polish painting forum’], which resulted in nearly 100 exhibitions held in over 40 exhibition centres across Poland. Another outcome of the project was the creation of *Galeria Forum* [Forum Gallery] in Toruń, whose goal for years was to promote art rooted in values. Mirosława Rochecka also initiated the establishment of the Nicolaus Copernicus University Academic Art Space, encompassing various university buildings and embodying the idea of education through art, which (especially in its concept expressed by Stefan Szuman) was dear to the artist.

Translated by Agnieszka Gicala

Celem sztuki nie może być bowiem jedynie oryginalność i nowatorstwo; sztuka nie może być również pojmowana wyłącznie autotelicznie. Artystka opowiada się po stronie twórczości, która wskazuje na istotne wartości; po stronie artystów, którzy „toczą boje” o dobro, prawdę i piękno. W szkicu *Piękno absolutne* autorka wyraża przekonanie, iż tylko sztuka, która jest znakiem tęsknoty za absolutem, która staje „na krawędzi nieznanego”, może być ratunkiem dla człowieka, może go unieść do utraconych dawno „wyższych światów” (s. 76). Taka sztuka pozostaje otwarta na piękno absolutne – a więc na piękno samego Boga.

W oczach Mirosławy Rocheckiej artysta to człowiek trwający w nieustannym oczekiwaniu. Na co czeka artysta malarz? Na kolejną epifanię piękna, kolejną hierofanię. Czeką na odsłonięcie Tajemnicy.

Mirosława Rochecka (1960–2024) – artystka, profesor sztuki, dydaktyk, wieloletni pracownik Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Prowadziła pracownie rysunku i malarstwa dla konserwatorów sztuki. Autorka książek: *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum* (2007) oraz *Hierofanie* (2022). Zrealizowała ponad 30 wystaw indywidualnych w Polsce i za granicą, a także uczestniczyła w ponad 200 wystawach zbiorowych. Była kuratorem wielu wystaw, m.in. *Ars Principia* (2014) dedykowanej Janowi Pawłowi II; międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej *Znaki Apokalipsy* (2020) zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu czy ekspozycji *Wyszyński – Pater Patriae* prezentowanej w latach 2021–2024 w kilkunastu muzeach i galeriach w Polsce.

Wraz z mężem, prof. Kazimierzem Rocheckim, artystka zrealizowała sześć edycji ogólnopolskich spotkań artystyczno-naukowych pod nazwą Forum Malarstwa Polskiego, w ramach których zorganizowano blisko 100 wystaw w ponad 40 ośrodkach wystawienniczych w Polsce. Pokłosiem wspomnianego projektu stała się toruńska Galeria Forum, której celem było przez lata promowanie sztuki zakorzenionej w wartościach. Mirosława Rochecka zainicjowała również powstanie Akademickiej Przestrzeni Sztuki UMK, obejmującej różne budynki uniwersytetu, a będącej realizacją bliskiej artystce (zwłaszcza w ujęciu Stefana Szumana) idei wychowania przez sztukę.

dr Ewa Dryglas-Komorowska
Akademia Jagiellońska w Toruniu
e-mail: e.dryglaskomorowska@gmail.com

Sacrum et Decorum 18, 2025
ISSN: 1689-5010, e-ISSN 2720-524X
© Author, Creative Commons BY 4.0

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.
 - 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;
 - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie).
6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uprzednim uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów są zgodne z wytycznymi Ministerstwa Edukacji i Nauki oraz standardami Komitetu do spraw Etyki Publikacyjnej (COPE – Committee on Publication Ethics), szczegółowo opisanymi na stronie internetowej www.sacrumetdecorum.pl.
 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.
- 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.
 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”

University of Rzeszów

Centre for Documentation of Modern Sacred Art

35-315 Rzeszów, al. mjr. W. Kopisto 2a, room 210

tel. +48 661 928 362

Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:

Redakcja „Sacrum et Decorum”

Uniwersytet Rzeszowski

Centrum Dokumentacji

Współczesnej Sztuki Sakralnej

35-315 Rzeszów, al. mjr. W. Kopisto 2a, pok. 210

tel. +48 661 928 362, +48 17 872 12 58

ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35–959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem: 17 872 14 26, pocztą elektroniczną na adres: wydaw@ur.edu.pl, oraz za pośrednictwem strony internetowej: <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.

For international orders please contact our distribution department (wydaw@ur.edu.pl) or our sales representative:

M. Woliński, Lexicon Bookstore
Ul. M. Sengera „Cichego” 24/2A
tel./fax + 48 22 648 41 23
02–790 Warszawa, Poland,
e-mail: lexicon@lexicon.net.pl



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO