

Elżbieta Matyaszevska
Lublin (badacz niezależny)

Prasa i wiece katolickie w walce o odnowę sztuki religijnej w drugiej połowie XIX wieku

Druga połowa wieku XIX była w polskim malarstwie okresem powszechnie panującego historyzmu i realizmu. Tematy religijne podejmowano wówczas niezbyt często, a jeśli już, to w kostiumie historycznym lub, szczególnie pod koniec wieku, w wersji realistyczno-narodowej¹. Nie tylko zresztą u nas sztuka religijna przeżywała wówczas poważny kryzys, o czym świadczyły chociażby ówczesne wystawy malarstwa, na których obrazów ilustrujących czy komentujących podstawowe zagadnienia wiary było raczej niewiele². Te natomiast, które jednak podejmowały tak istotny dla społeczności katolickiej temat, zbyt często raziły dosadnym realizmem i cielesną obfitością. Według ówczesnych krytyków sztuki to właśnie

duch absolutnego historycznego realizmu wyklucza je na zawsze ze sfery chrześcijańskiego kościelnego kultu. Jakież biskup, jakież kapłan katolicki pozwoli kiedy na to, aby Chrystus panujący na jego ołtarzu był nie Synem Bożym, ukrzyżowanym Odkupicielem, Alfą i Omegą boskiego porządku wszechstworzenia, ale po prostu jakimś tylko [...] Sokratesem, o tyle pono wyższym

¹ Trzeba jednak w tym miejscu przypomnieć, że w pierwszej połowie wieku XIX w malarstwie dało się zauważyć zjawisko sakralizacji tematów w powszechnym odbiorze nienależących do sfer religijnych (malarstwo pejzażowe jako wyraz świętości natury, wizerunki władców w formie przedstawień świętych chrześcijańskich) oraz wykorzystywanie sakralnych form obrazowych (np. tryptyku) do wyrażenia świeckich treści. Szerzej o tym problemie: A. Kozak, *Sakralizacja form obrazowych w sztuce XIX wieku. Stan badań i problemy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 1–2, s. 93–104.

² Zauważał to Stanisław Tomkowicz, pisząc w relacji z międzynarodowej wystawy sztuki w Monachium w roku 1888: „Przykre uczucie ogarnia wierzącego chrześcijanina, gdy zwiedza wystawy teogoczesne: dzieł sztuki religijnej spotyka na nich dziwnie mało, jeżeli je w ogóle spotyka; a te «rari nantes in gurgite vasto» są zwykle tylko dowodami więcej, że duch religijności upadł wśród świata artystów, a więc i wśród społeczeństwa inteligentnego, którego oni są częścią. Przedmioty religijne, które przez tyle wieków były głównym dla nich źródłem natchnienia, od pewnego czasu niem być przestały”. Patrz: S. Tomkowicz, *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski” XXIII, 1889, T. 91, s. 354. O wystawie ogólnie patrz: S. Tomkowicz, *Jubileuszowa Wystawa Sztuki w Monachium*, „Przegląd Polski” XXIII, 1888, T. 90, s. 563–592.

Elżbieta Matyaszevska
Cracow (independent scholar)

The Catholic press and rallies in the struggle for the rebirth of religious art in the second half of the nineteenth century

The second half of the nineteenth century was a period when historicism and realism were dominant in Polish painting. Religious themes were rarely chosen at that time, and if they were, it was in historical disguise or, especially at the end of the century, in the realist-national version¹. It was not only Polish religious art that experienced a serious crisis at the time, as evidenced by contemporary painting exhibitions, in which paintings illustrating or commenting on the basic issues of faith were rather rare². However, those works that took up the theme so important for the Catholic community too often offended viewers with their blunt realism and carnal abundance. According to contemporary art critics, it is

the spirit of absolute historical realism that excludes them forever from the sphere of Christian church worship. What Catholic bishop, what priest will ever allow Christ, who rules on his altar, not to be the Son of God, the crucified Redeemer, the Alpha and Omega of the divine order of all-creation, but just a kind of [...] Socrates, more supreme than them only because

¹ However, it should be remembered that in the first half of the nineteenth century, in painting, one could notice the phenomenon of sacralisation of themes that did not belong to the sphere of religion (landscape painting as an expression of the sanctity of nature, images of rulers presented as Christian saints) and the use of sacred forms of visual expression (such as triptychs) to express secular content. More on this issue: A. Kozak, *Sakralizacja form obrazowych w sztuce XIX wieku. Stan badań i problemy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, No. 1–2, pp. 93–104.

² This was noticed by Stanisław Tomkowicz, who wrote in an account from the international art exhibition in Munich in 1888: “A sad feeling touches a believing Christian when they visit contemporary exhibitions: there are surprisingly few works of religious art if there are any at all; and these «rari nantes in gurgite vasto» usually provide even more evidence of the fact that the spirit of religiosity has declined in the world of artists, and therefore also in the intelligentsia, of which they are part. Religious objects, which for so many centuries were the main source of inspiration for them, have ceased to serve that function for a while now.” Cf. S. Tomkowicz, *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski” XXIII, 1889, Vol. 91, p. 354. More information on the exhibition in general, cf. S. Tomkowicz, *Jubileuszowa Wystawa Sztuki w Monachium*, „Przegląd Polski” XXIII, 1888, Vol. 90, pp. 563–592.

he came later, and therefore, according to the theory of continuous progress, he presented a purer truth? Which Catholic bishop or priest will grant space in their church to a Madonna who is not the queen of angels, martyrs and virgins, but who, with the charm of her gaze, with the grace and abundance of her fleshly form, like an Aphrodite, can only stir and move earthly feelings?³

Such a firm stance on religious art presented by Edmund Łoziński [?] encourages a closer look at art, especially painting, understood as visualisation of the truths of faith while allowing the recipient to experience states of spiritual contemplation. Conceptualised in this way from the early period of Christian culture to the end of the Baroque period, art was usually associated with sacred architecture and was usually included in the liturgy celebrated in church interiors. Thus, paintings created for churches automatically became objects of worship; therefore they had to conform to the canons of Christian iconography and meet all their requirements, and their presence in a place of worship required the approval of church factors. For art understood in this way, today's researchers of the subject have proposed the term "sacred art", thus distinguishing it from artworks related to the sphere of faith only by the theme taken up by the artist, which allowed them to be called "religious art"⁴. However, for the explanations to be complete, two other terms should be introduced here. One is „church art”, which was used most often in the second half of the nineteenth century to describe works of art intended for sacred buildings and becoming cult objects. The other is „non-sacred religious art”, used to refer to religious art which often broke with Christian iconography, expressing „ideas, anxieties or longings unknown to sacred art, and created out of individual inspiration for individual needs”⁵, and for which an art gallery was the most suitable place. In the 1930s, another term, namely „religious impressionism”, was used to explain such a way of painting themes from the sphere of the sacred that assumed a conscious break from the current dogmatic regime in an act of painting⁶.

³ E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej o sztuce chrześcijańskiej*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, No. 40, p. 627.

⁴ Such a distinction has been made today by Wojciech Bałus in his book *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001, p. 7. In the nineteenth-century literature, however, the term “religious art” had a more profound meaning and became a commonly used phrase referring to works that fulfilled the then church requirements.

⁵ This definition was formulated by Rev. prof. Michał Janocha in his commentaries to the exhibition „Wielki Tydzień” [Holy Week], organised at the turn of April and May 2003 at the Museum of Literature in Warsaw. Cf. www.muzeumliteratury.pl/archiwum_wystaw/wielki_tydzień/_wielkitydzień/wielki.htm

⁶ „Conviction, conscience and... honesty have been replaced by professionalism. Indeed, these are - «perversions». In addition to

od nich, że późniejszym, a zatem wedle teorii ciągłego postępu przedstawiającym czystsza prawdę? Któryż biskup, lub kapłan ludu katolickiego, da miejsce w swej świątyni Madonnie, nie tej, która jest królową aniołów, męczenników i dziewic, ale tej, która urokiem spojrzenia, wdziękiem i obfitością cielesnej formy, niby jakaś Afrodyta, potrafi tylko wzniecać i poruszać ziemskie uczucia?³.

Takie zdecydowane stanowisko w kwestii sztuki religijnej zaprezentowane przez Edmunda Łozińskiego [?] skłania do bliższego przyjrzenia się sztuce, zwłaszcza malarstwu rozumianemu jako unaocznianie prawd wiary z jednoczesnym umożliwieniem odbiorcy przeżycia stanów duchowej kontemplacji. Pojmowana w ten sposób sztuka, od wczesnego okresu kultury chrześcijańskiej aż po schyłkowy okres baroku, z reguły związana była z architekturą sakralną i zazwyczaj włączano ją w sprawowaną w świątynnych wnętrzach liturgię. Malowane dla kościołów obrazy automatycznie stawały się więc obiektami kultu, musiały być zatem zgodne z kanonami oraz spełniać wszelkie wymogi ikonografii chrześcijańskiej, a ich umieszczenie w miejscu kultu wymagało aprobaty czynników kościelnych. Dla tak rozumianej sztuki współcześni badacze przedmiotu zaproponowali termin „sztuka sakralna”, odróżniając ją w ten sposób od dzieł artystycznych, które jedynie podjęty przez twórcę temat wiązał ze sferą wiary i pozwalał określać mianem „sztuki religijnej”⁴. By jednak wyjaśnienia były kompletne, należy wprowadzić tu jeszcze dwa terminy. Pierwszy – „sztuka kościelna”, którego używano najczęściej w drugiej połowie wieku XIX na określenie dzieł sztuki przeznaczonych do obiektów sakralnych i stających się przedmiotem kultu, oraz „sztuka religijna niesakralna” na określenie plastyki religijnej, która, zrywając często z ikonografią chrześcijańską, wyrażała „idee, niepokoje lub tęsknoty nieznanie sztuce sakralnej, tworzona z indywidualnej inspiracji dla indywidualnych potrzeb”⁵ i dla której najbardziej odpowiednim miejscem była galeria artystyczna. W latach trzydziestych XX wieku dla wyjaśnienia takiego właśnie sposobu malowania tematów ze sfery sacrum, który zakładał świadome zerwanie podczas tworzenia z obowiązującym rygiem do-

³ E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej o sztuce chrześcijańskiej*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, nr 40, s. 627.

⁴ Takiego rozróżnienia dokonał współcześnie Wojciech Bałus w swej książce *Malarstwo sakralne*, Wrocław 2001, s. 7. Określenie „sztuka religijna” w piśmiennictwie dziewiętnastowiecznym miało jednak głębsze znaczenie i stawało się powszechnym sformułowaniem odnoszącym się do dzieł spełniających ówczesne wymogi kościelne.

⁵ Definicję tę sformułował ks. prof. Michał Janocha w komentarzach do wystawy „Wielki Tydzień”, zorganizowanej na przełomie kwietnia i maja 2003 roku w warszawskim Muzeum Literatury. Por. www.muzeumliteratury.pl/archiwum_wystaw/wielki_tydzień/_wielkitydzień/wielki.htm

gmatacznym, użyto jeszcze jednego sformułowania, a mianowicie „religijny impresjonizm”⁶.

Swego wielorakiego znaczenia sztuka religijna nabierała szczególnie w wieku XIX, kiedy to tematy sakralne zaczynały funkcjonować poza architekturą kościelną, a ich interpretacja i sposób przedstawienia zależały wyłącznie od wizji artysty, który przestawał się już liczyć z opinią władz kościelnych. Powstawały wówczas dzieła sztuki dwójakiego rodzaju – przeznaczone do kościołów, z zachowaniem wszelkich religijnych wymogów formalnych i ikonograficznych po to, by stać się obiektem kultu, oraz takie, które z powodzeniem mogły się znaleźć na jakiegokolwiek wystawie sztuk pięknych, ale w obiekcie sakralnym nie byłoby dla nich miejsca.

Rozwój owych tendencji, szczególnie w malarstwie, rozpoczął szeroko zakrojoną dyskusję o tym, jakie obrazy zasługują na miano sakralnych, a jakie tylko z pozoru takimi są. Rozważania na ten temat toczyły się głównie na łamach prasy katolickiej, angażując nie tylko osoby duchowne, ale też znanych ówczesnie krytyków sztuki. Nasilenie tej dyskusji przypadło na sam początek lat osiemdziesiątych, ale trwała ona jeszcze długo po śmierci Jana Matejki, który przez lata nadał ton polskiemu malarstwu⁷. Niewątpliwie ważnym bodźcem w środowisku krakowskim było powstanie w roku 1879 Towarzystwa Świętego Łukasza, mającego na celu odnowę sztuki religijnej⁸. Klimat w Krakowie

⁶ „Przekonanie, sumienie i... uczciwość zastąpiła zawodowość. Są to istotnie – *wynaturzenia*». Obok tych codziennych anomalii – nie mniej destrukcyjnym czynnikiem jest *«religijny impresjonizm»* [...]. Sztuka kościelna jest to nie tylko kwestia głębokiego przekonania wewnętrznego i odpowiedniego nastawienia psychicznego – ale jest to równocześnie kwestia wiedzy, istotnego uświadomienia religijnego. Sztuka kościelna jest związana z kultem, jego potrzebami, jest organicznie zespolona z dogmatyczną konstrukcją Kościoła. Rygor wewnętrzny, normujący całe życie kościelne, wszelkie jego przejawy, obowiązuje również w dziedzinie twórczości artystycznej związanej z kultem. Stąd w sztuce kościelnej nie może być miejsca na «impresje religijne». Por. M. Skrudlik, *Z zagadnień współczesnej sztuki kościelnej. Na marginesie Listu Pastorskiego J. Em. Ks. Kardynała Al. Kakowskiego*, „Przegląd Katolicki” 71, 1933, nr 8, s. 117.

⁷ O tym, że problematyka malarstwa religijnego była wówczas niezwykle istotna dla środowiska artystycznego, może świadczyć przedrukowywanie w ówczesnej prasie artykułów na ten temat powstałych w czasach znacznie wcześniejszych. Dotyczy to na przykład tekstów Adama Mickiewicza z lat trzydziestych XIX wieku, który pisał między innymi: „artyści zaczynają poznawać, że tylko malarstwo chrześcijańskie ma przed sobą przyszłość, a inne rodzaje są tylko zabawką”. Por. A. Mickiewicz, *O malarstwie religijnem* (z oryginału francuskiego przełożył J. Kallenbach), „Tygodnik Ilustrowany” 1891, Serya V, T. III, nr 53, s. 7. Dalsze rozważania: s. 10; nr 54, s. 20, 22.

⁸ Szczegółowe informacje o samym Towarzystwie Świętego Łukasza, działającym w latach 1879–1886, jego wkładzie w dzieło odnowy sztuki religijnej oraz zawartości „Przyjaciela Sztuki Kościelnej”, oficjalnego organu Towarzystwa wydawanego w latach 1883–1885, odnajdujemy w opracowaniu Joanny Wolańskiej *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i Przyjaciel Sztuki Kościelnej* [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część I*, Kraków 2004, s. 37–84.

Religious art began to gain multiple meanings in the nineteenth century, when religious themes started to function outside church architecture, and their interpretation and presentation depended only on the vision of the artist, who gradually ceased to rely on the opinion of church authorities. Two kinds of artworks were created at that time: those intended for churches, which preserved all of the formal and iconographic religious requirements in order to become objects of worship, and those that could easily be found in any art exhibition while there was no room for them in a sacred building.

The development of these tendencies, especially in painting, initiated a broad discussion on which paintings do deserve to be called sacred and which ones only have such an appearance. The topic was considered mainly on the pages of the Catholic press, not only by the clergy but also by art critics of that time. The discussion intensified at the very beginning of the 1880s but lasted long after the death of Jan Matejko, who over the years had set the tone of Polish painting⁷. Undoubtedly, an important stimulus in the Kraków milieu was the establishment in 1879 of the Society of Saint Luke, aimed at the rebirth of religious art⁸. The climate in Kraków for such an initiative was extremely favourable as from that year on the bishop's throne of the diocese belonged to Albin Dunajewski, a great art lover, who knew how to appreciate the beauty of Kraków's monuments and take care of their proper preservation. Moreover, a group of outstand-

these everyday anomalies, «religious impressionism» is a factor no less destructive [...]. Church art is not only a matter of deep inner conviction and proper attitude of the mind - but it is also a matter of knowledge and significant religious awareness. Church art is connected with worship and with its needs; it is organically connected with the dogmatic construction of the Church. The internal rigour, which regulates the entire church life, all its manifestations, is also valid in the field of artistic creativity related to worship. Hence, in church art there can be no room for „religious impressions”. Cf. M. Skrudlik, *Z zagadnień współczesnej sztuki kościelnej. Na marginesie Listu Pastorskiego J. Em. Ks. Kardynała Al. Kakowskiego*, „Przegląd Katolicki” 71, 1933, No. 8, p. 117.

⁷ How extremely important the question of religious painting was for the artistic milieu in that period can be testified to by the fact that much earlier papers on the subject were reprinted in the press of that time. This applies, for example, to the texts of Adam Mickiewicz from the 1830s, who wrote, among other things: „artists are beginning to recognise that only Christian painting has a future ahead of it whereas other types are just a toy”. Cf. A. Mickiewicz, *O malarstwie religijnem* (translated from the French original by J. Kallenbach), „Tygodnik Ilustrowany” 1891, Series V, Vol. III, No. 53, p. 7. Further considerations: p. 10; No. 54, pp. 20, 22.

⁸ Detailed information on the Society of Saint Luke, active in the years 1879–1886, its contribution to the rebirth of religious art and the content of „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” [Friend of Church Art], the official periodical of the Society published in 1883–1885, can be found in Joanna Wolańska's study entitled *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”* [in:] W. Bałus, E. Mikołajska, Rev. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część I*, Kraków 2004, pp. 37–84.

ing specialists worked in the city, for whom both the problem of preservation of historical monuments and care for the general aesthetic level of sacred artworks created at that time was so important that they decided to actively influence the elevation of that level. Among the most active members of the Society were, among others, Władysław Łuszczkiewicz [fig. 1], Józef Łepkowski, Marian Sokołowski, Stanisław Tomkowicz, Rev. Józef Pelczar, Rev. Eustachy Skrochowski and Count Bronisław Lasocki⁹, its president.

The activities of the Society, bringing together eminent art experts, critics, conservators and artists, not only influenced the high substantive level of its initiatives but also integrated and stimulated the artistic and church circles. As mentioned above, their common goal was to elevate the level of contemporary religious art. Its practical dimension consisted in providing expert advice on the proper arrangement or maintenance of sacred interiors, mediation between priests who ordered works of art for churches and artists commissioned to create them, as well as watching over the quality of the workmanship¹⁰. For this reason, many novice artists cooperated with the Society, seeing in such contacts a chance for regular commissions and establishing their position in the artistic circles¹¹.

However, these were not the only plans implemented by Kraków's Society. In „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” journal [fig. 2], the above-mentioned experts wrote about the preservation of works of sacred art, about current trends in this field, they undertook topics concerning the broadly understood problems of contemporary religious painting, its history and current activities¹². The authors also took up the debate on what goals stand before religious painting and what traits should characterise it. In other words, both

⁹ Bronisław Lasocki, Count (1828–1912), owner of Słupsk and Bieżeń estates in the district of Mława, co-founder of the Galician Bank for Industry and Commerce in Kraków, councillor of the city of Kraków in 1879–1884. Cf: B. Woszczyński, *Lasocki Józef Adam Feliks Bronisław*, PSB, Vol. XVI, p. 539.

¹⁰ According to the report on the Society's activities in 1881, published in „Przegląd Katolicki”, in addition to mediating the commissions for religious artworks, the society undertook the establishment of a „religious picture etching workshop and a lace press combined with it under the auspices of the Society”, in order to greatly facilitate the production of illustrated devotional publications. Cf. *Towarzystwo św. Łukasza w Krakowie*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, No. 11, p. 180.

¹¹ Among the initiatives undertaken and implemented by the Society of Saint Luke was the conducting of competitions among young artists, aimed at creating a work of art that undertook a given religious theme. An equally valuable idea was supervision of the quality of devotional pictures printed on a large scale.

¹² „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” published texts reminding readers about the existence of schools of religious painting, such as the School of St. Luke in Belgium, the school in Beuron, which mainly gathered monk painters, or information about forgotten but noteworthy religious painters (e.g. the French Dominican Father Besson). Cf. Wolańska 2004, as in fn. 8, pp. 50–51.



1. Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900), fot. za: A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005

1. Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900), photo: A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005

dla takiej inicjatywy był niezwykle sprzyjający, gdyż od tego właśnie roku na biskupim tronie diecezji zasiadał Albin Dunajewski, wielki miłośnik sztuki, umiejący docenić piękno krakowskich zabytków i dbający o ich należyte zachowanie. Poza tym w mieście pracowało grono wybitnych specjalistów, dla których zarówno problem zachowania zabytków, jak i troska o ogólny poziom estetyczny powstających ówczesznie dzieł sztuki sakralnej, był na tyle ważny, iż postanowili czynnie wpłynąć na jego podniesienie. Wśród najbardziej aktywnych członków Towarzystwa znaleźli się między innymi Władysław Łuszczkiewicz [il. 1], Józef Łepkowski, Marian Sokołowski, Stanisław Tomkowicz, ks. Józef Pelczar, ks. Eustachy Skrochowski oraz hr. Bronisław Lasocki⁹ – jego prezes.

Działalność Towarzystwa, skupiającego w swych szeregach wybitnych znawców sztuki, jej krytyków, konserwatorów i artystów, nie tylko wpłynęła na wysoki poziom merytoryczny podejmowanych przez nie inicjatyw, lecz także zintegrowała i pobudziła środowiska

⁹ Bronisław Lasocki, hrabia (1828–1912), właściciel dóbr słupskich i bieżeńskich w pow. mławskim, współzałożyciel Banku Galicyjskiego dla Przemysłu i Handlu w Krakowie, radny m. Krakowa w latach 1879–1884. Patrz: B. Woszczyński, *Lasocki Józef Adam Feliks Bronisław*, PSB, T. XVI, s. 539.



2. „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” R. 3, nr 1 (styczeń 1885), fragment strony tytułowej, fot. za: Polona.pl

2. “Przyjaciel Sztuki Kościelnej” R. 3, No. 1 (January 1885), fragment of the title page; photo: Polona.pl

artystyczne oraz duchowne. Wspólnym ich celem było, jak już wspomniano, podniesienie poziomu ówczesnej sztuki religijnej. W wymiarze praktycznym sprowadzało się to do udzielania fachowych porad w kwestii prawidłowego urządzania czy konserwacji wnętrz sakralnych, pośredniczenia między duchownym zamawiającym dzieła sztuki do świątyni a artystą mającym je wykonać oraz czuwania nad jakością owego wykonania¹⁰. Z tego względu z Towarzystwem współpracowało wielu początkujących artystów, widzących w takich kontaktach szansę na stałe zamówienia i ugruntowanie swej pozycji w środowisku artystycznym¹¹.

Nie tylko takie zamierzenia realizowało jednak krakowskie Towarzystwo. Na łamach „Przyjaciela Sztuki Kościelnej” [il. 2] wspomniani wyżej znawcy

¹⁰ Z zamieszczonego w „Przeglądzie Katolickim” sprawozdania z działalności Towarzystwa za rok 1881 wynikało, że oprócz pośredniczenia w przyjmowaniu oblatunków na dzieła religijne krakowska organizacja podjęła się założenia w Krakowie „sztycharni obrazków religijnych i połączonej z nią prasy koronkarskiej pod firmą Towarzystwa”, by w ten sposób znacznie ułatwić produkcję dewocyjnych wydawnictw obrazkowych. Por. *Towarzystwo św. Łukasza w Krakowie*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, nr 11, s. 180.

¹¹ Jedną z inicjatyw podejmowanych i realizowanych przez Towarzystwo Świętego Łukasza było przeprowadzanie konkursów wśród młodych artystów na wykonanie pracy podejmującej określony religijny temat. Równie cennym pomysłem było czuwanie nad jakością drukowanych w wielkich ilościach obrazków dewocyjnych.



3. „Przegląd Katolicki”, R. 20, nr 40 (październik 1882), strona tytułowa, fot. za: Polona.pl

3. “Przegląd Katolicki”, R. 20, No. 40 (October 1882), title page; photo: Polona.pl

the Society of Saint Luke and the journal positively influenced the level of works of art being created at that time and intended for churches, but also, and perhaps most importantly, they had a very positive influence on the entire milieu of Polish clergy and people connected with the world of art.

As is clear from archival materials, it was in the early 1880s that the Catholic press began to increasingly publish on the topic of designing the construction or restoration of churches in such a way that they could be true examples of broadly understood church art. Already in 1881, the Warsaw „Przegląd Katolicki” [Catholic Review]¹³ [fig. 3] published a series of articles by Władysław Łuszczkiewicz with specific instructions on how to decorate churches so that they would lose none of their sacredness and Christian spirit. The first texts mainly concerned issues related to sacred architecture and artistic crafts¹⁴, and the sub-

¹³ It was a weekly dedicated to religious, cultural and social issues, which appeared in the years 1863–1939.

¹⁴ W. Łuszczkiewicz, *O tynkowaniu kościołów zewnątrz*, „Przegląd Katolicki” XIX, 1881, No. 17, pp. 283–286; *W sprawie malowania kościołów*, No. 21, pp. 347–351; No. 22, pp. 364–367; *Sprzęty kościelne dawne i nowe, ich styl i polichromija. Jako wskazówka dla duchownych przy restauracji jednych a porada przy nabywaniu i sprawianiu drugich*, No. 33, p. 541–544; *O nowych ołtarzach w kościele*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, No. 5, pp. 67–70.

sequent six were devoted to reflections on religious painting¹⁵. A few years later, most of those articles were reprinted in „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”, thus finding an easier route to the inhabitants of Galicia and Kraków¹⁶. The author of these guidelines, intended primarily for the clergy and artists cooperating with them, tried to systematise the concept of sacred art, pointing out the existence of both true religious works and those that were merely made in the „church spirit”¹⁷. It is this distinction that constituted the leading theme of that series of articles, in which W. Łuszczkiewicz tried to formulate clear and legible principles that should be embodied by true religious art. According to him, it is the duty of artists working for the Catholic Church to strictly adapt their vision to Christian iconography, sanctified by tradition.

*The question of iconography [...] is something that should be celebrated both by the clergy and by Christian artists. Profound acquaintance with it will be a source of theological knowledge about paintings and great help for artists who want to work not only in their own spirit, but in the spirit of the Church. That close adherence to the Church tradition in the representation of saints will not be slavery to artists, but even if it was to limit the scope of their imagination, it will normalise that imagination so as to be easily understood by the faithful – and as a reward for this slavery, their works of art will be of a truly ecclesiastical type.*¹⁸

The author added that a departure from the commonly accepted iconographic types could lead to the creation of works that are incomprehensible to the faithful and therefore not belonging to sacred interiors. He argued that this kind of art would take up a religious theme in a more or less convincing way but, nevertheless, could not be described as ecclesiastical. In the subsequent issues of „Przegląd Katolicki”, Łuszczkiewicz devoted much attention to problems of composing a given theme in a manner specific to church art, suggesting that “in one painting, there can and should be only one dominant thought [...],

¹⁵ W. Łuszczkiewicz, *Dzieła sztuki w kościele. Malarstwo i rzeźba religijna*, „Przegląd Katolicki” XXI, 1883, No. 10, pp. 152–155; No. 12, pp. 190–192; No. 14, pp. 220–222; No. 18, pp. 284–286; No. 23, pp. 366–369; No. 31, p. 497–500. Although the title mentions sculpture, the author does not really pay any attention to it, arguing that all suggestions presented earlier refer to religious sculpture as much as to painting, only that „sculpture requires an even more exalted attitude”, *ibidem*, no. 31, p. 500.

¹⁶ The same topic was repeated in chapter VII of another publication by the same author: W. Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, Kraków 1887 (a copy from „Przegląd Katolicki”).

¹⁷ Łuszczkiewicz 1883, as in fn. 15, No. 10, p. 153 [cf. fn. 18].

¹⁸ *Ibidem*, pp. 153–154.

przedmiotu pisali o konserwacji dzieł sztuki sakralnej, o nowych tendencjach w tej dziedzinie, podejmowali tematy dotyczące szeroko rozumianych problemów współczesnego malarstwa religijnego, jego historii i aktualnych działań¹². Publikujący w periodyku podjęli także debatę o tym, jakie cele stoją przed malarstwem religijnym i jakimi cechami powinno się ono charakteryzować. Innymi słowy, zarówno Towarzystwo Świętego Łukasza, jak i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” swą działalnością dodatnio oddziaływały na poziom powstających wówczas dzieł sztuki przeznaczonych do kościołów, ale też, a może przede wszystkim, bardzo ożywczo wpłynęły na całe środowisko polskiego duchowieństwa i ludzi związanych ze światem sztuki.

Jak wynika z archiwaliów, to właśnie w początkach lat osiemdziesiątych prasa katolicka zaczęła coraz częściej na swych łamach zajmować się problemem takiego projektowania budowy lub restauracji świątyń, by stanowiły prawdziwe przykłady szeroko rozumianej sztuki kościelnej. Już w roku 1881 warszawski „Przegląd Katolicki”¹³ [il. 3] zamieścił cykl artykułów pióra Władysława Łuszczkiewicza z konkretnymi wskazówkami, jak powinno się przyozdabiać kościoły, by te nie traciły nic ze swej sakralności i chrześcijańskiego ducha. Pierwsze teksty dotyczyły głównie zagadnień związanych z architekturą sakralną i rzemiosłem artystycznym¹⁴, a kolejnych sześć poświęconych było rozważaniom o malarstwie religijnym¹⁵. W większości artykuły te parę lat później były przedrukowywane na łamach „Przyjaciela Sztuki Kościelnej”, znajdując w ten sposób łatwiejszą drogę do mieszkańców Galicji i Krakowa¹⁶. Autor tych wska-

¹² Na łamach „Przyjaciela Sztuki Kościelnej” ukazywały się teksty przypominające o istnieniu szkół malarstwa religijnego, takich jak Szkoła św. Łukasza w Belgii, szkoła z Beuron, skupiająca głównie malarzy-mnichów, czy też informacje o zapomnianych, ale wartych odnotowania malarzach religijnych (np. francuskim dominikaninie ojcu Bessonie). Por. Wolańska 2004, jak przyp. 8, s. 50–51.

¹³ Był to tygodnik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym. Ukazywał się w latach 1863–1939.

¹⁴ W. Łuszczkiewicz: *O tynkowaniu kościołów zewnątrz*, „Przegląd Katolicki” XIX, 1881, nr 17, s. 283–286; *W sprawie malowania kościołów*, nr 21, s. 347–351; nr 22, s. 364–367; *Sprzęty kościelne dawne i nowe, ich styl i polichromija. Jako wskazówka dla duchownych przy restauracji jednych a porada przy nabywaniu i sprawianiu drugich*, nr 33, s. 541–544; *O nowych ołtarzach w kościele*, „Przegląd Katolicki” XX, 1882, nr 5, s. 67–70.

¹⁵ W. Łuszczkiewicz, *Dzieła sztuki w kościele. Malarstwo i rzeźba religijna*, „Przegląd Katolicki” XXI, 1883, nr 10, s. 152–155; nr 12, s. 190–192; nr 14, s. 220–222; nr 18, s. 284–286; nr 23, s. 366–369; nr 31, s. 497–500. Mimo iż w tytule wzmiankowana jest rzeźba, autor właściwie nie poświęca jej uwagi, argumentując, iż wszystkie wskazówki wcześniej zamieszczone odnoszą się do rzeźby religijnej w takim samym stopniu jak do malarstwa, tyle tylko że „rzeźbiarstwo jeszcze więcej wymaga nastroszenia wniosłego”, *ibidem*, nr 31, s. 500.

¹⁶ Ten sam temat został powtórzony w VII rozdziale osobnego wydawnictwa tegoż autora: W. Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, Kraków 1887 (odbitka z „Przeglądu Katolickiego”).

zówek, przeznaczonych przed wszystkim dla duchownych i artystów z nimi współpracujących, próbował usystematyzować pojęcie sztuki sakralnej, dostrzegając istnienie zarówno prawdziwych dzieł religijnych, jak i takich, które wykonane zostały jedynie w „duchu kościelnym”¹⁷. To właśnie rozróżnienie jest przewodnim tematem owego cyklu artykułów, w których W. Łuszczkiewicz starał się sformułować jasne i czytelne zasady, jakimi powinna kierować się prawdziwa sztuka religijna. Według niego obowiązkiem artysty pracującego na rzecz Kościoła katolickiego jest ściśle dostosowanie własnej wizji do uświęconej tradycją ikonografii chrześcijańskiej.

*Sprawa ikonografii [...] jest rzeczą, która zarówno duchownego, jak artystę chrześcijańskiego obchodzić powinna. W dokładnej jej znajomości znajdzie się źródło wiedzy teologicznej co do obrazów i wielką pomoc dla artysty, który chce pracować nie tylko w duchu własnym, ale w duchu Kościoła. Nie będzie to niewolą dla niego, to trzymanie się ściśle tradycji kościelnej w przedstawieniu świętych, ale choćby to i ścieśniało pole jego fantazji, unormuje ją w sposób łatwo zrozumiany od wiernych – w nagrodę tej niewoli zyskają dzieła artystyczne typ rzeczywiście kościelny*¹⁸.

Autor dodawał, że odchodzenie od powszechnie przyjętych typów ikonograficznych może prowadzić do powstawania dzieł niezrozumiałych dla wiernych i przez to niezajdujących swojego miejsca we wnętrzach sakralnych. Dowodził, że będzie to sztuka podejmująca wprawdzie temat religijny w sposób mniej lub bardziej przekonujący, ale mimo tego nie będzie jej można określić mianem kościelnej. W kolejnych numerach „Przeglądu Katolickiego” Łuszczkiewicz wiele uwagi poświęcał zagadnieniom właściwego dla sztuki kościelnej skomponowania danego tematu, sugerując, iż „w jednym obrazie może i powinna być tylko jedna myśl dominująca [...], aby nie była przepętniona podrzędnymi postaciami, a każda z nich miała ruchem, gestem, uczuciem, odpowiednią rolę, odpowiadającą głównej i jedynej myśli”¹⁹. Konsekwencją odpowiednio wybranego tematu powinna być umiejętnie wyrażona charakterystyka świętych postaci. „Każdy patrząc na postać malowaną powinien wyczytać jej uczucia, jej charakter. Sztuce religijnej wiele więc na tem zależy, aby wyrażała się jasno; postaci Chrystusa Pana, Najświętszej Panny i głównych świętych określiła ona dokładnie i każdy wielki artysta, raczej podnieść te typy może, jak zmieniać je na inne, własnego pomy-

so that it is not filled with subordinate figures, and each figure should express their proper role, corresponding to the main and sole thought, by a movement, gesture, feeling”¹⁹. A properly chosen theme should result in the skilfully expressed characteristics of holy figures. „Everyone looking at a painted figure should read his or her feelings, his or her character. Thus, the goal of religious art is to express itself clearly; the figures of Christ the Lord, the Blessed Virgin and the main saints have been determined precisely and every great artist could elevate these types rather than change them to others, according to their own idea”²⁰. The author pointed out the need to avoid strong accentuation of excessively violent emotions and gestures while creating religious compositions. He also emphasized that making sharp contrasts between individual planes or thematic groups could lead to the loss of the proper expression and message that a religious painting should bear²¹. According to Łuszczkiewicz, every true religious artist should first think carefully about the visual image proper to a given figure, and only then, in their inspired imagination, should they shape their vision:

*[...] if we want St Mary Magdalene to represent the type of a converted sinner and St Peter to represent will power guided by God's thought, it does not follow that we can point to these types in nature so that a painter can easily repeat them with a brush. Such types must be created by an artist in their soul, must be sensed by them; such figures must reflect as if their own portraits and the depth of the soul of a deeply religious artist; if artists cannot rise into these realms, if in order to achieve a given type they take a living model without a choice, they become naturalists like the entire New Flemish school, like many of today's European painters who grasp a brush to paint religious images from life!*²²

Such a painting of holy figures that is “sensed” rather than resulting from the imitation of reality should be complemented by appropriate facial expressions, hand gestures, the arrangement of the head and the layout of the whole body. It is the preservation of moderation and balance in all these elements that will allow the creation of a truly religious image. An element that should not, according to Łuszczkiewicz, be found in paintings intended for churches is nudity.

¹⁷ Ibidem, No. 12, pp. 191.

²⁰ Ibidem, No. 14, pp. 221.

²¹ As an example of unskillful distribution of meaningful accents in a religious composition, Łuszczkiewicz refers to the painting by Munkácsy, entitled „Christ before Pilate”, about which he wrote that additional figures overwhelmed Jesus, the main figure in the whole composition, and thus distorted the religious message of the painting.

²² W. Łuszczkiewicz, *Dzieła sztuki w kościele...*, op. cit., No. 18, p. 284.

¹⁷ Łuszczkiewicz 1883, jak przyp. 15, nr 10, s. 153 [przypis 18].

¹⁸ Ibidem, s. 153–154.

¹⁹ Ibidem, nr 12, s. 191.

*Complete nudity should be removed from Christian art - he preached - if the object requires it, it is easy to find some compositional means to conceal it, [...] it is necessary for the artist to be able to discover in it a means of elevation rather than deprecation. [...] Let the object's nakedness be less earthly than ordinary nature, and it will become true in a religious painting by virtue of the sublimity of its meaning.*²³

Clothing is a natural counterbalance of nakedness, therefore in religious paintings, as the critic suggested, it has an outstanding rank: by its form and colour, determined by iconography, it should emphasize the un-earthly character of holy figures and their moral beauty, expressed in the outline of the face. Łuszczkiewicz devoted slightly more space to this issue as he considered important the problem of conformity of painted clothes with the historical truth contained in sources from which artists draw their themes. He believed that while in genre and historical painting "the truth of the costume and archaeological accuracy in this respect"²⁴ are extremely important for the proper message of a given painting, in some religious compositions such literalness can be harmful. This was especially true of scenes from the Gospels. If the artist introduced the Eastern type of clothes in any of them, „it will have the truth of the costume, but it will reduce the scene from the Holy Bible to a genre painting of everyday life in the East. The entire mood of sublimity will diminish, the tradition of religious art will be broken, and the patriarchs and saintly women will turn into Bedouin shepherds and Egyptian fellah daughters.”²⁵ A slightly different category was applied by Łuszczkiewicz to compositions drawn from the Church history of the early Christian period and the Middle Ages - in this case, the „truth of the costume” was, in his opinion, even desirable for the proper reading of the iconographic content of the painting.²⁶

In concluding his reflections on the principles of creating paintings for sacred objects, the Kraków painter went on to mention the issue of colour and light. He reminded both artists and priests that in Christian iconography every colour has its own specific meaning and the profound knowledge of this symbolism facilitates not only the correct composi-

²³ Ibidem, No. 23, p. 367.

²⁴ Ibidem, p. 368.

²⁵ Ibidem, p. 368.

²⁶ „It is true that a church painting with its anachronisms, with its untrue costumes, will not offend peasants and lower classes of the society, but why should it be ridiculous for that part of the society which is educated nowadays, and why should it evoke justified criticism instead of elevation? Gone are the times when it was allowed to paint Pilate wearing glasses and Bolesław II the Generous depicted in a *kontusz* and surrounded by similarly dressed noblemen, killing St Stanislaus dressed in today's bishops' robes” - *ibidem*, p. 368.

stwu²⁰. Autor zwracał przy tym uwagę na wystrzeżenie się podczas budowania religijnych kompozycji mocnego akcentowania zbyt gwałtownych emocji i gestów. Podkreślał, że także ostre skontrastowanie poszczególnych planów lub grup tematycznych może doprowadzić do utraty właściwego wyrazu i przesłania, jakie winien nieść obraz religijny²¹. Według Łuszczkiewicza każdy prawdziwy artysta religijny najpierw powinien dokładnie przemyśleć właściwy dla danej postaci wizerunek plastyczny, a następnie w swej natchnionej wyobraźni ukształtować jego wizję:

*jeżeli pragniemy, aby św. Magdalena przedstawiała typ nawróconej grzesznicy, a św. Piotr potęgę woli, kierowanej myślą Bożą, to nie idzie za tem, abyśmy mogli wskazać takie typy w naturze, iżby malarz mógł je z łatwością pędzłem powtórzyć. Takie typy musi stworzyć w duszy swej artysta, przeczuć je; w postaci takiej musi się odbić jakby portret jej i głębia duszy artysty głęboko religijnego; jeżeli nie potrafi on wznieść się w te sfery, jeżeli dla zyskania typu bierze model żywy bez wyboru, staje się naturalistą jak cała szkoła nowo flamandzka, jak wielu z dzisiejszych malarzy europejskich, chwytających za pędzel dla malowania obrazów religijnych z natury!*²².

Dopełnieniem takiego „przeczonego”, a nie wynikającego z naśladowania rzeczywistości obrazu świętych postaci powinny być odpowiednia mimika twarzy, gesty rąk oraz ułożenie głowy i układ całej postaci. Zachowanie umiaru i równowagi we wszystkich tych elementach pozwoli dopiero na stworzenie prawdziwie religijnego obrazu. Elementem, jaki nie powinien, według Łuszczkiewicza, znajdować się w dziełach malarzskich przeznaczonych do kościołów jest nagość.

*Nagość zupełna powinna być usunięta ze sztuki chrześcijańskiej – pouczał – jeżeli zaś przedmiot tego wymaga, łatwo odnaleźć środek kompozycyjny ukrycia jej, [...] potrzeba, aby artysta umiał i w niej odkryć środek zbudowania, a nie zgorzenia. [...] Niech jego nagość mniej będzie ziemską jak natura zwykła, a stanie się prawdziwą w obrazie religijnym, wzniosłością znaczenia swego*²³.

Naturalną przeciwwagą nagości jest ubiór, toteż ma on w obrazach religijnych, jak sugerował krytyk, niebywałą rangę – powinien swą formą i określonym przez ikonografię kolorem podkreślać niezemski

²⁰ Ibidem, nr 14, s. 221.

²¹ Jako przykład nieumiejętnego rozłożenia w religijnej kompozycji akcentów znaczeniowych Łuszczkiewicz podaje obraz Munkaczego *Chrystus przed Piłatem*, o którym napisał, iż dodatkowe postaci przytoczyły Pana Jezusa, głównego bohatera całej kompozycji, i przez to wypaczyły religijne przesłanie obrazu.

²² W. Łuszczkiewicz, *Dziela sztuki w kościele...*, op. cit., nr 18, s. 284.

²³ Ibidem, nr 23, s. 367.

charakter świętych postaci oraz ich piękno moralne, wyrażone w rysunku twarzy. Temu zagadnieniu Łuszczkiewicz poświęcił nieco więcej miejsca, gdyż ważny wydał mu się problem zgodności malowanych ubiorów z prawdą historyczną zawartą w źródłach, z których artysta czerpie swój temat. Uważał, że o ile w obrazach obyczajowych i historycznych „prawda kostiumu i ścisłość w tym względzie archeologiczna”²⁴ jest niezwykle istotna dla właściwego przesłania danego dzieła malarskiego, o tyle w niektórych kompozycjach religijnych taka dosłowność może być wręcz szkodliwa. Dotyczyło to zwłaszcza scen zaczerpniętych z kart Ewangelii. Jeśli artysta wprowadził w nich wschodni typ ubiorów, „będzie miał prawdę kostiumu, ale to sprowadzi scenę z Pisma św. do obrazka rodzajowego Wschodniego z życia codziennego. Obniży się cały nastrój wzniosłości, zerwie tradycję sztuki religijnej, a postaci patryarchów i świętych niewiast wyjdą na pasterzy beduińskich i córki fellahów egipskich”²⁵. Nieco inną miarę przykładał Łuszczkiewicz do kompozycji zaczerpniętych z historii Kościoła czasów wczesnochrześcijańskich i wieków średnich – w tym wypadku „prawda kostiumu” była, według niego, wręcz wskazana dla właściwego odczytania ikonograficznej treści obrazu²⁶.

Kończąc rozważania o zasadach tworzenia malarstwa przeznaczonego do obiektów sakralnych, krakowski malarz pochylił się jeszcze nad zagadnieniem barwy i światła. Przypomniał zarówno artystom, jak i duchownym, że w ikonografii chrześcijańskiej każdy kolor ma swoją określoną wartość znaczeniową i dogłębna znajomość tej właśnie symboliki ułatwia nie tylko poprawne skomponowanie obrazu, ale też właściwe odczytanie jego religijnej treści. Ponadto uważał, iż w kompozycjach prawdziwie religijnych to wszystko, co ma wyrażać cnotę i dobro, powinno być ukazane w subtelnym, ale zdecydowanie dominującym świetle. Natomiast „wszystkie przedmioty, postaci pojedyncze, zarówno jak grupy osób, mających przedstawić przeciwieństwo dobrego, winny znaleźć się w obrazie jako masy ciemnego, jako cień”²⁷.

Dla Łuszczkiewicza całkowicie niedopuszczalne było wprowadzanie do religijnych tematów zasad malarstwa impresjonistycznego. Dla niego ta nowa, francuska „moda” na rejestrowanie w obrazach ulotności

tion of a painting but also the correct understanding of its religious content. Moreover, he believed that in truly religious compositions everything that is supposed to express virtue and good should be depicted in a subtle but definitely dominant light. On the other hand, „all objects, individual figures as well as groups of people who are supposed to represent the opposite of good should be shown in a painting as masses of darkness, as a shadow.”²⁷

For Łuszczkiewicz, it was completely unacceptable to introduce into religious themes the principles of impressionist painting. For him, that new French „fashion” for recording the fleetingness of light and colour could not be any measure applied in religious compositions by virtue of being in a natural opposition to „the chiaroscuro principles sanctified in art”.

*We must - argued the author - condemn it [...] because figures painted in this way cease to speak to us with their individuality but become reduced to brushed spots and are supposed to resemble nature by the truth of the captured colour tones. A means becomes an end here, and church art cannot bear this: the main figures loom in the shadow, while only full light is able to present the positive type of a holy figure, with full modelling of his or her shapes, so needed to express things clearly.*²⁸

Religious scenes painted in this way were, according to him, just genre paintings, and they were rather unacceptable in the Church.

The initiatives and theoretical considerations described above, concerning principles to be applied in painting, were not the only examples of attempts to revive Polish religious art. The fact that its supporters still wanted it to be an important element of artistic life was also testified to by contemporary art exhibitions, both domestic and foreign. Considerable interest among Polish art critics was aroused by three exhibitions in the 1880s: the Vienna International Art Exhibition in 1882²⁹, Kraków’s exhibition of contemporary Polish art in 1887³⁰ and the jubilee art exhibition in Munich organised in early 1888³¹. Works

²⁴ Ibidem, s. 368.

²⁵ Ibidem, s. 368.

²⁶ „Obraz kościelny z anachronizmami, z nieprawdziwością kostiumu, nie będzie co prawda raził chłopka i niższych klas społeczeństwa, ale dlaczego dla wykształconej dzisiaj części społeczeństwa ma być śmiesznym i zamiast budować, wywoływać słuszną krytykę. Już minęły czasy, w których wolno było malować Piłata w okularach, a Bolesława Śmiałego przedstawiać w kontuszach w otoczeniu kontuszowców, zabijającego św. Stanisława, ubranego tak jak się dziś biskupi ubierają – ibidem, s. 368.

²⁷ Ibidem, nr 31, s. 498.

²⁷ Ibidem, No. 31, p. 498.

²⁸ Ibidem, p. 499.

²⁹ The exhibition was open to the public during the summer of 1882, „where several thousand paintings and sculptures, arranged in 29 rooms, showed an unparalleled variety of artistic motifs.” Cf. *Notatki artystyczne przez Bronisława Zawadzkiego, „Tygodnik Powszechny”* 1882, No. 32, p. 502; E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, as in ft. 3, No. 40, pp. 625–628; No. 41, pp. 641–644; No. 44, pp. 693–696.

³⁰ The exhibition took place in the Cloth Hall in Kraków and was organised thanks to the efforts of Count Cieszkowski.

³¹ A comprehensive report from this exhibition was written by Stanisław Tomkowicz, who published it in „Przegląd Polski” in 1888 and 1889. The exhibition was open in Gaspalast in the summer period (it was closed in September). All of the works of art presented

of art concerning themes related to faith presented at those exhibitions constituted, among the other works, an accent strong enough to become a subject of detailed accounts by Polish art critics, and at the same time an excellent pretext for in-depth reflections on contemporary religious art. While reading these accounts, however, it is impossible not to notice the great scepticism of their authors, who almost unanimously admitted that despite the great ferment that arose around contemporary religious art, despite the intensive activity of its lovers as well as its creators, it had not gained a proper position in the contemporary world of art. In a commentary on the Vienna International Art Exhibition in 1882, Edmund Łoziński [?]³² wrote bitterly:

*Whoever visited the exhibitions in European capitals, exhibitions rich in thousands of works of the most varied content, made a sad remark that religious art is always the poorest in terms of both number and content. It might be said that in these rich and exquisite societies, where every feeling of the heart finds ready and abundant nourishment, only the faith and love of Christ lies without cultivation, fallow, as if it died down.*³³

According to the author of the review, religious paintings presented at this and several other exhibitions “do not stir in our hearts either faith, or love, or sorrow for sins. They are religious only seemingly [...]”³⁴ and invariably testify to the continuing crisis in this branch of art – the crisis which even more and more frequently emerging schools of religious painting are unable to fully prevent³⁵. According to him,

there were divided into 88 sections (including about 4,000 objects, as reported in the catalogue). According to Tomkowicz, it was less an international exhibition and more an exhibition of German art with additional foreign art sections (p. 566). It was organised on the occasion of the centennial of the first art exhibition prepared in Munich at the initiative of the Bavarian elector Karl Theodor. The exposition, planned in this way, was supposed to show achievements in fine arts over the previous one hundred years.

³² Reports from the Vienna exhibition, published in „Przegląd Katolicki”, were signed with the initial „E.Ł.”. In *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz Polski dotyczących* by Adam Bar (Kraków 1936, Vol. 1, p. 105) these initials were explained as *Łoziński E.* This probably refers to Edmund Karol Łoziński (1837–1904), collector and journalist, who for a long period of his life made a living by writing to the then periodicals.

³³ E.Ł. *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, as in fn. 3, No. 40, p. 625.

³⁴ *Ibidem*, p. 626. Another reviewer of the exhibition, noting that only a few religious works can be found there, and that they are „not of the first-class value”, tried to explain this by the general level of spiritual life of the contemporary society. He wrote: „Our era of the skeptical turn towards things that are confirmed in reality, or - at least - of apathetic indifference to the questions and inspirations of religion, definitely does not favour religious painting.” Cf. *Notatki artystyczne przez...*, as in fn. 29, p. 502.

³⁵ „In the same way as there have appeared so many independ-

świata i koloru, będąc w naturalnej opozycji do „uświęconych w sztuce zasad światłocienia”, nie mogła być żadną miarą zastosowana w kompozycjach religijnych.

*Musimy ją – argumentował autor – potępić [...], bo postacie w ten sposób namalowane przestają do nas przemawiać swą indywidualnością, ale schodzą na brwiście plamy i mają przypominać naturę prawdą uchwyconych tonów kolorystycznych. Środek staje się tu celem, a tego sztuka kościelna znieść nie może – postacie główne mającej w półcieniu, a przecież tylko pełne światło jest w stanie korzystnie przedstawić dodatni typ świętej postaci, z całą modelacją kształtów, tak potrzebną do wypowiedzenia rzeczy jasno*²⁸.

Tak namalowane sceny religijne stawały się według niego tylko obrazkami rodzajowymi i trudno je było akceptować w kościele.

Opisane wyżej inicjatywy i merytoryczne rozważania o zasadach, jakie winny obowiązywać w malarstwie, nie były jedynymi przykładami prób ożywienia polskiej sztuki religijnej. O tym, że chce być ona nadal ważnym elementem życia artystycznego, świadczyły też ówczesne wystawy sztuk pięknych, tak krajowe jak i zagraniczne. Spore zainteresowanie polskiej krytyki artystycznej wzbudziły szczególnie trzy wystawy z lat osiemdziesiątych XIX wieku – wiedeńska, międzynarodowa wystawa sztuki powszechnej z roku 1882²⁹, krakowska wystawa współczesnej sztuki polskiej z roku 1887³⁰ oraz jubileuszowa wystawa sztuki w Monachium zorganizowana w pierwszej połowie roku 1888³¹. Prezentowane tam dzieła podejmujące tematy ze sfery wiary stanowiły wśród pozostałych na tyle mocny akcent, że stawały się tematem szczególnych sprawozdań polskich krytyków sztuki, a jednocześnie znakomitym pretekstem dogłębnych rozważań

²⁸ *Ibidem*, s. 499.

²⁹ Wystawa była otwarta dla zwiedzających w okresie letnim roku 1882, „gdzie parę tysięcy obrazów i rzeźb, rozmieszczonych w 29 salach, rozwija bezprzykładną różnorodność motywów artystycznych”. Por. *Notatki artystyczne przez Bronisława Zawadzkiego*, „Tygodnik Powszechny” 1882, nr 32, s. 502; E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, jak przyp. 3, nr 40, s. 625–628; nr 41, s. 641–644; nr 44, s. 693–696.

³⁰ Wystawa miała miejsce w krakowskich Sukiennicach i zorganizowano ją dzięki staraniom hr. Cieszkowskiego.

³¹ Obszerne sprawozdanie z tej wystawy napisał Stanisław Tomkowicz, zamieszczając je w „Przeglądzie Polskim” w roku 1888 i 1889. Wystawa otwarta była w Glaspalast w okresie letnim (zamknięto ją we wrześniu). Wszystkie zaprezentowane tam dzieła sztuki podzielono na 88 oddziałów (liczyła ok. 4000 obiektów, o czym informował katalog). Według Tomkowicza była to mniej wystawa międzynarodowa, a bardziej wystawa sztuki niemieckiej z dodatkowymi działami sztuki zagranicznej (s. 566). Zorganizowano ją z okazji setnej rocznicy pierwszej wystawy sztuki, jaką przygotowano w Monachium z inicjatywy elektora bawarskiego Karola Teodora. Tak pomyślana ekspozycja miała pokazać osiągnięcia w sztukach pięknych na przestrzeni owoych stu lat.

o ówczesnej sztuce religijnej. Czytając owe relacje, nie sposób jednak nie zauważyć wielkiego sceptycyzmu ich autorów, którzy niemal zgodnie przyznawali, że pomimo wielkiego fermentu, jaki powstał wokół ówczesnej sztuki religijnej, pomimo aktywnej działalności jej miłośników, jak i twórców, nie zyskała ona ciągle należytej pozycji w ówczesnym świecie sztuki. Edmund Łoziński [?] ³² w komentarzu do wiedeńskiej międzynarodowej wystawy sztuk pięknych z roku 1882 pisał z goryczą:

*Ktokolwiek zwiedzał wystawy europejskich stolic, wystawy obfitujące w tysiące utworów najrozmaitszej treści, ten zrobił smutne spostrzeżenie, że najuboższą tak pod względem liczby, jak i treści jest zawsze sztuka religijna. Rzekłbyś, że w tych społeczeństwach bogatych i wykwiłtych, gdzie każde uczucie serca znajduje gotowy a tak obfity pokarm, jedna tylko wiara i miłość Chrystusowa leży bez uprawy, odłogiem, jakby obumarta*³³.

Według autora recenzji obrazy religijne prezentowane na tej i paru innych wystawach „nie budzą w sercu naszym ani wiary, ani miłości, ani żalu za grzechy. Są one religijne tylko z pozoru[...]”³⁴ i niezmiennie świadczą o trwającym wciąż kryzysie w tej gałęzi sztuki, któremu nawet coraz liczniej powstające szkoły malarstwa religijnego nie są w stanie całkowicie zapobiec³⁵. Najlepszym, według niego, sposobem prze-

³² Relacje z wystawy wiedeńskiej, zamieszczone w „Przeglądzie Katolickim” podpisane były inicjałem „E.L.”. W *Słowniku pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz Polski dotyczących* Adama Bara (Kraków 1936, T. 1, s. 105) inicjały te zostały odczytane jako *Łoziński E.* Najprawdopodobniej chodzi więc o Edmunda Karola Łozińskiego (1837–1904), kolekcjonera i publicystę, który przez długi okres swego życia zarabiał pisaniem do ówczesnych periodyków.

³³ E.L., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, jak przyp. 3, nr 40, s. 625.

³⁴ *Ibidem*, s. 626. Inny recenzent wystawy, zauważając, iż można na niej znaleźć zaledwie kilka prac religijnych i to „wcale nie pierwszorzędnej wartości”, próbował to wyjaśnić ogólnym poziomem życia duchowego ówczesnego społeczeństwa. Pisał: „Epoka nasza sceptycznego zwrotu ku rzeczom realnie stwierdzonym, lub – co najmniej – apatycznego indyferentyzmu wobec pytań i natchnień religii, nie sprzyja stanowczo malarstwu religijnemu”. Por. *Notatki artystyczne przez...*, jak przyp. 29, s. 502.

³⁵ „Jak powstało tyle niezależnych i duchem jedynie katolickim karmionych zakładów wychowawczych, przytulisk rzemieślniczych, szkół muzyki i śpiewu kościelnego, akademii umiejętności, uniwersytetów katolickich, tak powstają i mnożą się pod ożywczym tchnieniem katolickiego episkopatu owe zakłady, których sztuki piękne, zwłaszcza malarstwo i rzeźbiarstwo, uwolnione z więzów materialistycznego realizmu i zabezpieczone od trujących wyziewów ateistycznej filozofii, mają się podnosić do szczytów chrześcijańskiego ideału, i tam, zapatrzwszy się w oblicze najwyższej, bezwzględnej Piękności, oznajmiać, wypowiadać, opiewać światu językiem sobie właściwym chwałę Najwyższego. Czytelnik zgaduje, że mówię tutaj o tak zwanych Akademiiach św. Łukasza, które mają sprowadzić reformę sztuki chrześcijańskiej. Nie łudźmy się; silne postawienie kwestii tej, wywołanie do życia szkół katolickich malarstwa i rzeźby, a nawet i budownictwa jest rzeczą jeszcze trudniejszą od fundowania katolickich akademii i uniwersytetów. Nierównie bowiem łatwiej jest

the best way of counteracting that secularisation of sacred art was to create such social conditions under which artists creating religious art would naturally absorb the Christian spirit. He claimed that first they themselves should become deeply and truly religious people in order to be able to fully express this faith in their works later on.

*There is no such bold theoretician who would dare to seriously claim that disbelievers, atheists, if only they had the right talents, would be able to write a poem about “Paradise Lost” or “The Imitation of Christ.” If a religious painting is to deserve such recognition, it is nothing else than Christian poetry, but speaking to our soul not in a language of words but a language of paint, lines and harmony; and indeed, according to the invariable understanding of Christian artists, only the one who, with his life, faith and prayer, will gain before God the grace of understanding and speaking of heavenly, celestial and divine things, will be worth creating an excellent work in this kind.*³⁶

Obviously, the exhibition in Vienna, which Edmund Łoziński visited, became for him a very important stimulus to formulate his own judgment concerning contemporary religious art. By discussing just three paintings among many that he could see in Vienna, the critic tried not only to define its characteristics but also pointed out its most glaring defects. The basic factor excluding the majority of „religious” productions of that time from the sphere of religious worship was their „spirit of absolute realism”.³⁷ While recognising its existence, Łoziński categorically assumed that no contemporary priest of the Catholic Church would consent to place in his churches, instead of inspired images of Christ or

ent and exclusively Catholic in spirit educational establishments, craft halls, schools of music and church singing, academies of arts and sciences, Catholic universities, there have also arisen and have been multiplying, under the invigorating breath of the Catholic episcopate, some establishments whose works of art, especially painting and sculpture, freed from the bonds of material realism and protected from the poisonous vapours of atheistic philosophy, are to rise to the summits of the Christian ideal, and there, contemplating the highest, unquestionable Beauty, proclaim, preach, praise before the world the glory of the Supreme in its own language. The reader will guess that I am talking about the so-called Academies of St Luke, which are to bring reform of Christian art. Let us not delude ourselves: a strong statement of this issue, the establishment of Catholic schools of painting and sculpture, and even of construction, is more difficult than the foundation of Catholic academies and universities. It is much easier to find good scientists than great artists. Outstanding results can be achieved in this field only when, with the help of God, the whole Catholic community, permeated with a sense of severe threat, will take the side of its bishops and shepherds and will want to strongly support their aspirations.” *Ibidem*, p. 628.

³⁶ *Ibidem*, p. 627.

³⁷ *Ibidem*, p. 627.

Madonna, paintings full of earthly corporeality, depicting figures more like ancient philosophers or goddesses of beauty rather than the Holy Persons. Because of their „radical materialism”, such paintings would become a source of widespread depravity and would certainly not inspire prayer.

The composition that caused such a firm stance was the painting “Christ before Pilate” by the Hungarian painter Michály Munkácsy [fig. 4]. Despite being the work of an artist of noble religious nature, that powerful painting, which, as noted by the Polish critic, was comparable in size to “The Battle of Grunwald” by Jan Matejko, could not in any way be counted among truly religious artworks. Its treatment of the biblical theme was too secular, and Christ presented by the painter had no divinity in him: “we could see [in him] no more than something between a professor and a Calvinist Hungarian pastor.”³⁸ While appreciating the unquestionable artistic qualities of Munkácsy’s work, the critic did not hesitate to suggest that a public art gallery, rather than a church interior, would be the most appropriate place for that painting. Łoziński was equally critical of the work of the Austrian painter Josef Hoffman³⁹ when writing about his „Christ on Golgotha”: „In this painting you will find everything that God’s Scripture mentions in passing but you will not find the one who is the starting point, the goal and the end of the entire Gospels; you will not find Christ on the cross between the two villains.” Describing Hoffman’s work in detail, Łoziński noticed that it was not really a vision of the God-Man’s death, full of divine meaning, but rather a gloomy landscape, where in the background there looms just an outline of Golgotha with three crosses on which „three human lives are ending”. According to the author, such a rendering of the sacred theme is unacceptable, therefore the painting can in no way be called religious. „We have not reached this degree of emancipation yet,” concluded Łoziński, „to pray to landscapes placed on the altar”.⁴⁰ He ended his reflections on Christian art with the statement that one must be very careful in regarding as religious all those paintings whose subject matter was derived from the Old or New Testament. According to him, excessive artistic freedom, resulting most often „from the lack of Christian identification and education”,⁴¹ can

³⁸ Ibidem, no. 41, p. 643.

³⁹ Josef Hoffmann (1831–1904), Austrian landscape and watercolour painter known at the time.

⁴⁰ E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, as in ft. 3, No. 44, pp. 694–695.

⁴¹ Ibidem, p. 696. The argument that a painter’s devotion usually goes hand in hand with his religious works was most often used by nineteenth-century critics. In later discussions this is no longer so obvious. When writing in 1933 about contemporary religious art, Mieczysław Skrudlik argued that „an artist’s religiosity is not

ciwstawiania się temu zeświecczeniu sztuki sakralnej miało być stworzenie takich warunków społecznych, aby artyści zajmujący się sztuką religijną w sposób naturalny nasiąkali chrześcijańskim duchem. Twierdził, że najpierw oni sami powinni stać się głęboko i prawdziwie religijnymi ludźmi, by później móc tę wiarę w pełni wyrazić w swoich dziełach.

*Nie ma tak zuchwałego teoretyka, któryby się ośmielił twierdzić na serio, że niedowiarek, że ateusz, byleby tylko posiadał odpowiednie talenta, był zdolny napisać poemat o Raju utaconym” lub „Księgi o naśladowaniu Chrystusa. Owóż obraz religijny, jeśli ma istotnie zasłużyć na takie uznanie, jestże czem innym jak poezją chrześcijańską, tylko przemawiającą do naszej duszy nie językiem słowa, lecz językiem farb, linii i harmonji, a zaprawdę ten tylko, wedle odwiecznego rozumienia artystów chrześcijańskich, będzie godnym utworzyć dzieło znakomite w tym rodzaju, kto życiem, wiarą i modlitwą wyblaga sobie u Boga łaskę pojmowania i opowiadania rzeczy nadziemskich, niebieskich, boskich*³⁶.

Jak widać, wiedeńska wystawa, którą zwiedzał Edmund Łoziński, stała się dla niego bardzo ważnym bodźcem do sformułowania własnego osądu ówczesnej sztuki religijnej. Omawiając trzy tylko obrazy z wielu, jakie dane było mu zobaczyć w Wiedniu, krytyk starał się nie tylko określić jej cechy charakterystyczne, ale też wskazał na jej najbardziej rażące wady. Podstawowym czynnikiem wykluczającym większość ówczesnych „produkcji” religijnych ze sfery kultu był ich „duch absolutnego realizmu”³⁷. Dostrzegając jego istnienie, Łoziński w sposób kategoriyczny zakładał, że żaden ówczesny duchowny Kościoła katolickiego nie wyraziłby zgody, by w ołtarzach jego świątyni zamiast natchnionych wizerunków Chrystusa czy Madonny zawisły pełne ziemskiej cielesności obrazy wyobrażające mniej osoby święte, a bardziej starożytnych filozofów czy boginie piękności. Z racji swego „radikalnego materjalizmu” obrazy takie stałyby się bowiem źródłem powszechnego zgorzienia i na pewno nie pobudzałyby do modlitwy.

Kompozycją, która wywołała tak zdecydowane stanowisko, była praca węgierskiego malarza Michała Munkaczego *Chrystus przed Piłatem* [il. 4]. To potężne dzieło, które – jak zauważył polski krytyk – wielkością porównywalne było z *Grunwaldem* Jana Matejki, mimo iż wyszło spod pędzla artysty o szlachetnej, religijnej naturze, nie mogło w żaden sposób zostać za-

wszędzie o dobrych uczonych niż o znakomitych artystów. Wtenczas tylko można liczyć na doniosłe rezultaty w tym kierunku, gdy przy pomocy Bożej cała społeczność katolicka, przenikniona poczuciem groźnego niebezpieczeństwa, stanie po stronie swych biskupów i pastery i ze złością mocno popierać ich dążności”. Ibidem, s. 628.

³⁶ Ibidem, s. 627.

³⁷ Ibidem, s. 627.



4. Mihály Munkácsy, *Chrystus przed Pilatem*, 1881, olej na płótnie, Deri Museum, Debrecen, fot. za: Wikimedia Commons

4. Michály Munkácsy, *Christ before Pilate*, 1881, oil on canvas, Deri Museum, Debrecen; photo: Wikimedia Commons

liczone w poczet prawdziwie religijnych wytworów sztuki. Raziło zbyt świeckim potraktowaniem biblijnego tematu, a przedstawiony przez malarza Chrystus nie miał w sobie nic z boskości – „nie mogliśmy dostrzec [w nim] nic więcej jak coś pośredniczącego między profesorem a kalwińskim węgierskim pastorem.”³⁸. Doceniając niewątpliwe artystyczne walory dzieła Munkaczego, felietonista nie wahał się zasugerować, że nie wewnątrz kościelne, ale publiczna galeria sztuki będzie najbardziej właściwym miejscem dla tego obrazu. Równie krytycznie odniósł się Łoziński do dzieła austriackiego twórcy Josefa Hoffmana³⁹, pisząc o jego *Chrystusie na Golgocie*: „Na tym obrazie znajdziesz wszystko, o czym w sposób podrzędny wspomina pismo Boże, ale nie znajdziesz tego, który jest punktem wyjścia, celem i końcem całej Ewangelji; nie znajdziesz Chrystusa na krzyżu między dwoma łotrami”. Opisuując drobiazgowo dzieło Hoffmana, Łoziński zauważył, że tak naprawdę nie jest to pełna nieziemskiej wymowy wizja śmierci Boga-Człowieka, ale raczej ponury pejzaż, gdzie w tle majaczą zaledwie zarysy Golgoty z trzema krzyżami, na których „dogorywają trzy ludzkie żywoty”. Takie ujęcie sakralne-

³⁸ Ibidem, nr 41, s. 643.

³⁹ Josef Hoffmann (1831–1904), malarz austriacki, znany ówczesnie pejzażysta i akwarelista.

lead to a situation in which even an artist who has never attacked religion with his paintings can create a work that is an insult to the Gospels.⁴²

Equally serious was the approach to the problem of religious art formulated by another Kraków columnist: a member of Kraków's clergy, a Resurrectionist, Rev. Eustachy Skrochowski. Like his predecessors, in his accounts of numerous art exhibitions, he tried to formulate his definition of art that would fully deserve the name: religious. Rev. Skrochowski was considered a conscientious and well-educated critic of art, he was a competent and attentive observer of all artistic and art conservation activities of that time so his opinions were received with great attention by the Kraków community. It can therefore be assumed that his words in „Przegląd Powszechny” as an introduction

a decisive factor”. Much more important to him was the question of form. As evidence of his judgment, he recalled the work of Jan Matejko, writing: „Being a deep believer, Matejko left behind only one work that conformed to the assumptions of church art, namely the wall-painting in St. Mary's Basilica. The style and character of Matejko's art made it impossible for him to express his ardent religious ecstasies.” Cf. Skrudlik 1933, as in ft. 6, p. 117.

⁴² This comment concerned the composition by Karol Theodor von Piloty (1826–1886) the theme of which was the parable of the wise and foolish virgins. Due to its form and colour, that work was, according to the critic, more a generic representation than a Gospel lesson.

to a direct account of the Kraków Great Exhibition of Polish Art, organised in Sukiennice in 1887, did not go unnoticed. He wrote then: „In Western societies, which develop themselves spontaneously and quickly adjust to foreign influences on their development, there is some order and logic in the rebirth of religious painting and there is a clear relationship of religious art with the rebirth of Catholicism in literature and life”. Going further along these lines, he noticed that Polish painters, especially those belonging to the so-called „newer art”, only to a small extent were able to express in their work such a symbiosis of literature and spiritual life. By looking for their inspirations in foreign sources and being unable to translate them „into Polish,” they created works of art that, according to Skrochowski, were grossly thoughtless. He claimed that „these attempts at religious art that we have are not of us and not for us at all, but from abroad, for a handful of connoisseurs; they are not from the Church and for the Church, but from the school of painting for museums. And this is the weakest side of this art”.⁴³

Making a substantive assessment of contemporary artworks, Rev. Skrochowski distinguished three main trends in religious art. The first was created by those who were influenced by the „pre-Raphaelite” artists – drawing on old models, they „stopped at the splendid epochs of religious art, during the ages of living faith [...] and in order to revive that faith in our souls, they tried to imitate the masters of that time, with their greater or smaller translation into today’s language”⁴⁴. The effects of such imitation of earlier artistic solutions were, according to Skrochowski, visible in the art of Overbeck [fig. 5], Flandrin, Besson or Cornelius [fig. 6]. Among Polish painters, he regarded Adam Chmielowski and Franciszek Krudowski as representatives of the first trend. The main source of that second trend of religious art were, according to Skrochowski, the visions of Anne Catherine Emmerich,⁴⁵ first issued in print in the first half of the nineteenth century. Her visionary, very visual and highly realistic descriptions became a source of inspiration especially for the artists gathered around Paul Delaroche: „he first attempted to bring holy figures to us, ordinary mortals, so that we would not just

⁴³ Ks. E. Skrochowski, *Obrazy religijne na pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie*, „Przegląd Powszechny” IV, 1887, Vol. XVI, No. 10, p. 177.

⁴⁴ Ibidem, p. 178.

⁴⁵ Anne Catherine Emmerich (1774–1824), a German mystic and stigmatic. The visions she experienced in an Augustinian monastery were written down by the German writer and poet Klemens Brentano in the years 1818–1824. They appeared in print after the death of Blessed Catherine. These were: *The Dolorous Passion of our Lord Jesus Christ*, Charlotte, NC, Tan Books, 2009 and *The Life of the Blessed Virgin Mary: From the Visions of Anna Catherine Emmerich*, Charlotte, NC, Tan Books, 2009.

go tematu jest według autora niedopuszczalne, toteż nie można w żaden sposób nazywać tego obrazu religijnym. „Do tego zaś stopnia emancypacji jeszcześmy nie doszli – stanowczo skonkludował Łoziński – aby się modlić do pejzażów umieszczonych na ołtarzu”⁴⁰. Swoje rozważania o sztuce chrześcijańskiej polski krytyk zakończył stwierdzeniem, że trzeba być wobec tego bardzo ostrożnym w nazywaniu dziełami religijnymi wszystkich obrazów, których temat zaczerpnięty został ze Starego lub Nowego Testamentu. Zbytńia dowolność artystyczna, wynikająca najczęściej – jak pisał – „z braku chrześcijańskiego poczucia i wykształcenia”⁴¹, może doprowadzić bowiem do sytuacji, w której nawet twórca, który swymi obrazami nigdy przeciw religii nie występował, może stworzyć dzieło będące obrazem dla Ewangelii⁴².

Równie poważnie do problemu sztuki religijnej podchodził inny krakowski felietonista, sam należący do grona tamtejszego duchowieństwa. Zmartwychwstaniec, ks. Eustachy Skrochowski, bo o nim tu mowa, podobnie jak poprzednicy starał się poprzez relacje z wielu publicznych wystaw sformułować swoją definicję sztuki, która w pełni zasługiwałaby na miano religijnej. Ks. Skrochowski uchodził za wytrawnego i dobrze wykształconego krytyka sztuki, był kompetentnym i uważnym obserwatorem wszelkich ówczesnych działań artystyczno-konserwatorskich, toteż jego opinie z wielką uwagą były przyjmowane przez środowisko krakowskie. Można zatem przypuszczać, że nie przeszły bez echa jego słowa zamieszczone w „Przeglądzie Powszechnym” jako wstęp do bezpośredniej relacji z krakowskiej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej, zorganizowanej w Sukiennicach w roku 1887. Pisał on wówczas: „W społeczeństwach zachodnich, które rozwijają się samoistnie, a wpływy obce bardzo szybko do swego rozwoju dostrajają, jest jakiś porządek i jakaś logika w odradzaniu religijnego malarstwa, i jest wyraźny związek religijnej sztuki z odradzaniem

⁴⁰ E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, jak przyp. 3, nr 44, s. 694–695.

⁴¹ Ibidem, s. 696. Argument, że zwykle pobożność malarza idzie w parze z wykonywanymi przezeń dziełami religijnymi, był najczęściej stosowany przez krytyków dziewiętnastowiecznych. W dyskusjach późniejszych nie jest to już tak oczywiste. Mieczysław Skrudlik, piszący w roku 1933 o ówczesnej sztuce religijnej, dowodził, iż „religijność artysty nie jest czynnikiem decydującym”. Znacznie ważniejsze według niego było zagadnienie formy. Jako dowód słuszności swego sądu przywołał twórczość Jana Matejki, pisząc: „Głęboko wierzący Matejko pozostawił po sobie jedno tylko dzieło, uzgodnione z założeniami sztuki kościelnej, mianowicie polichromię kościoła Marjackiego. Styl, charakter sztuki Matejki uniemożliwił mu wyładowanie żarliwych uniesień religijnych”. Patrz: Skrudlik 1933, jak przyp. 6, s. 117.

⁴² Uwaga ta dotyczyła kompozycji Karola Theodora von Piloty’ego (1826–1886), której treścią była przypowieść o pannach mądrych i głupich. Praca ta poprzez swoją formę i kolorystykę była według krytyka bardziej rodzajowym przedstawieniem niż ewangeliczną nauką.

się katolicyzmu w literaturze i w życiu”. Idąc dalej tym torem, zauważył, że polscy malarze, szczególnie ci należący do tzw. „sztuki nowszej”, w niewielkim tylko stopniu potrafili wyrazić w swej twórczości taką właśnie symbiozę literatury i życia duchowego. Szukając swych inspiracji w obcych sobie źródłach i nie umiając ich przełożyć „na polskie”, tworzyli dzieła sztuki, które według Skrochowskiego raziły bezmyślnością. Twierdził on, że „te próby sztuki religijnej, jakie mamy, nie są w ogóle z nas i dla nas, ale z zagranicy, dla garstki znawców, nie są z kościoła i dla kościoła, ale ze szkoły malarskiej dla muzeum. I to jest najślabszą stroną tej sztuki”⁴³.

Dokonując merytorycznej oceny ówczesnych wytworów artystycznych, ks. Skrochowski wyróżniał trzy główne nurty w sztuce religijnej. Pierwszy tworzyli artyści pozostający pod wpływem twórców „przedrafaelowskich”, sięgając do dawnych wzorów „zatrzymywali się przy znakomitszych epokach sztuki religijnej, przy epokach żywej wiary [...] i w celu odrodzenia tejże wiary w duszach naszych starali się mistrzów ówczesnych naśladować, z większym lub mniejszym tłumaczeniem ich na język dzisiejszy”⁴⁴. Efekty takiego powielania wcześniejszych rozwiązań artystycznych były według Skrochowskiego widoczne w twórczości Overbecka [il. 5], Flandrina, Bessona czy Corneliusa [il. 6]. Z polskich malarzy do reprezentantów pierwszego nurtu zaliczył Adama Chmielowskiego i Franciszka Krudowskiego. Głównym źródłem drugiego nurtu sztuki religijnej były według Skrochowskiego wizje Katarzyny Emmerich⁴⁵, wydane drukiem w pierwszej połowie wieku XIX. Jej wizjonerskie, bardzo plastyczne i mocno realistyczne opisy stały się źródłem natchnienia szczególnie dla artystów skupionych wokół Paula Delaroche’a: „on pierwszy pokusił się o to, by zbliżyć święte postacie do nas zwykłych śmiertelników, tak, abyśmy nie tyle je czcili, ile mogli wejść do ich wnętrza i zrozumieć je”⁴⁶. Dla Skrochowskiego polskimi reprezentantami tych rozwiązań byli Józef Unierzycki i Tomasz Lisiewicz. Wreszcie trzecim prądem był „gruby realizm pozbawiony wszelkiej boskości, wyszły z racjonalizmu i z niewiary, a spopularyzowany bardzo artystycznie i obrazowo przez Renana”⁴⁷.

⁴³ Ks. E. Skrochowski, *Obrazy religijne na pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie*, „Przegląd Powszechny” IV, 1887, T. XVI, nr 10, s. 177.

⁴⁴ Ibidem, s. 178.

⁴⁵ Anna Katarzyna Emmerich (1774–1824), niemiecka mistyczka i stygmatyczka. Wizje, jakich doznawała w klasztorze augustianek, spisał w latach 1818–1824 niemiecki pisarz i poeta Klemens Brentano. Drukiem ukazały się one w już po śmierci bł. Katarzyny. Były to: *Bolesna Męka naszego Pana Jezusa Chrystusa według wizji świętoblwej Anny Katarzyny Emmerich, augustianki z klasztoru Agnetenberg w Dulmen*, Salzbach 1833 oraz *Życie Świętej Dziewicy Maryi według...*, Monachium 1852.

⁴⁶ Skrochowski 1887, jak przyp. 43, s. 178–179.

⁴⁷ Ibidem, s. 179. Renan Joseph-Ernest (1823–1892), fran-



5. Johann Friedrich Overbeck, *Józef sprzedany przez swych braci*, fresk z Casa Bartholdy, 1816–17, Alte Nationalgalerie, Berlin, fot. za: Wikimedia Commons

5. Johann Friedrich Overbeck, *Joseph sold by his brothers*, fresco from Casa Bartholda, 1816–17, Alte Nationalgalerie, Berlin; photo: Wikimedia Commons

worship them but also get into their centre and understand them”⁴⁶. For Skrochowski, the Polish representatives of these solutions were Józef Unierzycki and Tomasz Lisiewicz. Finally, the third trend was „gross realism deprived of all divinity, originating from rationalism and disbelief, and popularised very artistically and figuratively by Renan”⁴⁷. The paintings created within this trend were evaluated by Rev. Skrochowski very negatively, and he called them „the antithesis of truly religious art”⁴⁸. He criticised artists who created their works in such a way primarily for the fact that, when painting biblical themes, they deprived them of the aura of divinity and the figures from the celestial spheres were portrayed as ordinary people.⁴⁹ According to the Catholic critic, among Polish works, this „pseudoreligious” trend included, *inter alia*, paintings by Konstanty Mańkowski, Bolesław Łaszczynski and Teodor Axentowicz.

In addition to characterising these three basic directions, Rev. Skrochowski drew attention to the

⁴⁶ Skrochowski 1887, cf. ft. 43, pp.178–179.

⁴⁷ Ibidem, p. 179. Renan Joseph-Ernest (1823–1892), French historian, essayist and philosopher. Dealing with the history of religion, in his book *The Life of Jesus* (1863) he proclaimed the thesis that Christ was the most perfect man but he was not God. Renan’s views, although not a compact system, had a huge impact on the modelling of attitudes to life in the society of that time, especially among the intellectuals and in the artistic circles.

⁴⁸ Ibidem, p. 179.

⁴⁹ Rev. Skrochowski wrote: „Painters within this trend seem to believe that their task is to affirm that Christ the Lord is an ordinary man and the Mother of God is an ordinary woman, and that only when they deny everything that is supernatural, do they come to grasp things historically, realistically, and only then are they right. But they do not realise to what extent they are wrong.” Ibidem, p. 179.



6. Peter von Cornelius, *Panny mądre i głupie*, ok. 1813 olej na płótnie, Museum Kunstpalast, Düsseldorf fot. za Wikimedia Commons

6. Peter von Cornelius, *The wise and foolish virgins*, around 1813, oil on canvas, Museum Kunstpalast, Düsseldorf; photo: Wikimedia Commons

painting achievements of artists from the Beuron School and representatives of the German school, who recommended that national themes should be introduced into biblical scenes as often as possible. In general, in the opinion of the Kraków critic, contemporary religious painting left much to be desired, and artists, mainly young ones, were unable to fully express the religious spirit in their paintings. He believed that the basic condition they should meet is to constantly deepen their faith and complement their religious knowledge, which he regarded as scant.⁵⁰ He wrote with conviction:

*one must know the catechism, and know it thoroughly and with proper understanding; one must know the life of Jesus and the lives of the Saints against the historical background of their times; but above all one must know and understand that apart from nature there is a world that is supernatural, higher, ideal in its perfection, but real in its existence. This is the heart of religious painting.*⁵¹

Concluding his reflections, Rev. Skrochowski expressed his conviction that imitating the old Christian masters only makes sense when it gives a contemporary painter merely the right direction which he himself should adapt to the requirements of the present time.

Very similar in its expression was Stanisław Tomkowicz's account of the aforementioned Munich

Malarstwo wyrosłe w tym nurcie ksiądz Skrochowski oceniał bardzo negatywnie, a takie obrazy nazywał „antytezą prawdziwie religijnych”⁴⁸. Artystom tak tworzącym zarzucał przede wszystkim to, że malując biblijne tematy, pozbawiali je aury boskości, a postaci ze sfer niebieskich ukazywali jako zwykłych ludzi⁴⁹. Z polskich dzieł do tego nurtu „pseudoreligijnego” katolicki krytyk zakwalifikował m.in. obrazy Konstantego Mańkowskiego, Bolesława Łaszczyńskiego, a także Teodora Axentowicza.

Oprócz scharakteryzowania tych podstawowych trzech kierunków ks. Skrochowski zwracał uwagę na dokonania malarskie artystów ze szkoły w Beuron oraz reprezentantów szkoły niemieckiej, która zalecała, by w sceny biblijne wprowadzali oni jak najczęściej wątki narodowe. Generalnie w opinii krakowskiego krytyka ówczesne malarstwo religijne pozostawiało wiele do życzenia, a artyści, głównie młodzi, nie potrafili w swych obrazach w pełni wyrazić religijnego ducha. Uważał on, iż podstawowym warunkiem, jaki winni spełniać, jest nieustanne pogłębianie własnej wiary i uzupełnianie jakże skromnej, według niego, wiedzy religijnej⁵⁰. Pisał z przekonaniem:

cuski historyk, eseista i filozof. Zajmując się historią religii, ogłosił w swej książce *Żywot Jezusa* (1863) tezę, że Chrystus był najdoskonalszym z ludzi, ale nie był Bogiem. Poglądy Renana, choć nie stanowiły zwartego systemu, wywarły ogromny wpływ na kształtowanie się postaw życiowych ówczesnego społeczeństwa, szczególnie warstw inteligenckich i artystycznych.

⁴⁸ Ibidem, s. 179.

⁴⁹ Ks. Skrochowski pisał: „Malarzom tego kierunku zdaje się, że ich zadaniem jest afirmować, iż Chrystus Pan jest zwykłym człowiekiem, a Matka Boska zwykłą niewiastą i że dopiero gdy zaprzeczają wszystkiemu co nadprzyrodzone, dochodzą do pojmowania rzeczy historycznie, realnie i wtedy dopiero są w prawdzie. Ale nie zdają sobie sprawy do jakiego stopnia się mylą”. Ibidem, s. 179.

⁵⁰ „Samo platoniczne zachwycenie się pięknnością wiary naszej, lub malowniczymi tematami, jakie podaje, tu nie wystarczy; musi ona wejść w krew i kości, aby mogła, mówiąc wyrazem scholastycznym, «informować» życie i dzieła artysty” – tak pisał dla „Przeglądu Polskiego” ks. Skrochowski, relacjonując dla tej gazety swe wrażenia z krakow-

⁵⁰ „The very Platonic admiration of the beauty of our faith or the picturesque themes that it offers are not enough here; it must enter into blood and bones so that it can, to phrase it in the language of scholastics, «inform» the life and works of the artist” - wrote Rev. Skrochowski for „Przegląd Polski”, reporting for that newspaper his impressions from the Krakow exhibition. Cf. E. Skrochowski, *Pierwsza wielka wystawa sztuki polskiej*, „Przegląd Polski” XXI, 1887, Vol. 86, No. 258, p. 552 and passim.

⁵¹ Skrochowski 1887, as in ft. 43, p. 185.

7. Wasilij Wierieszczagin, *Ukrzyżowanie w czasach rzymskich*, 1887, olej na płótnie, kolekcja prywatna fot. za Wikimedia Commons

7. Vasily Vereshchagin, *Crucifixion in Roman times*, 1887, oil on canvas, private collection. Photo: Wikimedia Commons



*trzeba umieć katechizm, i to dokładnie i ze zrozumieniem rzeczy; trzeba znać żywot Pana Jezusa i żywoty Świętych na tle historycznym swych epok; ale nade wszystko trzeba wiedzieć i rozumieć, że oprócz natury jest świat nadprzyrodzony, wyższy, doskonałością swoją idealny, choć realny istnieniem. W tem jest nerw religijnego malarstwa*⁵¹.

Kończąc swoje rozważania ks. Skrochowski wyraził przekonanie, że naśladowanie dawnych mistrzów chrześcijańskich tylko wtedy ma sens, kiedy jedynie wyznaczy współczesnemu malarzowi właściwy kierunek, który on już sam powinien dostosować do wymogów aktualnych czasów.

Bardzo podobna w swej wymowie była relacja pióra Stanisława Tomkowicza ze wspomnianej wcześniej monachijskiej wystawy sztuk pięknych z roku 1888. Autor recenzji, tak jak poprzednicy, zwrócił uwagę, że i na tej wystawie daje się zauważyć głęboki kryzys, jaki dotknął ówczesne malarstwo religijne. I to nie tylko polskie. Analizując zgromadzone w Monachium obrazy, Tomkowicz podzielił je na dwie zasadnicze grupy, które najpełniej miały charakteryzować współczesne dokonania na tym polu sztuki. Pierwszy kierunek tworzyły dzieła powielające dawne wzory sztuki religijnej, zamknięte w powszechnie akceptowanej tradycyjnej formie, a drugi – obrazy o zbyt mocno zaakcentowanym naturalizmie, zarówno w sferze tematu jak i formy. Oba nurty zostały przez Tomkowicza ocenione bardzo surowo. Zauważył on, że „z pierwszego kierunku powstają dzieła mdłe, konwencyonalne i bezduszne, pozornie tylko religijne, a nie pobożne,

exhibition of fine arts in 1888. Just like his predecessors, the author of the review pointed out that the exhibition revealed a profound crisis which affected contemporary religious painting. And not only Polish painting. Analysing the paintings gathered in Munich, Tomkowicz divided them into two basic groups which were supposed to characterise contemporary achievements in this field of art to the fullest extent. One direction consisted of works reproducing old religious art patterns, enclosed in a widely accepted traditional form, while the other - paintings with excessively emphasised naturalism, both in their theme and form. Both trends were evaluated by Tomkowicz very severely. He noticed that “the first trend gives rise to bland, conventional and soulless works, only seemingly religious, rather than pious, while the other gives birth to a whole category of anti-religious art, helping to spread disbelief under the cover of religious objects”.⁵² Especially the latter trend aroused great resistance in the Kraków critic. Believing that idealistic images and spiritual themes should not be depicted with the help of forms reserved for realistic content, he totally rejected paintings in which Gospel motifs were expressed in essentially naturalistic scenes. According to Tomkowicz, this was done in the most crude manner by the Russian painter Vasily Vereshchagin [fig. 7] and Friezt von Uhde [fig. 8, 9], a representative of the German school. In his opinion, these two artists, and later also their followers, brought the theme of the divine down to ordinary, everyday life by using forms offensive with their ugliness, naturalistic literalness and a certain

skiej wystawy. Por. E. Skrochowski, *Pierwsza wielka wystawa sztuki polskiej*, „Przegląd Polski” XXI, 1887, T. 86, nr 258, s. 552 i passim.

⁵¹ Skrochowski 1887, jak przyp. 43, s. 185.

⁵² S. Tomkowicz, *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski” XXIII, 1889, Vol. 91, No. 272, p. 355.



8. Fritz von Uhde, *Boże Narodzenie*, 1888/89, olej na płótnie, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno, fot. za: Wikimedia Commons

8. Fritz von Uhde, *The Nativity*, 1888/89, oil on canvas, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; photo: Wikimedia Commons

commonness of references.⁵³ Such trivialisation of supernatural themes aroused sharp opposition not only from the Polish critic but also from the majority of recipients deriving from Catholic circles. No less resistance was aroused in Tomkowicz by paintings from the „imitative” trend. By imitating the commonly known patterns and compiling many earlier forms in one painting, artists from this circle created, in his opinion, works with no expression, deprived of both individuality and an exalted mood. The attention of the Kraków critic was deserved only by

⁵³ This is illustrated perfectly by the Nativity scene painted by Uhde, as described by Tomkowicz: „At first glance, you cannot see anything but a dark gray, matte space, with lighter spots here and there. [...] In the central main painting [...] a couch, covered with an old cloth coat with a cape. On the coat, there is a baby lying in rags and, gazing tenderly at the baby, a half-lying, half-sitting common woman, who – hard to guess why - has a kind of rainbow around her head. These are supposed to be the Mother of God and Christ, who even as a baby was placed with his face turned away from the viewer. The fact that he turned away from the painter, who understood things in this way, is less strange. The scene takes place in some corridor of a miserable dwelling [...]. In the background, on the stairs leading to the attic, there sat someone almost invisible, curled up, with his back to the front and towards the stage, leaning his head on his fist, in a pose that said: Why should I care! The furniture is complemented by clothes, shoes and rags scattered all over the ground. On one side, several ugly ragged figures of both sexes are climbing over some logs, and one of them is holding a lantern: these are shepherds.” Ibidem, pp. 358–359.

z drugiego rodzi się cały dział sztuki antyreligijnej, dopomagającej do szerzenia niewiary pod pokrywką przedmiotów religijnych⁵². Szczególnie ten drugi nurt wzbudził wielkie opory krakowskiego krytyka. Uważając, że nie powinno się wyobrażeń idealistycznych oraz tematów ze sfery ducha przedstawiać przy pomocy form zarezerwowanych dla treści realistycznych, całkowicie odrzucał obrazy, w których wątki ewangeliczne zostały wyrażone w scenach z gruntu naturalistycznych. W najbardziej dosadny sposób czynili to, zdaniem Tomkowicza, rosyjski malarz Wasilij Wierieszczagin [il. 7] oraz Fietz von Uhde [il. 8, 9], przedstawiciel szkoły niemieckiej. Ci dwaj artyści, a później także ich naśladowcy sprowadzili, według niego, boski temat do zwykłej codzienności, posługując się przy tym formami rażącymi swoją brzydotą, naturalistyczną dosłownością i pewną pospolitością odniesień⁵³. Takie strywializowanie treści nadprzyro-

⁵² S. Tomkowicz, *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski” XXIII, 1889, T. 91, nr 272, s. 355.

⁵³ Doskonale obrazuje to opisana przez Tomkowicza scena Bożego Narodzenia, autorstwa Uhdego – „Na pierwszy rzut oka nie widać nic, tylko przestrzeń ciemnoszarą, matową, z jaśniejszymi plamami gdzieniedzie. [...] Na środkowym głównym obrazie [...] tapczan, okryty zarzuconym starym płaszczem sukienym z peleryną. Na płaszczu położono dziecko w szmaty obwinione, a wpatruje się w nie czule na pół leżące, na pół siedząca dość pospolita baba, która



9. Fritz von Uhde, *Chrystus u wieśniaków*, 1887–88, olej na drewnie, Musée d'Orsay, Paryż, fot. za: Wikimedia Commons

9. Fritz von Uhde, *Christ with the peasants*, 1887–88, oil on wood, Musée d'Orsay, Paris; photo: Wikimedia Commons

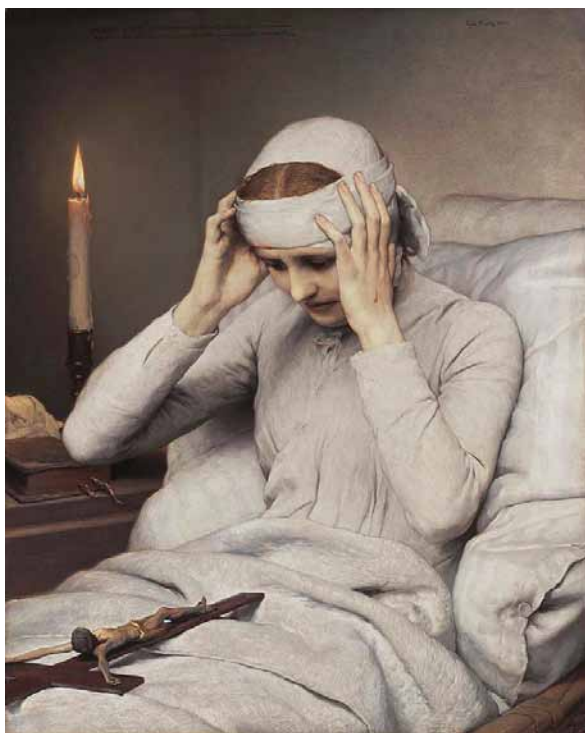
dzonych budziło ostry sprzeciw nie tylko polskiego krytyka, ale też większości odbiorców wywodzących się z kręgów katolickich. Nie mniejsze opory wzbudzały u Tomkowicza obrazy z nurtu „naśladowczego”. Powielając powszechnie znane wzory i kompilując w jednym obrazie wiele wcześniejszych form, artyści z tego kręgu tworzyli, jego zdaniem, dzieła bez wyrazu, pozbawione zarówno indywidualnego rysu, jak i podniosłego nastroju. Na uwagę krakowskiego krytyka zasłużył jedynie niemiecki malarz Gabriel von Max [il. 10, 11], który w swoich obrazach potrafił

nie wiedzieć czemu ma rodzaj tęczy koło głowy. To ma być Matka Boska i Chrystus, który nawet jako niemowlę został położony z twarzą odwróconą od widza. Że się odwrócił od malarza, pojmującego rzecz w ten sposób, to mniej dziwne. Scena odbywa się w jakiejś sieni nędznego domostwa [...]. W głębi, na schodach prowadzących na strych, usiadł mało widoczny ktoś skulony, plecami zwrócony ku frontowi i ku scenie, podpartszy głowę na pięści, w pozie mówiącej: co mnie to obchodzi! Umeblowania dopełniają porozrzucane po ziemi ubrania, buty i łachmany. Na bokach, po jednej stronie kilkoro brzydkich obdartusów obojej płci przełazi przez jakieś kłody, a jeden z nich trzyma latarnię: to są pasterze”. Ibidem, s. 358–359.

the German painter Gabriel von Max [fig. 10, 11], who in his paintings was able to express „religious mysticism” and although they were not free from certain stylistic fantasies, they carried in themselves a certain load of religious ecstasies.⁵⁴

Another very important stimulus for the continuation of that press discourse on religious painting was

⁵⁴ The work of Gabriel Cornelius von Max (1840–1915) was described in the Polish press already in 1883, praising his painting *Christ on the Cross*, which was to be proof of the thesis that even an artist who had not yet undertaken religious themes was, after appropriate spiritual preparation, able to achieve spiritual mastery in this area. Cf. E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, as in ft. 3, cf. ft. 29, No. 41, pp. 361–364. The opinion of another Catholic critic, Franciszek Lutrzykowski, was similar in tone. He wrote about the painting by von Max, also known under the title *Consummatum est*, that it is not only a religious work but also a church one. “It is intended,” wrote Lutrzykowski, “not for a salon, not for an exhibition, but for a Christian church, a house of prayer, where on the altars of the Lord it will radiate to people the beauty of the mystery of the Redemption and it will draw people to repentance and eternal good.” F. Lutrzykowski, *Chrystus Ukrzyżowany w sztuce współczesnej z powodu najnowszego obrazu Munkaczego*, “Przegląd Powszechny”, year’s issue II, 1885, Vol. 6, pp. 1–12, p. 4.



10. Gabriel von Max, *Ekstaza Katarzyny Emmerich*, 1885, olej na płótnie, Neue Pinakothek, Monachium fot. za: Wikimedia Commons

10. Gabriel von Max, *The ecstasy of Katarzyna Emmerich*, 1885, oil on canvas, Neue Pinakothek, Munich; photo: Wikimedia Commons

Stanisław Witkiewicz's book *Sztuka i krytyka u nas*, whose second edition in 1891 was commented on by the Jesuit and philosopher Rev. Marian Morawski in the pages of "Przegląd Powszechny".⁵⁵ The author of the commentary, referring in his text to the many painting problems raised by Witkiewicz, also paid a lot of attention to the issue of the place of religious art in contemporary painting. Already at the beginning of the text, Rev. Morawski clearly stated his position on this matter. He claimed that, just as historical painting is addressed mainly to those who know history, religious painting is intended „only for those who have religion”.⁵⁶ Such a categorical stand suggested unequivocally that not everyone is given

⁵⁵ Rev. M. Morawski, *Prawda o sztuce. (S. Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas. Wydanie drugie. Warszawa 1891)*, „Przegląd Powszechny”, 1892, Vol. XXXIII, pp. 1–25. In response to Stanisław Witkiewicz's book *Sztuka i krytyka u nas*, Rev. Morawski wrote that “as a product of man for man, in addition to formal advantages, art should have the ability to humanise man.” Witkiewicz commented on these words as follows: “this is good-natured ignorance with a philosophical lining”. In his most famous work *Wieczory nad Lemanem*, written in the form of a dialogue, Rev. Morawski presented his own “philosophy of religion with an apologetic attitude.” Cf. B. Natoński, *Morawski (Dzierżykraj-Morawski) Marian Ignacy*, PSB, Vol. XXI, pp. 736–738.

⁵⁶ Morawski 1892, as in ft. 55, p. 15.



11. Gabriel von Max, *Święta Julia*, 1865–66, olej na płótnie, Galerie Marold, Praga, fot. za: Wikimedia Commons

11. Gabriel von Max, *Saint Julia*, 1865–66, oil on canvas, Galerie Marold, Prague; photo: Wikimedia Commons

wyrazić „religijny mistycyzm” i choć nie były one wolne od pewnych stylistycznych udziwnień, niosły w sobie pewien ładunek religijnych uniesień⁵⁴.

Kolejnym niezwykle ważnym bodźcem do kontynuowania owego prasowego dyskursu o malarstwie religijnym była książka Stanisława Witkiewicza *Sztuka i krytyka u nas*, której drugie wydanie w roku 1891 skomentował jezuita i filozof ks. Marian Morawski na łamach „Przeglądu Powszechnego”⁵⁵. Autor ko-

⁵⁴ O twórczości Gabriela Corneliusa von Maxa (1840–1915) w prasie polskiej pisano już w roku 1883, chwając jego obraz *Chrystus na krzyżu*, który miał być dowodem na tezę, że nawet artysta, który dotychczas nie podejmował tematów religijnych, przy odpowiednim, duchowym przygotowaniu potrafił osiągnąć w tej dziedzinie mistrzostwo. Por. E.Ł., *Listy z Wystawy Wiedeńskiej...* 1882, jak przyp. 3, por. przyp. 29, nr 41) s. 361–364. Podobna w tonie była opinia innego katolickiego krytyka – Franciszka Lutrzykowskiego, który o obrazie von Maxa, znanym również pod tytułem *Consumatum est* napisał, że jest nie tylko dziełem religijnym, ale też i kościelnym. „Przeznaczeniem jego – pisał Lutrzykowski – nie salon, nie wystawa, lecz świątynia chrześcijańska, dom modlitwy, gdzie postawiony na ołtarzach pańskich, świecić będzie ludowi pięknnością tajemnicy Odkupienia i pociągać go do skruczy i wiekuistego dobra”, F. Lutrzykowski, *Chrystus Ukrzyżowany w sztuce współczesnej z powodu najnowszego obrazu Munkaczego*, «Przegląd Powszechny», R. II, 1885, T.6, s. 1–12, s. 4.

⁵⁵ Ks. M. Morawski, *Prawda o sztuce. (S. Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas. Wydanie drugie. Warszawa 1891)*, „Przegląd Powszechny”

mentarza, odnosząc się w swoim tekście do wielu problemów malarskich poruszonych przez Witkiewicza, wiele uwagi poświęcił też zagadnieniu miejsca sztuki religijnej we współczesnym malarstwie. Już na początku tekstu ks. Morawski wyraźnie określił swoje stanowisko w tej kwestii. Twierdził, że tak jak malarstwo historyczne adresowane jest głównie do tych, którzy znają historię, tak malarstwo religijne przeznaczone jest „wyłącznie dla tych, którzy mają religię”⁵⁶. Tak kategoryczne stanowisko jednoznacznie sugerowało, że nie każdemu jest dane tworzenie ani nawet właściwy odbiór sztuki religijnej. W jednym i w drugim przypadku niezbędnym do tego elementem było, według krytyka, posiadanie głębokiej wiary

*jeżeli [...] dla samego oceniania i zrozumienia dzieł religijnej sztuki potrzeba patrzeć na nie okiem religijnym, to tem bardziej potrzeba religii dla tworzenia takich dzieł. Trzeba najprzód znać dokładnie cały dogmat [...], trzeba znać tradycje chrześcijańskiego malarstwa, jego symbolizm [...]. Malarz, któremu cały ten skarb tradycji jest obcy, nie tylko pozbawia się bogatych środków, ale naraża się na to, że jego dzieło będzie zupełnie inaczej zrozumiane, niż on zamierzał*⁵⁷.

Ks. Morawski sugerował wręcz, że właściwie nie ma na świecie ani jednego obrazu prawdziwie religijnego, który by został namalowany przez artystę niemającego wiary. I to niezależnie od tego, czy temat dotyczy życia Chrystusa, Maryi czy postaci rozlicznych świętych. Zgodnie z opinią ks. Morawskiego w każdym wypadku malarz musi wierzyć w nadprzyrodzoną istotę boskich postaci, gdyż w przeciwnym wypadku nie będzie jej w stanie wyrazić na płótnie. Musi też doskonale znać całą chrześcijańską ikonografię, by umieć przy pomocy właściwych form i symboli ukazać ich świętość⁵⁸. Swoje rozważania ks. Morawski podsumował stwierdzeniem, że właściwie każdy obraz religijny jest symboliczny i „więcej zawsze oznacza niż wyraża; – i cała zewnętrzna strona religii jest taką”⁵⁹. Zaaapelował również do młodych artystów, by ci, którzy nie mają w sobie głębokiej wiary, zrezy-

the gift of creation or even proper reception of religious art. According to the critic, in both cases, the necessary element was the possession of deep faith

*if [...] the very assessment and understanding of works of religious art require a religious outlook, then even greater is the need for religion in order to create such works. First of all, we need to know thoroughly the whole dogma [...], we need to know the traditions of Christian painting, its symbolism [...]. A painter to whom all this treasure of tradition is alien not only deprives himself of rich resources but exposes himself to the fact that his work will be understood in a way completely different from what he has intended.*⁵⁷

Rev. Morawski even suggested that there was actually not a single truly religious painting in the world that would have been painted by an artist who had no faith, regardless of whether the theme concerns the life of Christ, Mary or the figures of numerous saints. According to Rev. Morawski, the painter must in every case believe in the supernatural essence of divine figures as otherwise he will not be able to express it on the canvas. The painter must also know perfectly well the entire Christian iconography in order to be able to show their sanctity with the help of appropriate forms and symbols.⁵⁸ Rev. Morawski summed up his reflections with the statement that virtually every religious painting is symbolic and „always means more than it expresses - and such is the whole external side of religion”.⁵⁹ He also appealed to young artists that those who do not have deep faith should entirely abandon painting religious images.

A slightly different perspective on religious art and its place in the contemporary world was presented by Konstanty Górski in his review of the Lviv Exhibition of Polish Art organised in 1894.⁶⁰ This experienced art expert paid particular attention to the fact that the last twenty years of the nineteenth century had been a time of various directions in the field of religious painting. Like other critics, he saw the achievements of both imitators of old patterns and propagators of a realistic, more „human” way

IX, 1892, T. XXXIII, s. 1–25. W odpowiedzi na książkę Stanisława Witkiewicza *Sztuka i krytyka u nas* ks. Morawski napisał, że „sztuka jako twór człowieka dla człowieka powinna oprócz zalet formalnych posiadać zdolność humanizowania człowieka”. Witkiewicz skomentował te słowa następująco: „jest to dobrodusna ignorancja z filozoficzną podszewką”. W najsłynniejszym swym dziele *Wieczory nad Lemanem*, napisanym w formie dialogu ks. Morawski wyłożył własną „filozofię religii o nastawieniu apologetycznym”. Por. B. Natoński, *Morawski (Dzierżykraj-Morawski) Marian Ignacy*, PSB, T. XXI, s. 736–738.

⁵⁶ Morawski 1892, jak przyp. 55, s. 15.

⁵⁷ Ibidem, s. 18.

⁵⁸ Ks. Morawski pisał, że w obrazach prawdziwie religijnych święci „powinni być piękni nie zmysłową, ale duchową pięknoscia”, Ibidem, s. 23.

⁵⁹ Ibidem, s. 24.

⁵⁷ Ibidem, p. 18.

⁵⁸ Rev. Morawski wrote that, in truly religious paintings, saints „should be beautiful with beauty not sensual but spiritual”, Ibidem, p. 23.

⁵⁹ Ibidem, p. 24.

⁶⁰ The exhibition was prepared on the initiative of two art historians: Jan Bołoz Antoniewicz from Lviv and Marian Sokołowski from Kraków. It was entitled: „An exhibition of Polish painting from 1764 to 1887”. Extensive accounts of the exhibition were published by „Przegląd Polski”, cf. J. Mycielski, *Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887*, „Przegląd Polski” XXIX, 1895, Vol. 115, pp. 82–130, 282–321; Vol. 116, pp. 392–425, 652–687; XXX, Vol. 117, pp. 138–214, 432–499, 667–734; Vol. 118, pp. 351–382, 595–643; Vol. 120, pp. 92–129, 371–423, 632–701; XXXI, 1896, Vol. 121, pp. 104–163.

of expressing supernatural themes and advocates of new stylistic and workshop solutions. Unlike his predecessors, however, he believed that these manifold achievements in the field of religious painting should be thoroughly studied and all duly appreciated irrespective of what opposition they aroused. According to him, it was this diversity of directions, taken up by contemporary artists, that could eventually lead to the final crystallisation of a new style in religious painting that would meet the expectations of both secular and clerical members of the Catholic community. However, his positive evaluation of those artistic impulses did not concern the world of Polish art. Konstanty Górski believed that in Poland religious painting seemed to be stuck in a dead end even though it was here that the religious rebirth movement was clearly growing and official commissions from the Church still functioned. Thus, there was a demand but, as Górski noticed, „there is no deeper religious feeling that must be expressed, and there is no need to create new Christian painting or to express this or that concept [...]. In our art, there are no attempts, no struggle, no wrestling. There is nothing – not even eccentricities”.⁶¹ The author of these bitter words believed that this state of affairs was a simple reflection of the religious condition of the Polish society of that time, in which there was no need to deny the traditional expression of faith nor any desire to enrich it in any way. What the majority regarded as the most desirable was preservation of the convenient *status quo*, which did not require even the slightest intellectual effort. Besides, according to the critic, the attention of the majority of the society was directed to entirely different paths: “the audience has begun to want to see not what was and what may be, but what is: what is in their proximity: real people, villagers, craftsmen and rich people, real, ordinary fields, streets of cities, interiors of huts or workshops”.⁶² Such art did not require any special commitment and answers to questions about the inner self. Even if the desire to discover their own inner selves was awakened in recipients, it was more in the sphere of deeply hidden dreams and fantasies than truly religious ecstasies.

The second half of the nineteenth century saw the appearance of Catholic rallies: a new phenomenon, which in its assumption was to be an antidote for the over-secularisation of the whole of Europe, including the Polish territories. According to the definition of *Podręczna Encyklopedia Kościelna*

⁶¹ K.M. Górski, *Polska sztuka współczesna 1887–1894* [this is a review of the works of painters participating in the Lviv Polish Art Exhibition in 1894], „Przegląd Polski” XXIX, 1895, Vol. 115, p. 136. The whole account can be found on pp. 131–162, 322–362.

⁶² *Ibidem*, p. 358.

gnowali całkowicie z malowania obrazów religijnych.

Nieco inne spojrzenie na sztukę religijną i jej miejsce w ówczesnym świecie zaprezentował Konstanty Górski w swej recenzji z Lwowskiej Wystawy Sztuki Polskiej, zorganizowanej w roku 1894⁶⁰. Ten wytrawny znawca sztuki zwrócił przede wszystkim uwagę na fakt, że ostatnie dwudziestolecie XIX wieku w dziedzinie malarstwa religijnego to czas różnorodnych w tym względzie kierunków. Podobnie jak inni krytycy dostrzegł on dokonania zarówno naśladowców dawnych wzorów, jak i propagatorów realistycznego, bardziej „ludzkiego” sposobu wyrażania nadprzyrodzonych treści i orędowników nowych rozwiązań stylistyczno-warsztatowych. W przeciwieństwie do swych poprzedników uważał jednak, że owe wielorakie dokonania na polu malarstwa religijnego, jakiegokolwiek by budziły opory, powinno się z sumiennością poznać i wszystkie należycie docenić. Według niego właśnie owa różnorodność kierunków obieranych przez współczesnych mu artystów może w końcu doprowadzić do ostatecznego wykrystalizowania się nowego stylu w malarstwie religijnym, który będzie spełniał oczekiwania zarówno świeckich, jak i duchownych członków wspólnoty katolickiej. Pozytywna ocena tych artystycznych porywów nie dotyczyła jednak polskiego świata sztuki. Konstanty Górski uważał bowiem, że w Polsce malarstwo religijne jakby utkwilo w martwym punkcie, mimo iż właśnie u nas wyraźnie wzmagał się ruch odnowy religijnej i jeszcze funkcjonowały oficjalne obchody do kościołów. Potrzeby zatem były, ale, jak zauważył Górski, „nie masz jednak głębszego, religijnego uczucia, które się musi wyrazić, ani potrzeby stworzenia nowego chrześcijańskiego malarstwa, okazania na zewnątrz tego lub owego pojęcia [...]. W naszej sztuce ani walk, ani usiłowań, ani szamotania się. Nie masz nic – ani dziwactw”.⁶¹ Autor tych gorzkich słów uważał, że taki stan rzeczy był prostym odbiciem kondycji religijnej ówczesnego społeczeństwa polskiego, w którym nie istniała ani potrzeba negocjowania tradycyjnego wyrażania wiary, ani też żadna chęć, by ją w jakiś sposób ubogacać. Najbardziej pożądanym przez większość było zachowanie w kwestiach religijnych wygodnego, bo niewymagającego najmniejszego wysiłku inte-

⁶⁰ Wystawa została przygotowana dzięki inicjatywie dwóch historyków sztuki – Jana Bołoz Antoniewicza ze Lwowa i Mariana Sokołowskiego z Krakowa. Zatytułowano ją: „Wystawa malarstwa polskiego od r. 1764 do 1887”. Obszerne z niej relacje zamieścił „Przegląd Polski”, Por. J. Mycielski, *Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887*, „Przegląd Polski” XXIX, 1895, T. 115, s. 82–130, 282–321; T. 116, s. 392–425, 652–687; XXX, T. 117, s. 138–214, 432–499, 667–734; T. 118, s. 351–382, 595–643; T. 120, s. 92–129, 371–423, 632–701; XXXI, 1896, T. 121, s. 104–163.

⁶¹ K.M. Górski, *Polska sztuka współczesna 1887–1894* [jest to przegląd dzieł malarzy uczestniczących w Lwowskiej Wystawie Sztuki Polskiej w roku 1894], „Przegląd Polski” XXIX, 1895, T. 115, s. 136. Całość relacji na s. 131–162, 322–362.

lektualnego *status quo*. A poza tym, według krytyka, uwaga większości społeczeństwa skierowana została na zupełnie odmienne tory: „zapra gnęła publiczność oglądać nie to, co było i być może, ale to, co jest, i to w jej bliskości: prawdziwych ludzi, wieśniaków, rękodzielników i bogaczy, prawdziwe, zwykłe pola, ulice miast, wnętrza chat albo warsztatów”⁶². Taka sztuka nie wymagała specjalnego zaangażowania i odpowiedzi na pytania o wewnętrzne „ja”. Jeśli nawet budziła się w odbiorcach chęć odkrywania własnego wnętrza, to bardziej w sferze skrywanych głęboko marzeń i fantazji niż prawdziwie religijnych uniesień.

Zjawiskiem nowym w drugiej połowie wieku XIX, a w swym założeniu mającym być antidotum na zbytne zeświecczenie całej Europy, w tym ziem polskich, były wiece katolickie. Według definicji zawartej w *Podręcznej Encyklopedyi Kościelnej* były to zjazdy czy inaczej kongresy środowisk katolickich, których głównym celem było „za pomocą wzajemnej wymiany myśli spotęgować wpływ zasad Kościoła katolickiego w dziedzinach życia nie tylko religijnego, ale i społecznego, naukowego i narodowego”⁶³. Podczas tych kongresów podejmowano także zagadnienia szeroko pojętej kultury religijnej, w tym także sztuki. Pierwszy zjazd katolicki na terenach Galicji odbył się w Krakowie na początku lipca 1893 roku, a kolejny we Lwowie trzy lata później⁶⁴. I właśnie referaty zapre-

[Basic Church Encyclopaedia], Catholic rallies were conventions or congresses of Catholic circles whose main goal was to “increase the influence of Catholic Church principles in areas of not only religious but also social, scientific and national life through mutual exchange of ideas”.⁶³ Among the topics taken up during these congresses were issues of broadly understood religious culture, including art. The first Catholic congress in Galicia took place in Kraków at the beginning of July 1893, and the next one in Lviv three years later.⁶⁴ And it is the papers presented during those two Polish Catholic rallies that may be treated as a kind of closing of the press discussion on the condition of religious painting of the last quarter of the 19th century, which both the clergy and secular critics as well as art historians had engaged in. Above all, Catholic rallies made everyone realise how great a problem it was for the artistic and church circles to define and clearly delineate the framework of religious art that would meet not only social expectations but also the requirements

⁶² Ibidem, s. 358.

⁶³ *Podręczna Encyklopedia Kościelna*, Poznań–Warszawa 1916, T. XLI–XLII, s. 246 i passim. Pierwszy taki zjazd, katolików niemieckich, odbył się w roku 1848 w Moguncji, zaszczepiając w innych narodach tę ideę. Ze względu na podejmowaną przez organizatorów tematykę odbywały się wiece mariańskie (poświęcone problematyce maryjnej), eucharystyczne (poruszające problemy tajemnicy Eucharystii), wiece naukowe katolickie, których głównym zadaniem było ciągle przypomnienie, iż „między rozumem a wiarą nie ma sprzeczności” i wiele innych, podejmujących zawsze ważkie dla katolików tematy (wiece muzyczny, dziennikarzy katolickich, archeologiczny). Kongresy miały charakter bądź międzynarodowy, bądź lokalny, krajowy. Od połowy wieku XIX na terenie Europy odbyło się po kilkanaście różnorodnych zjazdów (najwięcej było kongresów eucharystycznych). Pierwszy polski wiec katolicki zorganizowano w roku 1891 w Toruniu, koncentrując uwagę głównie na problemach szkolnictwa i wychowania, pracy i spraw socjalnych oraz prasy, nauki i sztuki. Podczas obrad ustalono, iż takie walne zjazdy polskich katolików winny odbywać się co roku, zawsze w innym mieście. Następny kongres katolicki zgromadził jego uczestników w Poznaniu w roku 1894. Równoległe z tymi wiecami odbywały się odrębne zjazdy katolickie na terenach Monarchii Austriackiej – podczas obrad w Wiedniu w 1889 mówiono też o potrzebie zorganizowania takowego kongresu w Galicji. Pierwszy z nich odbył się w Krakowie w roku 1893, kolejny we Lwowie w roku 1896.

⁶⁴ Celem głównym obu zjazdów galicyjskich było nie tylko publiczne zmanifestowanie istnienia mocnego środowiska katolickiego, które ciągle trwało na straży wiary, mimo różnych przeciwności, ale też zapoznanie wiernych z aktualnymi problemami i potrzebami polskiego Kościoła. Ówczesną jego sytuację przybliżały szerszej publiczności referaty w następujących sekcjach: szkolnej, życia katolickiego, rolniczo-ekonomicznej, przemysłowo-ekonomicznej, dziennikarstwa i piśmiennictwa, sztuki, muzyki kościelnej i naukowej. Różnorodność tematyczna świadczyła o wielu bolączkach polskiego

⁶³ *Podręczna Encyklopedia Kościelna*, Poznań–Warszawa 1916, Vol. XLI–XLII, pp. 246 and passim. The first such congress, of German Catholics, took place in Mainz in 1848, instilling this idea in other nations. With regard to the subject matter taken up by the organisers, there were Marian rallies (devoted to Marian issues), Eucharistic ones (touching on questions of the Eucharist), Catholic scientific rallies whose main task was to constantly remind everyone „that there is no contradiction between reason and faith” and many others, always taking up subjects important to Catholics (musical or archaeological rallies, Catholic journalists’ rallies). The congresses were of either international or local, national character. From the mid-nineteenth century, several different conventions took place in Europe (most of them were Eucharistic congresses). The first Polish Catholic rally was organised in Toruń in 1891, focusing mainly on the problems of education and upbringing, work and social affairs as well as the press, science and art. During the proceedings, it was agreed that such congresses of Polish Catholics should take place every year, always in a different city. The next Catholic congress gathered its participants in Poznań in 1894. In parallel with these rallies, separate Catholic congresses took place in the Austro-Hungarian Monarchy – during the proceedings in Vienna in 1889, the participants also spoke about the need to organise such a congress in Galicia. The first of them took place in Kraków in 1893, the next one in Lviv in 1896.

⁶⁴ The main goal of the two Galician congresses was not only to publicly manifest the existence of a strong Catholic milieu that continued to guard the faith despite various adversities but also to familiarise the faithful with the current problems and needs of the Polish Church. Its current situation was presented to the broader audience in presentations divided into the following sections: school, Catholic life, agricultural-economic, industrial-economic, journalism and writing, art, church music, and science. This thematic diversity indicated the many problems of the Polish Church which all Catholics should face. The art section dealt with problems of the conservation of church art monuments, the need to organise diocesan museums to meet the current artistic needs of the Church of that time; it was also strongly emphasized that the cult of Polish saints could not be properly and effectively propagated among the faithful in view of the clear lack of monographs of Polish saints.

of the Church, treating the works intended for it as objects of the highest worship.

The art section of the First Catholic Rally in Kraków [fig. 12] focused mainly on the problems of the proper conservation of numerous historical churches scattered throughout Galicia. This important task was undertaken by Władysław Łuszczkiewicz, who in his presentation⁶⁵ at the congress tried to determine what type of conservation treatments should be implemented in historical churches so as not to destroy their former character. He clearly opted for the kind of conservation practice that is far from introducing the so-called purification of style. He believed that one should not thoughtlessly destroy works of art of other periods just for the sake of unity of style in a given building. He also recommended that exceptional conservation protection should be extended over Catholic village churches and Orthodox wooden churches, full of works of art created by native artists.

Another problem was raised by Rev. Franciszek Leśniak, the prelate of the Tarnów Chapter and art history lecturer at the local seminary, who in his lecture *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła* [On meeting today's artistic needs of the Church] focused primarily on the attempt to find the best ways leading to greater development of contemporary church art.⁶⁶ One of the most important activities in this respect should be the compulsory education of future priests in the *religious and aesthetic* field so that, when later having to decorate new churches or maintain historical ones, they had an insight into the works of art gathered there. According to Leśniak, it would be extremely important for the rebirth of church art to take care of greater development of schools and local craft workshops specialising in the production of various religious buildings, to appoint in each diocese specialised artistic commissions operating under the leadership of bishops and to increase the number of professional publications devoted to church art.

His presentation was in a sense supplemented with a paper by Rev. Józef Bąba, rector of the diocesan seminary in Tarnów, who raised the problem of collecting works of church art. For their proper storage and to make them available to the faithful, he postulated the establishment of diocesan museums. Associations supporting the museums, both substantively and financially, would be helpful in

zentowane podczas tych dwóch polskich wieców katolickich możemy potraktować jako swoiste zamknięcie prasowej dyskusji na temat kondycji malarstwa religijnego ostatniej ćwierci XIX wieku, w którą zaangażowali się zarówno duchowni, jak i świeccy krytycy oraz historycy sztuki. Wiece katolickie uzmysłowiły przede wszystkim, jak wielką bolączką środowisk artystycznych i kościelnych było zdefiniowanie i jasne określenie ram sztuki religijnej, która nie tylko odpowiadałaby oczekiwaniom społecznym, ale jednocześnie spełniałaby wymogi Kościoła, traktującego przeznaczane dlań dzieła jako obiekty najwyższego kultu.

Pierwszy Wiec Katolicki w Krakowie [il. 12] w sekcji sztuki został ukierunkowany głównie na problemy właściwej opieki konserwatorskiej licznych zabytkowych świątyń rozsianych po całej Galicji. Tego poważnego zadania podjął się Władysław Łuszczkiewicz, który podczas kongresu, w przedstawionym przez siebie referacie⁶⁵, próbował określić, jakiego typu zabiegi restauratorskie powinny być realizowane w zabytkowych świątyniach, by nie niszczyć ich dawnego charakteru. Wyraźnie opowiedział się za praktyką konserwatorską, która daleka jest od wprowadzania tzw. puryfikacji stylu. Uważał, że nie powinno się dla zachowania jedności stylu w danym obiekcie bezmyślnie niszczyć dzieła sztuki innych epok. Zalecał też, by wyjątkową ochroną konserwatorską otoczyć wiejskie kościółki i drewniane cerkwie, pełne dzieł sztuki rodzimych artystów.

Inny problem poruszył ksiądz Franciszek Leśniak, prałat kapituły tarnowskiej i wykładowca historii sztuki w tamtejszym seminarium duchownym, który w swoim referacie *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła* skupił się przede wszystkim na próbie znalezienia najlepszych dróg wiodących do większego rozwoju współczesnej sztuki kościelnej⁶⁶. Jednym z ważniejszych działań w tym względzie powinno być obowiązkowe kształcenie przyszłych księży w dziedzinie *religijno-estetycznej*, tak by zajmując się później ozdabianiem nowych czy utrzymywaniem zabytkowych świątyń, mieli rozeznanie w zakresie gromadzonych tam dzieł sztuki. Niezwykle ważne dla ożywienia sztuki kościelnej byłoby, według ks. Leśniaka, zadbanie o większy rozwój szkół i rodzimych warsz-

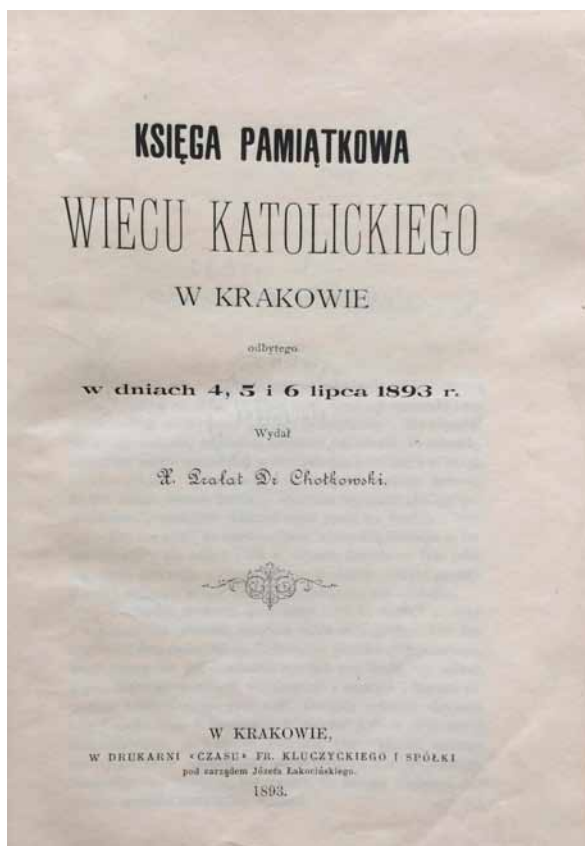
Kościół, z którymi powinni się zmierzyć wszyscy katolicy. W sekcji sztuki zajęto się problemami konserwacji zabytków sztuki kościelnej, koniecznością organizowania muzeów diecezjalnych, zaspokajania bieżących artystycznych potrzeb ówczesnego Kościoła, dobitnie podkreślono również, że kult świętych polskich nie może być prawidłowo i skutecznie propagowany wśród wiernych wobec wyraźnego braku monografii polskich świętych.

⁶⁵ W. Łuszczkiewicz, *O konserwacji i restauracji zabytków sztuki kościelnej*, in: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, pp. 583–591.

⁶⁶ F. Leśniak, *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła*, [w:] *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 601–606.

⁶⁵ W. Łuszczkiewicz, *O konserwacji i restauracji zabytków sztuki kościelnej*, in: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, pp. 583–591.

⁶⁶ F. Leśniak, *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła*, in: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, pp. 601–606.



12. *Księga Pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie*, 1893, strona tytułowa, fot. E. Matyaszewska

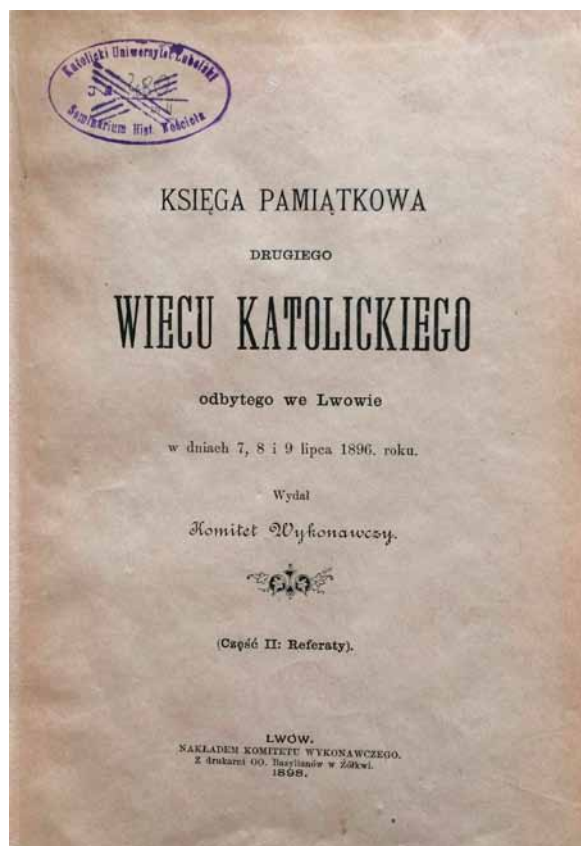
12. *Księga Pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie* [Memorial Book of the Catholic Rally in Kraków], 1893, title page; photo by E. Matyaszewska

tatów rzemieślniczych specjalizujących się w produkcji różnorodnych obiektów sakralnych, powoływanie w każdej diecezji specjalistycznych komisji artystycznych działających pod przewodnictwem biskupów oraz zwiększenie ilości profesjonalnych wydawnictw poświęconych sztuce kościelnej.

Jego wystąpienie zostało w pewnym sensie uzupełnione referatem ks. Józefa Bąby, rektora seminarium diecezjalnego w Tarnowie, który podniósł problem gromadzenia dzieł sztuki kościelnej. Dla ich właściwego przechowywania i udostępniania wiernym postulował zakładanie muzeów diecezjalnych. Pomocnym w tym miałyby być towarzystwa wspomagające muzea zarówno merytorycznie, jak i finansowo. Referent dostrzegł też konieczność organizowania diecezjalnych archiwów, które w sposób profesjonalny zabezpieczyłyby wszelkie kościelne dokumenty historyczne.

W trakcie obrad wystąpił również Marian Sokołowski⁶⁷, który mówił o polskich świętych i po-

⁶⁷ M. Sokołowski, *O kulcie Świętych polskich, obrzędach, zwyczajach i świętach im poświęconych*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 620–623.



13. *Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego w Lwowie*, 1898, strona tytułowa, fot. E. Matyaszewska

13. *Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego w Lwowie* [Memorial Book of the Second Catholic Rally in Lviv], 1898, title page; photo by E. Matyaszewska

this. The speaker also saw the necessity of organising diocesan archives that would professionally secure all historical documents of the Church.

Another speaker who appeared at the conference was Marian Sokołowski,⁶⁷ who spoke about Polish saints and the need to ensure that their cult spread increasingly throughout the country. „The cult of these Saints is closely related to the religious life of our nation and, most importantly, to our people. To this day, it connects the most remote and dissected parts of our society and the Church, and testifies to its unity, established centuries ago”.⁶⁸ What could be helpful here were numerous publications devoted to these saints and wider dissemination, among the faithful, of knowledge about their temporal lives.

Conservation problems taken up during the Kraków Catholic rally were mostly raised three years later in Lviv [fig. 13]. Because of the 300th an-

⁶⁷ M. Sokołowski, *O kulcie Świętych polskich, obrzędach, zwyczajach i świętach im poświęconych*, w: *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, pp. 620–623.

⁶⁸ Ibidem, p. 620. Here, too, we find information that one of the writers called Poland „the Mother of Saints”.



14. Marek Munz, Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922), fotografia portretowa, zbiory NAC, sygn. 1-N-6

14. Marek Munz, Jan Bołoz Antoniewicz (1858–1922), portrait photograph, NAC collections, reference number 1-N-6



15. Jerzy Mycielski, (1930–1986), fotografia portretowa, zbiory NAC, sygn. 1-N-405

15. Jerzy Mycielski, (1930–1986), portrait photograph, NAC collections, reference number 1-N-405

niversary of the Church union in 1896, the faithful of the Eastern and Western rites of the Catholic Church spent three days in July discussing further activities aimed at continuous dissemination of the knowledge of religious art and its history as well as constant improvement of the level of contemporary church art. Similarly to the one in Kraków, during the Second Catholic Rally in Lviv there were thematic groups including the section on science and art, whose most active speakers on the Polish side were Jan Bołoz-Antoniewicz [fig. 14] and Count Jerzy Mycielski [fig. 15]. The former dealt first with the issue of aesthetic education of clerics, thus continuing the problem raised during the Kraków rally.⁶⁹ Like Rev. Leśniak, he believed that relevant courses in this field should necessarily be conducted in all theological seminaries. In addition, he postulated the introduction of obligatory lectures on the history of Christian art at the theological faculties of the Lviv

⁶⁹ J. Bołoz-Antoniewicz, *W sprawie nauki historii sztuki chrześcijańskiej w seminarjach duchownych*, w: *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, pp. 341–348.

trzebie zadbania, by ich kult żywiej rozprzestrzeniał się na terenie całego kraju. „Kult tych Świętych jest związany ściśle z życiem religijnym naszego narodu, a co najważniejsza naszego ludu. Po dzisiaj łączy on najbardziej oddalone od siebie i rozciętowane części naszego społeczeństwa i Kościoła i świadczy o jego przed wiekami wyrobionej jedności”⁶⁸. Pomocne w tym miałyby być liczne wydawnictwa im poświęcone oraz szersze rozpropagowanie wśród wiernych wiedzy o ich doczesnym życiu.

Problemy konserwatorskie poruszone podczas krakowskiego wiecu katolickiego były w większości podnoszone także trzy lata później we Lwowie [il. 13]. Z racji przypadającej na rok 1896 trzechsetnej rocznicy zawarcia unii kościelnej wierni Kościoła katolickiego obrządku wschodniego i zachodniego przez trzy dni lipca debatowali o dalszych działaniach na rzecz ciągłego rozkrzewiania wiedzy o sztuce religijnej i jej historii oraz nieustannego podnoszenia poziomu współczesnej sztuki kościelnej. Podobnie jak w Krakowie, tak i w czasie II Wiecu Katolickiego we Lwowie obrado-

⁶⁸ Ibidem, s. 620. Tu również znajdujemy informację, że jeden z pisarzy nazwał Polskę „Matką Świętych”.

16. J. Bołoz_Antoniewicz, J. Mycielski, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897, strona tytułowa, fot. za: Polona.pl

16. J. Bołoz Antoniewicz, J. Mycielski, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897, title page; photo: Polona.pl

wały grupy tematyczne, wśród nich sekcja do spraw nauki i sztuki, której najbardziej aktywnymi prelegentami ze strony polskiej byli Jan Bołoz-Antoniewicz [il. 14] i Jerzy hr. Mycielski [il. 15]. Pierwszy z nich zajął się najpierw zagadnieniem edukacji estetycznej kleryków, kontynuując w ten sposób problem poruszony podczas wiecu krakowskiego⁶⁹. Podobnie jak ks. Leśniak uważał on, że odpowiednie zajęcia z tej dziedziny koniecznie powinny być prowadzone we wszystkich seminariach. Dodatkowo zaś postulował wprowadzenie na wydziałach teologicznych uniwersytetów lwowskiego i krakowskiego obowiązkowych wykładów z zakresu historii sztuki chrześcijańskiej. Według niego cenną inicjatywą byłyby też powszechnie zakładane muzea diecezjalne, w których nie tylko gromadzono by obiekty dawnej sztuki sakralnej, ale też prowadzono by szeroko pojętą edukację artystyczną. Tę ostatnią myśl kontynuował drugi z referentów, Jerzy hr. Mycielski, postulując w swoim wystąpieniu jak najszybsze wydanie polskiego podręcznika historii sztuki chrześcijańskiej, od czasów wczesnochrześcijańskich począwszy, a na renesansie skończywszy. Osobny rozdział takiego opracowania miałby zostać poświęcony sztuce ruskiej⁷⁰.

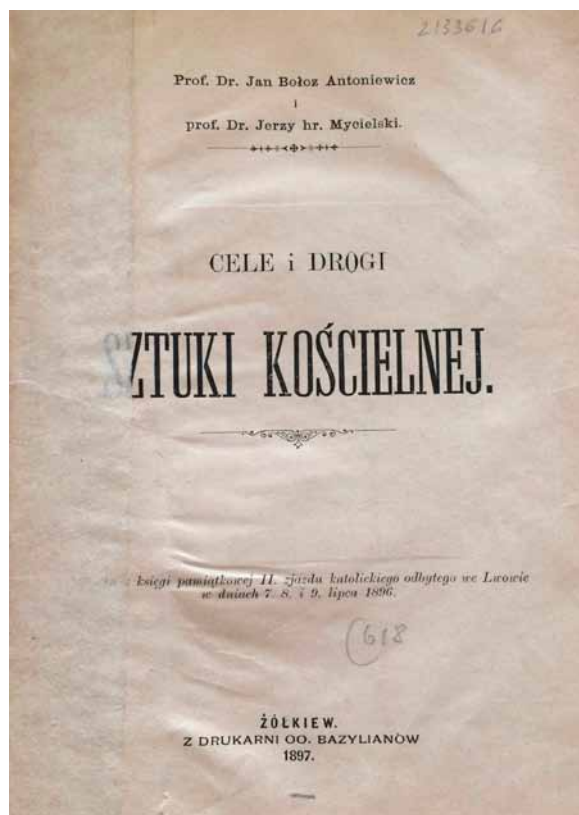
Niezwykle istotny dla ostatecznego sformułowania cech definiujących ówczesną sztukę kościelną⁷¹ był drugi referat lwowskiego historyka sztuki Jana Bołoz-Antoniewicza o znaczącym tytule: *W sprawie sztuki kościelnej*. Głównym zamierzeniem tego swobodnego *credo* całego wiecu było wyjaśnienie wszystkim zebranym, jakie powinny być cele sztuki kościelnej, jakie są wymogi Kościoła katolickiego w stosunku do sztuk pięknych i odwrotnie⁷² [il. 16]. Według Bołoz-Antoniewicza sztuka religijna wraz z muzyką kościelną stanowią najbardziej pełny wyraz łączności ziemskiego świata zewnętrznego z nadprzyrodzonym, zamkniętym w dogmatach wiary

⁶⁹ J. Bołoz-Antoniewicz, *W sprawie nauki historii sztuki chrześcijańskiej w seminariach duchownych*, w: *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 341–348.

⁷⁰ Jerzy hr. Mycielski, *Koreferat do referatu prof. Dr. Jana Bołoz Antoniewicza W sprawie historii sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie...*, op. cit., s. 349–354.

⁷¹ „Sztuka kościelna” w rozumieniu dziewiętnastowiecznych krytyków, czyli włączona do kultu.

⁷² Tekst całego referatu został zawarty także w osobnej publikacji, wydanej w roku 1897. Por.: Jan Bołoz-Antoniewicz, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897.



and Kraków universities. According to him, a valuable initiative would also consist in common establishment of diocesan museums, which should not only collect objects of sacred art but also conduct widely understood artistic education. That latter thought was continued by the other speaker, Count Jerzy Mycielski, who postulated in his speech the publication, as soon as possible, of a Polish textbook on the history of Christian art from the early Christian times to the renaissance. A separate chapter of such a study would be devoted to Ruthenian art.⁷⁰

The second paper presented by the Lviv art historian Jan Bołoz-Antoniewicz, with a significant title: *W sprawie sztuki kościelnej* [The question of church art] was extremely important for the final formulation of the features defining church art of that time⁷¹ The main intention of this specific *credo* of the entire rally was to explain to all of the participants the goals of church art, the requirements of the Catholic Church in relation to the fine arts and *vice versa*⁷² [fig. 16].

⁷⁰ Count Jerzy Mycielski, *Koreferat do referatu prof. Dr. Jana Bołoz Antoniewicza „W sprawie historii sztuki kościelnej”*, in: *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie...*, op. cit., pp. 349–354.

⁷¹ “Church art” as understood by nineteenth-century critics, i.e. being part of worship.

⁷² The text of the entire paper was also included in a separate publication, published in 1897. Cf. Jan Bołoz-Antoniewicz, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897.

According to Bołoz-Antoniewicz, religious art together with church music constitute the most complete expression of the communion of the temporal, external world with the supernatural world, enclosed in the dogmas of faith'

*Religious art is equally a prayer book for the illiterate and sincere satisfaction for the mind of high culture. Great religious art is a wonderful connector and intermediary; in it every dogma becomes a positive fact, every miracle takes place anew before our eyes; in it, the brightness of the reasoning mind and the honesty of a sentient heart fuse into a common whole.*⁷³

Further on in his paper, the author argued that presenting the figures of lay benefactors (always in a kneeling position after all!) in works of religious art from the thirteenth century onwards not only did not deprive that art of its sacred character but, on the contrary, allowed it to show a specific relationship between religion and man. However, this changed in the Renaissance, when benefactors (often their entire families) began to occupy positions in paintings that were due only to Saints. It is then that this art lost its spiritual dimension, turning into generic-religious or portrait-religious art. According to Bołoz-Antoniewicz, the least metaphysical art was created in the Baroque, which he called "Baroque vandalism".⁷⁴ The art that was „the closest to the extrasensory world”, according to the author of the paper, had ended with the death of Raphael. Baroque painters

*without feeling and seeing quiet or profound piety, living in an era of irritated and irritating political and religious passions, exhaust themselves in unending representations of martyrdom or ecstasy, "superhuman pain and superhuman bliss." Pious viewers can tune to these works only in exceptional moments of their life; but these works will never be a constant, faithful, favourite companion and mediator between dogma and life.*⁷⁵

Despite the fact that he highly valued Rubens and Rembrandt's paintings, Bołoz-Antoniewicz claimed that their art had never been and could never be church art although it contained a profound ethical element and was sometimes deeply religious.⁷⁶ In

*Sztuka religijna atoli jest w równej mierze książką do nabożeństwa dla analfabetów jak i szczerem zaspo-kojeniem dla umysłu o wysokiej kulturze. Wielka sztuka religijna przedziwnie łączy i pośredniczy; w niej każdy dogmat staje się pozytywnym faktem, każdy cud na nowo przed naszymi oczyma się odbywa; w niej zstapia do wspólnej całości bystrość rozumującego umysłu i szczerłość czującego serca*⁷³.

Autor w dalszej części swego wystąpienia dowodził, iż przedstawianie od XIII wieku w dziełach o tematyce religijnej postaci świeckich fundatorów (zawsze w pozycji klęczącej przecież!) nie tylko nie ujęło tejsze sztuce świętości, ale wręcz przeciwnie, pozwoliło na ukazanie specyficznej więzi między religią a człowiekiem. Zmieniło się to jednak w dobie renesansu, kiedy postaci fundatorów (często całe ich rodziny) zaczęły zajmować na obrazach miejsca należne świętym tylko. I wówczas sztuka ta zgubiła swój duchowy wymiar, stając się rodzajowo-religijną lub portretowo-religijną. Najmniej metafizyczną sztukę według Bołoz-Antoniewicza stworzył barok, który został nazwany przez referenta „wandalizmem barokowym”⁷⁴. Sztuka, która była „najbliżej świata nadzmysłowego”, według autora referatu, skończyła się wraz ze śmiercią Rafała. Barokowi malarze

*nie czując i nie widząc spokojnej lub głębokiej pobożności, żyjący w epoce rozdrażnionych i rozdrażniających namiętności politycznych i religijnych, wyczerpują się w nieustannych przedstawieniach męczeństwa lub ekstazy, nadludzkiej boleści i nadludzkiej rozkoszy. Pobożny widz tylko w wyjątkowych chwilach życia do tych dzieł dostroić się może, stałym, wiernym, ulubionym towarzyszem i pośrednikiem między dogmatem a życiem one mu nigdy nie będą*⁷⁵.

Bołoz-Antoniewicz, mimo iż bardzo cenił malarstwo Rubensa i Rembrandta, twierdził, iż sztuka ich nigdy nie była i być nie mogła sztuką kościelną, choć miała w sobie głęboki pierwiastek etyczny i czasem była też głęboko religijna⁷⁶. Natomiast malarstwo osiemnastowieczne działało, według niego, wyłącznie na zmysły, nawet wtedy gdy tematyka była religijna. Nadzieją na odnalezienie właściwej drogi dla sztuki religijnej miało być, zdaniem lwowskiego historyka

⁷³ Jan Bołoz Antoniewicz, *W sprawie sztuki kościelnej*, in: *Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, p. 279.

⁷⁴ Ibidem, p. 282.

⁷⁵ Ibidem, p. 285.

⁷⁶ „His [Rembrandt's] art of this kind is always ethically elevated, even where it becomes generic painting [...], sometimes it is truly and deeply religious, as in his Paris Feast at Emmaus, or the Munich Descent from the Cross, [but] this art has never been, could not and will not be church art”, *ibidem*, p. 287.

⁷³ Jan Bołoz Antoniewicz, *W sprawie sztuki kościelnej* [w:] *Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 279.

⁷⁴ Ibidem, s. 282.

⁷⁵ Ibidem, s. 285.

⁷⁶ „Sztuka jego [Rembrandta] w tym kierunku jest zawsze etycznie podniosłą, nawet tam, gdzie staje się obrazem rodzajowym [...], czasem jest prawdziwie i głęboko religijną, jak n.p. w paryskiej Uczcie w Emaus, lub monachijskiem Zdjęciu z krzyża, kościelną nigdy ta sztuka nie była, być nie mogła i nie będzie”, *ibidem*, s. 287.

sztuki, ponowne zainteresowanie się sztuką monumentalną, to znaczy powiązania z architekturą.

*Łącząc napowrót malarstwo i rzeźbę z architekturą, i to nie jako subordynowane dodatki dekoracyjne, lecz jako równorzędne i kompletujące się czynniki, wrócimy sztuce jedność, wrócimy jej styl, usuniemy ją z pod przypadkowości i chwiejności, w które ona, doszukująca sobie widza i kupca, nieraz popaść może lub musi*⁷⁷.

Początki tej odnowie dali, według referenta, malarze ze szkoły nazareńskiej, choć bardzo go raziła ich nieudolna technika:

*trzeba było teraz artyście decydować się, między świetną techniką z czysto konwencjonalną, mdłą, prawie kłamaną religijną treścią, lub głęboko odczutą religijną treścią w szacie artystycznej bardzo niedostatecznej. Malarze szkoły nazareńskiej z Overbeckiem i Corneliusem na czele wybrali zaiste lepszą część i zdecydowali się na drugą ostateczność*⁷⁸.

Odnowie sztuki religijnej miało też służyć zwrócenie się ku zachodniej sztuce starochrześcijańskiej i średniowiecznej, szczególnie w wymiarze ich doskonałej znajomości całej ikonografii chrześcijańskiej, oraz ku wschodniej sztuce cerkiewnej. Prowadząc tego typu rozważania, Bołoz-Antoniewicz uważał, iż polską sztukę religijną drugiej połowy wieku XIX w dużej mierze przenikał wzniosły religijny nastrój, a malarzami, którzy posiadali predyspozycje do tego, by odnowić całe jej oblicze, byli Artur Grottger i Jan Matejko. O tym ostatnim mówił:

*Jako artysta i jako człowiek jest na wskroś religijnym i monumentalnym. Nie objawia on się wprawdzie przez afektowane lub anemiczne postacie, jakich przeciętny widz opatrzony przeważnie z pseudoklasyczną sztuką jako konieczny typ sztuki kościelnej może i wymaga, ale daje siebie, całego siebie, całą swą wielką czystą nieraz tytaniczną ale równocześnie i religijnie pokorną naturę*⁷⁹.

Podczas owego wiecu z koreferatem wystąpił Jerzy hr. Mycielski, który zgadzając się zasadniczo z tym, co mówił Bołoz-Antoniewicz, zauważył, iż o ile obrazy religijne Rubensa we wnętrzach kościelnych nie razią, o tyle już obrazy Rembrandta do kościelnego malarstwa nie powinny być zaliczane. Z racji tego, że wyszły spod pędzla artysty-protestanta, w żadnym wypadku, według Mycielskiego, nie mogą być utożsamiane ze sztuką Kościoła katolickiego – można je jedynie nazwać chrześcijańskimi. Dla Mycielskiego

turn, eighteenth-century painting affected, according to him, only the senses, even when the subject matter was religious. In the opinion of the Lviv art historian, the hope of finding the right way for religious art was to become again interested in monumental art, i.e. art connected with architecture.

*By combining again painting and sculpture with architecture, not as subordinated decorative accessories, but as equal and complementary factors, we will return unity to art, we will return its style, we will remove it from the randomness and instability into which, while searching for the viewer and the buyer, it sometimes can or must fall*⁷⁷.

The beginnings of this rebirth were, according to the author, created by painters from the Nazarene school, though their incompetent technique pained him very much:

*it was now up to the artist to decide between excellent technique with purely conventional, bland, almost distorted religious content, or deeply felt religious content in a very inadequate artistic garment. Indeed, the painters of the Nazarene school with Overbeck and Cornelius chose the better part and decided on the latter extreme*⁷⁸.

The rebirth of religious art could also be aided by the turn to the Western, old-Christian and medieval art, especially in view of the painters' perfect knowledge of the entire Christian iconography, and by the turn to the Eastern art of the Orthodox Church. Conducting this type of analysis, Bołoz-Antoniewicz believed that Polish religious art of the second half of the nineteenth century was largely permeated by an elevated religious mood, and the painters who had the predisposition to restore its entire appearance were Artur Grottger and Jan Matejko. About the latter, he spoke as follows:

*As an artist and as a human being, he is thoroughly religious and monumental. He does not manifest himself through exalted or anaemic figures that may be expected by an average viewer, usually accustomed to pseudoclassical art as a necessary type of church art, but offers himself, all of himself, all of his great, pure, often titanic but at the same time religiously humble nature*⁷⁹.

During the rally, a paper with an opposing view was presented by Count Jerzy Mycielski, who in essence agreed with what Bołoz-Antoniewicz had said, but noted that while Rubens' religious paintings do

⁷⁷ Ibidem, s. 291.

⁷⁸ Ibidem, s.288.

⁷⁹ ibidem, s.290.

⁷⁷ Ibidem, p. 291.

⁷⁸ Ibidem, p. 288.

⁷⁹ Ibidem, p. 290.

not clash with church interiors, Rembrandt's paintings should not be counted as church art. According to Mycielski, due to the fact that they were created by a Protestant artist, they cannot be equated with the art of the Catholic Church in any case - they can only be called Christian. For Mycielski, the Pre-Raphaelites did not create religious art either; it was only „pseudoreligious”.⁸⁰ In contrast to the previous speaker, Mycielski believed that Baroque paintings, especially Spanish ones, can by all means be considered religious art. Murillo's Madonnas, Zurbarán's saints, and realistic martyrdom in Ribera's paintings are, in his opinion, in full accordance with the requirements of religious art, just like Polish painting of that period (Lekszycki, Siemiginowski, Czechowicz). According to Mycielski, in the nineteenth century religious artists included especially French painters (Delacroix, Delaroche) and German ones (e.g. Feuerbach), although he did not recommend that their work should be treated as the only model. He said that by imitating their painting „equally conventional and insincere copies are merely made, like some of our seemingly religious paintings of the last 10 years, which, thank God, have not even found their way into churches”.⁸¹

According to Mycielski, the models that young artists who worked for churches should reach for were works created in Italy during the Quattrocento: the achievements of painters such as Giotto, Fra Angelico or Masaccio should be drawn on abundantly: „since one is not Matejko, and since Matejko is not with us anymore, one has to go back to these simple, old, noble style patterns”.⁸² At the end of his speech, he drew attention to the essence of exhibitions of old and contemporary church art, which, if regularly organised, would certainly affect significant elevation of the artistic tastes of both priests and the faithful of the Catholic Church, and thus affect the artistic level of sacred buildings.

To sum up, the Lviv Catholic rally resulted in the passing of several important resolutions that emphasized the importance of preserving, guarding and properly storing all works of church art as the heritage of the entire religious community. In matters of contemporary art, it was recommended that artists should more often reach for „older, pre-Baroque” models, as they were the most suitable for expressing religious ecstasies. It was considered an absolute priority to organise, at the School of Fine Arts in Kraków and the Industrial School in Lviv, a depart-

również prerafaelici nie tworzyli sztuki religijnej tylko „pseudoreligijną”⁸⁰. W przeciwieństwie do swego poprzednika Mycielski uważał, iż malarstwo barokowe, szczególnie hiszpańskie, jak najbardziej można zaliczyć do sztuki religijnej. Madonny Murilla, święci Zurbarana czy realistyczne męczeństwa w obrazach Ribery w pełni odpowiadają, według niego, wymogom sztuki religijnej. Podobnie zresztą jak malarstwo polskie z tego okresu (Lekszycki, Siemiginowski, Czechowicz). W wieku XIX do twórców religijnych Mycielski zaliczył zwłaszcza malarzy francuskich (Delacroix, Delaroche) czy niemieckich (np. Feuerbach), choć nie radził ich twórczości traktować jako jedyny wzór. Mówił, że naśladować ich malarstwo, „tworzy się równie konwencjonalne i nieszczerze ich kopie nieledwie, jak niektóre obrazy u nas niby religijne ostatnich lat 10, które nawet dzięki Bogu do kościołów nie poszły”⁸¹.

Wzorami, po które winni sięgać młodzi artyści pracujący dla kościołów, były dla niego dzieła powstałe we Włoszech w okresie Quattrocenta – z osiągnięć takich malarzy jak Giotto, Fra Angelico czy Masaccio powinno się, według Mycielskiego, czerpać pełnymi garściami – „jak się nie jest Matejką i jak go już nie ma, trzeba nawrócić do tych wzorów prostych, dawnych, szlachetnie stylowych”⁸². Na koniec swego wystąpienia zwrócił uwagę na istotę wystaw sztuki kościelnej dawnej i aktualnej, które, gdyby były regularnie przygotowywane, z pewnością wpłynęłyby na znaczne podniesienie się gustów artystycznych zarówno księży, jak i wiernych Kościoła katolickiego, a tym samym na poziom artystyczny obiektów sakralnych.

Reasumując, efektem lwowskiego wiecu katolickiego było uchwalenie paru istotnych rezolucji, które podkreślały ważność zachowywania, strzeżenia oraz właściwego przechowywania wszystkich dzieł sztuki kościelnej jako dziedzictwa całej społeczności religijnej. W kwestiach sztuki współczesnej zalecano, by artyści częściej sięgali do wzorów „dawniejszych, przedbarokowych”, gdyż są one najodpowiedniejsze dla wyrażenia religijnych uniesień. Za absolutnie priorytetowe uznano zorganizowanie w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Szkole Przemysłowej we Lwowie oddziału malarstwa kościelnego, gdzie w sposób właściwy uczono by tej nietatwej dziedziny, a także zasugerowano, by fundowano tam stypendia dla uczniów najzdolniejszych i chcących doskonalić swój kunszt w uczelniach zagranicznych. Podjęto również rezolucję nakazującą Dyrekcjom Towarzystwa Sztuk

⁸⁰ Jerzy hr. Mycielski, *Korreferat do referatu Prof. dr. Jana Boloż Antoniewiczza „W sprawie sztuki kościelnej”* in: *Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, p. 295.

⁸¹ *Ibidem*, p. 298.

⁸² *Ibidem*, p. 298.

⁸⁰ Jerzy hr. Mycielski, *Korreferat do referatu Prof. dr. Jana Boloż Antoniewiczza W sprawie sztuki kościelnej w: Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 295.

⁸¹ *Ibidem*, s. 298.

⁸² *Ibidem*, s. 298.

Pięknych w Krakowie i we Lwowie objęcie nadzorem merytorycznym wszystkich dzieł sztuki zamawianych do kościołów i innych miejsc kultu oraz prowadzenie w tym zakresie ścisłej współpracy z zarządami kościelnymi. Ostatnim punktem, dającym nadzieję na obudzenie prawdziwego zainteresowania problemami współczesnej sztuki kościelnej, było zalecenie, by przy okazji każdego planowanego wiecu katolickiego oragnizowano wystawę „nowych przedmiotów sztuki kościelnej oraz przedmiotów przemysłu artystycznego” przeznaczonych do wnętrz sakralnych.

Dyskusja o celach i drogach sztuki religijnej końca wieku XIX prowadzona na różnych płaszczyznach i na wielorakie sposoby wykazała, że w jej odbiorze ciągle dominowała wówczas zasada, że dzieło religijne niezmiennie powinno być doskonałym odwzorowaniem religijnej duszy artysty. Uważano, że tylko prawdziwa wiara zaowocować może prawdziwie kościelnym dziełem. Nadprzyrodzona treść, wyrażana przez niego za pomocą tradycyjnych, niezmiennych od wieków form i symboli, nie może więc ulegać chwilowym modom, jednostkowym artystycznym uniesieniom i świadomemu urealnieniu, niosącemu często ziemską brzydotę i zamierzone deformacje. Ta wieloletnia debata dowiodła też jednak, że pomimo pesymistycznych opinii o wielkim kryzysie trwającym w szeroko rozumianym życiu religijnym ówczesnych społeczeństw ta dziedzina sztuki nigdy tak naprawdę nie została zarzucona przez twórców i podlegając wprawdzie różnym fluktuacjom i nowym prądom artystycznym, ciągle była ważnym elementem w twórczości wielu artystów.

Wyda się natomiast, że znacznie większy problem mieli ówcześni odbiorcy tej sztuki. Nieustanne obniżanie poziomu życia religijnego w wieku XIX, jego spływanie i sprowadzanie do zewnętrznych form pobożności sprawiło, że zarówno prosty, jak i bardziej wykształcony przedstawiciel wspólnoty katolickiej nie posiadał jeszcze odpowiedniego klucza do formującej się dopiero „nowej” sztuki religijnej. Jego artystyczna wrażliwość ukształtowana przez akademicki jeszcze system wartościowania i oceny nie pozwalała mu zbyt łatwo zaakceptować faktu, że „święte” tematy, mające za sobą wielowiekową, niewzruszoną tradycję mogą być również wyrażone w formach bardziej „udziwnionych”, a mimo to nie utracą niczego ze swej „boskości”. Zatem, to nie tylko artysta winien być głęboko religijny, by móc malować prawdziwie sakralne obrazy, ale również odbiorca tej sztuki powinien zadbać o głębię swych religijnych uczuć, by umieć w nowej formie odnaleźć najważniejsze dlań dogmaty. Takie spojrzenie na sztukę sakralną będzie jednak w pełni tolerowane dopiero w następnym stuleciu.

ment of church painting, where this difficult field would be properly taught; and it was suggested that scholarships for the most talented students and those who wanted to improve their art at foreign universities should be funded there. A resolution was also passed obliging the Directors of the Society of Fine Arts in Kraków and in Lviv to extend substantive supervision over all works of art commissioned to churches and other places of worship as well as to conduct close cooperation with church management boards in this regard. The last point, bringing hope for awakening real interest in the problems of contemporary church art, was a recommendation that each next Catholic rally should include an exhibition of „new objects of church art and objects of artistic industry” intended for sacred interiors.

The discussion about the aims and paths of religious art at the end of the 19th century, conducted on various levels and in multiple ways, showed that the principle that a religious artwork should invariably be a perfect representation of the artist's religious soul was still dominant in its reception. It was believed that only true faith could result in creating a true work of church art. The supernatural sense, expressed through traditional forms and symbols, unchanging for ages, cannot be subject to temporary fashions, individual artistic ecstasies and the conscious bringing of art closer to reality, often resulting in earthly ugliness and intentional deformations. However, this debate over many years also proved that despite pessimistic opinions about a great crisis in the broadly understood religious life of the societies of that time, this field of art had never really been abandoned by artists. Although subjected to various fluctuations and new artistic trends, it continued to be an important element in the creativity of many artists.

It seems, however, that a much larger problem concerned the recipients of this art. In the nineteenth century, constant lowering of the level of religious life, its shallowing and reduction to external forms of piety, meant that both simple and more educated representatives of the Catholic community still did not have the proper key to the emerging „new” religious art. Their artistic sensitivity, shaped by the academic system of valuation and evaluation, did not allow them to easily accept the fact that „sacred” themes, having a centuries-old, unshakable tradition, could also be expressed in „stranger” forms, and yet they would not lose any of their „divinity.” Therefore, it is not only artists who should be deeply religious in order to be able to paint truly sacred images; it is the recipients of this art that should also take care of the depth of their religious feelings, to be able to find in the new form the dogmas that are most important

to them. Such a view of sacred art would, however, be fully tolerated only in the next century.

Abstract

The subject of this paper is to present a broad discussion of the condition of religious art in the second half of the 19th century, conducted in the Catholic press and during Catholic rallies organised as an antidote to the over-secularisation of Europe, including Poland, at that time. According to the definition contained in the Church Encyclopaedia, rallies were conventions, or congresses, of the Catholic circles whose main goal was to “intensify the influence of the Catholic Church principles in areas of not only religious but also social, scientific and national life through mutual exchange of ideas”. These congresses, held in various European countries, also raised issues related to the broadly understood religious culture, including art.

The first Catholic congress in Galicia took place in Kraków at the beginning of July 1893, and the next one in Lviv three years later. Above all, the two rallies showed how great a problem for the artistic and church circles was the definition and clear delineation of the framework of religious art that would meet not only social expectations but also the requirements of the Church, treating works of art intended for the Church as objects of the highest cult. The sessions also dealt with the problem of proper conservation of numerous historical churches scattered throughout Galicia: *inter alia*, it was attempted to determine what type of conservation treatments should be introduced into historical churches in order not to destroy their former character.

Similar in their intended use were numerous texts published in the Catholic press, with specific instructions on how churches should be adorned so as not to lose any of their sacredness and Christian spirit. Initially, the articles concerned mainly issues related to sacred architecture and artistic handicrafts; later on, texts were devoted to considerations of religious painting and its adaptation to the requirements of the dogma. Other topics included the need to take further action for the continuous dissemination of the state of knowledge about religious art and its history and the need for constant improvement of the level of contemporary church art.

Key words: Catholic rallies, religious art, Galicia

Translated by Agnieszka Gicala

Streszczenie

Przedmiotem niniejszego artykułu jest ukazanie szeroko zakrojonej dyskusji o kondycji sztuki religijnej drugiej połowy XIX wieku, prowadzonej na łamach prasy katolickiej oraz podczas organizowanych wieców katolickich, mających być antidotum na zbytne zeświecczenie ówczesnej Europy, w tym także Polski. Zgodnie z definicją zawartą w Encyklopedii Kościelnej wiece to zjazdy, czy inaczej, kongresy środowisk katolickich, których głównym celem było *za pomocą wzajemnej wymiany myśli spotęgować wpływ zasad Kościoła katolickiego w dziedzinach życia nie tylko religijnego, ale i społecznego, naukowego i narodowego*. Podczas owych kongresów, odbywanych w różnych krajach Europy, podnoszono także zagadnienia dotyczące szeroko pojętej kultury religijnej, w tym także i sztuki.

Pierwszy zjazd katolicki na terenach Galicji odbył się w Krakowie w początkach lipca 1893 roku, a kolejny we Lwowie trzy lata później. Oba wiece uzmysłowiły przede wszystkim, jak wielką bolączką środowisk artystycznych i kościelnych było zdefiniowanie i jasne wykreślenie ram sztuki religijnej, która nie tylko odpowiadałaby oczekiwaniom społecznym, ale jednocześnie spełniałaby wymogi Kościoła, traktującego przeznaczone dlań dzieła sztuki jako obiekty najwyższego kultu. Podczas obrad zajmowano się także problemem właściwej opieki konserwatorskiej licznych, zabytkowych świątyń rozsianych po całej Galicji - próbowano między innymi określić, jakiego typu zabiegi restauratorskie powinny być wprowadzane do zabytkowych świątyń, by nie niszczyć ich dawnego charakteru.

Podobne w swym przeznaczeniu były liczne teksty zamieszczone w prasie katolickiej, z konkretnymi wskazówkami jak powinno przyozdabiać się kościoły, by te nie traciły nic ze swej sakralności i chrześcijańskiego ducha. Początkowo teksty dotyczyły głównie zagadnień związanych z architekturą sakralną i rzemiosłem artystycznym, a kolejne poświęcono rozważaniom o malarstwie religijnym oraz jego dostosowywaniu do wymogów dogmatycznych. Pisano też o konieczności podjęcia dalszych działań na rzecz ciągłego rozkrzewiania stanu wiedzy o sztuce religijnej i jej historii oraz nieustannego podnoszenia poziomu współczesnej sztuki kościelnej.

Słowa kluczowe – wiece katolickie, sztuka religijna, Galicja

Elżbieta Matyaszewska

Lublin (badacz niezależny)

Uniwersytet Rzeszowski

Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej

pl. Ofiar Getta 4-5/35, 35-002 Rzeszów

tel.: +48 17 872 20 98

e-mail: elamat3@gmail.com

Bibliografia / Bibliography

- Bołoz-Antoniewicz J., *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897.
- Bołoz Antoniewicz J., *W sprawie sztuki kościelnej* [w:] *Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 277–292.
- Bołoz-Antoniewicz J., *W sprawie nauki historii sztuki chrześcijańskiej w seminariach duchownych*, [w:] *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 341–348.
- Górski M. K., *Polska sztuka współczesna 1887–1894*, „Przegląd Polski”, R. XXIX, 1895, T. 115, s. 131–162; 322–362.
- Kozak A., *Sakralizacja form obrazowych w sztuce XIX wieku. Stan badań i problemy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 50, 1988, nr 1–2, s. 93–104.
- Leśniak F., *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb Kościoła*, [w:] *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 601–606.
- Ł.E. [Edmund Łoziński?], *Listy z Wystawy Wiedeńskiej o sztuce chrześcijańskiej*, „Przegląd Katolicki”, R. XX, 1882, nr 40, s. 625–628; nr 41, s. 641–644; nr 44, s. 693–696.
- Łuszczkiewicz W., *O tynkowaniu kościołów zewnątrz*, „Przegląd Katolicki”, R. XIX, 1881, nr 17, s. 283–286; *W sprawie malowania kościołów*, nr 21, s. 347–351; nr 22, s. 364–367; *Sprzęty kościelne dawne i nowe, ich styl i polichromija. Jako wskazówka dla duchownych przy restauracji jednych a porada przy nabywaniu i sprawianiu drugich*, nr 33, s. 541–544; *O nowych ołtarzach w kościele*, „Przegląd Katolicki”, R. XX, 1882, nr 5, s. 67–70.
- Łuszczkiewicz W., *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, Kraków 1887.
- Łuszczkiewicz W., *Dzieła sztuki w kościele. Malarstwo i rzeźba religijna*, „Przegląd Katolicki”, R. XXI, 1883, nr 10, s. 152–155; nr 12, s. 190–192; nr 14, s. 220–222; nr 18, s. 284–286; nr 23, s. 366–369; nr 31, s. 497–500.
- Łuszczkiewicz W., *O konserwacji i restauracji zabytków sztuki kościelnej*, [w:] *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 583–591.
- Mickiewicz A., *O malarstwie religijnem*. (Z oryginału francuskiego przełożył Józef Kallenbach), „Tygodnik Ilustrowany”, 1891, Serya V, T. III, nr 53, s. 7–10; nr 54, s. 20, 22.
- Morawski M., *Prawda o sztuce*. (S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas. Wydanie drugie*. Warszawa 1891), „Przegląd Powszechny”, R. IX, 1892, T. XXXIII, s. 1–25.
- Mycielski J., *Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887*, „Przegląd Polski”, R. XXIX, 1895, T. 115, s. 82–130, 282–321; T. 116, s. 392–425, 652–687; R. XXX, T. 117, s. 138–214, 432–499, 667–734; T. 118, s. 351–382, 595–643; T. 120, s. 92–129, 371–423, 632–701; R. XXXI, 1896, T. 121, s. 104–163.
- Mycielski J., *Koreferat do referatu Prof. dr. Jana Bołoz Antoniewicza W sprawie sztuki kościelnej w: Księga Pamiątkowa Drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 293–300.
- Mycielski Jerzy, *Koreferat do referatu prof. Dr. Jana Bołoz Antoniewicza W sprawie historii sztuki kościelnej*, [w:] *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 349–354.
- Skrochowski E., *Obrazy religijne na pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie*, „Przegląd Powszechny”, R. IV, 1887, T. 16, nr. 10, s. 176–186.
- Skrochowski E., *Pierwsza wielka wystawa sztuki polskiej*, „Przegląd Polski”, R. XXII, 1887, T. 86, nr 258, s. 546–574.
- Skrudlik M., *Z zagadnień współczesnej sztuki kościelnej. Na marginesie Listu Pastorskiego J. Em. Ks. Kardynała Al. Kakowskiego*, „Przegląd Katolicki”, R. 71, 1933, nr 8, s. 116–118.
- Sokołowski M., *O kulcie Świętych polskich, obrzędach, zwyczajach i świętach im poświęconych*, [w:] *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie, odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893*, Kraków 1893, s. 620–623.
- Tomkowicz S., *Jubileuszowa Wystawa Sztuki w Monachium*, „Przegląd Polski”, R. XXIII, 1888, T. 90, nr 270, s. 563–592.
- Tomkowicz S., *Malarze polscy i malarstwo religijne na wystawie monachijskiej 1888 r.*, „Przegląd Polski”, R. XXIII, 1889, T. 91, nr 272, s. 342–375.
- Towarzystwo św. Łukasza w Krakowie*, „Przegląd Katolicki”, R. XX, 1882, nr 11, s. 180.
- Wolańska J., *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i Przyjaciel Sztuki Kościelnej* [w:] Wojciech Bałus, Ewa Mikołajska, ks. Jacek Urban, Joanna Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część I*, Kraków 2004, s. 37–84.