

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Kowalski 1911 (fn. 15), p. 24.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Ibidem, s. 10.

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

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

²³ Ibidem, p. 10.

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

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

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

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

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

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

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

²⁵ Kowalski 1912 (fn. 19), p. 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Kowalski 1912 (fn. 19), p. 10.

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

na wystawie projektów malowideł ściennych, podsumowywał:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Skrodzki 1989 (fn. 2), p. 46–48.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Kruszyński 1930 (fn. 42), p. 79.

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

⁴⁵ Bukowski 1928 (fn. 44), p. 11.

⁴⁶ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵² Skrodzki 1989 (fn. 2), pp. 88, 95.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁰ Seweryn 1928 (fn. 55), p. 113.

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

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

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

*

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

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

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, s. 104.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ Skrodzki 1989 (fn. 2), p. 95.

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

*

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

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

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

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

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

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, p. 104.

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

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

⁷¹ Waśkowski 1931 (fn. 69), p. 195.

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

⁷³ Molè 1932, jak przyp. 72, s. 75.

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

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

⁷⁶ Rokoszny 1913, jak przyp. 6, s. 8.

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

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

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

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

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

⁷³ Molè 1932 (fn. 72), p. 75.

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

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

⁷⁶ Rokoszny 1913 (fn. 6), p. 8.

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

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

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 7.

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

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

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

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

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

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁷ Ibidem, s. 17.

⁸⁸ Ibidem, s. 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹² „Sztuki Piękne” 8, 1932, s. 215.

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

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

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

*Sztuka kościelna ma własne prawa, podyktowane i ściśle zakreślone tradycją Kościoła, wymogami liturgicznymi, i szczególnie ważnym postulatem, by przemawiała do szerokich rzesz wiernych zrozumiałą dla wszystkich kompozycją, formą i wyrazem duchowym*⁹⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹² “Sztuki Piękne” 8, 1932, p. 215.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰¹ Ibidem, s. 139–140.

¹⁰² Ibidem, s. 140.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁹ Mitera 1934 (fn. 93), p. 185.

¹⁰⁰ Mitera 1934 (fn. 1), p. 139.

¹⁰¹ Ibidem, pp. 139–140.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁵ Ibidem, s. 141.

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

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

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

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

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

¹⁰⁸ Ibidem, s. 142–143.

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

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

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

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

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

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

¹⁰² Ibidem, p. 140.

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

¹⁰⁴ Mitera 1934 (fn. 1), p. 140.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 141.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁷ Mitera 1934 (fn. 1), p. 141.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 142–143.

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

¹¹⁰ Mitera 1934 (fn. 1), p. 143.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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