

Małgorzata Dąbrowska
Kraków (naukowiec niezależny)

Włodzimierz Konieczny na Pierwszej Wystawie Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie w 1911 roku

Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi została otwarta 2 grudnia 1911 roku w siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie [il. 1, 2]. Zainteresowanie organizatorów skupiło się na poszukiwaniu formy nowoczesnej, a zarazem pozostającej w harmonii z tradycją, zdolnej wyrazić sferę *sacrum*.

Jednym z twórców wyróżnionych podczas konkursów towarzyszących wspomnianej ekspozycji był Włodzimierz Konieczny [il. 3], pochodzący z Jarosławia młody absolwent Szkoły Przemysłu Drzewnego, a później Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, animator życia artystycznego w polskim środowisku w Paryżu. W 1911 roku w konkursach towarzyszących krakowskiej wystawie otrzymał I nagrodę za rzeźbę „Immaculata” i II nagrodę za plaketę „Matka Boska”.

Rzeźba Koniecznego wchodziła w skład wykonanego przez niego ołtarza¹ [il. 4], który był ekspozycyjny w oddzielnej sali wraz z pracami członków Związku ARMiR (Architektura Rzeźba Malarstwo Rzemiosło)², do którego należał laureat nagrody. Według relacji krytyka, Przecława Smolika, projekt ołtarza Konieczny miał przygotować wspólnie z Wojciechem Jastrzębowski. Trudno jednak jednoznacznie ustalić, jaki był udział w dziele tego ostatniego. Zaaranżował on, najprawdopodobniej, dyspozycję obiektów we wnętrzu kaplicy zaprojektowanej

¹ KONIECZNY WŁODZIMIERZ: *Ołtarz w skali 3/4 naturalnej wielkości*. 6. *Boga Rodzica Dziewica*, (posąg gipsowy, odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie *Immaculaty*) 7. *Antependium* (gips polichromowany) 8. *Ciborium* (Katalog pierwszej wystawy współczesnej sztuki kościelnej, Kraków 1911, s. 25). W katalogu posąg figuruje także wśród „Dzieł z konkursu III na Posąg Najświętszej Panny „Immaculata”, ibidem, s. 36.

² Członkami tej utworzonej w 1911 roku i działającej zaledwie rok organizacji byli: Józef Blicharski, Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kunzek, Włodzimierz Konieczny, Bonawentura Lenart, Kazimierz Młodzianowski, Maria Młodzianowska-Symonowiczowa, Jan Rembowski, Adolf Szyszko-Bohusz, Zofia Szyszko-Bohuszówna, Jan Skotnicki. Krakowska wystawa z 1911 roku była jedyną wspólną ekspozycją grupy. Pokazano na niej projekty obiektów stanowiących wyposażenie i dekorację miejsc kultu, projekt kościoła, paramenty kościelne, a także kapliczkę domową dekorowaną przez ludowych rzemieślników.

Małgorzata Dąbrowska
Cracow (independent scholar)

Włodzimierz Konieczny at the First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Kraków in 1911

The First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Polish Church Art opened on the 2nd December 1911 at the seat of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków [fig. 1, 2]. The organisers' interest focussed on searching for a form that was modern but at the same time in harmony with tradition, able to express the sphere of the sacred. One of the artists distinguished in competitions accompanying the said exhibition was Włodzimierz Konieczny [fig. 3], a young graduate of the School of Wood Industry in Jarosław and, then, of the Academy of Fine Arts in Kraków, an animator of artistic life in the Polish milieu in Paris. In 1911, in competitions accompanying the Kraków exhibition, he received first prize for the sculpture “Immaculata” and second prize for the plaque “Our Lady”.

Konieczny's sculpture was part of an altar he created¹ [fig. 4] and exhibited in a separate room together with works of the members of the *Związek ARMiR* [Association of (Architecture, Sculpture, Painting and Craft)],² which the award winner was a member of. According to the critic Przecław Smolik's account, Konieczny was to prepare the design of the altar jointly with Wojciech Jastrzębowski. However, it is difficult to clearly determine the latter's degree of participation in the project. He probably created the arrangement of objects inside the chapel, designed by

¹ KONIECZNY WŁODZIMIERZ: *Ołtarz w skali 3/4 naturalnej wielkości*. 6. *Godło Boga-Rodzica Dziewica* (posąg gipsowy, odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie „Immaculaty”) 7. *Antependium* (gips polichromowany) 8. *Ciborium* (Katalog pierwszej wystawy współczesnej sztuki kościelnej, Kraków 1911, p. 25). In the catalogue, the statue is also listed in *Dzieła z konkursu III na Posąg Najświętszej Panny „Immaculata”*, ibidem, p. 36.

² The members of that organisation, established in 1911 and operating for only a year, were: Józef Blicharski, Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kunzek, Włodzimierz Konieczny, Bonawentura Lenart, Kazimierz Młodzianowski, Maria Młodzianowska-Symonowiczowa, Jan Rembowski, Adolf Szyszko-Bohusz, Zofia Szyszko-Bohuszówna, Jan Skotnicki. The Kraków exhibition of 1911 was the group's only joint exhibition. It displayed designs of objects aimed to furnish and decorate places of worship, a church design, church paraments, and a home chapel decorated by folk craftsmen.



1. Karol Zyndram Maszkowski, Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej, 1911, plakat, litografia, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

1. Karol Zyndram Maszkowski, The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art, 1911, poster, lithography, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK

A. Szyszko-Bohusz, in which members of the *ARMR* exhibited their works.

The lower part of Konieczny's altar clearly contrasts with the statue placed on the mensa. The statues, bowed and kneeling, seem to be reaching into the basket from which they are giving one another flowers (allusion to May processions) with a slow, conscious movement. The consciously primitivised scene evokes a number of associations but does not allow for unambiguous identification of its inspiration.³ In the upper part of the altar is the Virgin Mary, depicted as a young girl, with slim body proportions. Dressed in a simple ornamented robe adhering to the body, the figure is standing on the globe. Her head is slightly raised, her face expresses

³ One can speak of a hieratic approach characteristic of ancient Egyptian sculpture, influences of folk art (shape simplification, surface flattening), inspiration from Gauguin's art (similarity of body postures to those in Gauguin's paintings, an analogous way of shaping the form in sculpture: the use of large, flat surfaces covered with colour, without the suggestion of convexity and concavity and without clearly defined relief, such as "Maison du jouir"), the influence of the Beuron school (limiting the composition to the essential elements, clear rhythmisation, stylisation in an archaic fashion).



2. Jan Bukowski, Pierwsza Wystawa Współczesnej Sztuki Kościelnej, 1911, plakat, litografia, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

2. Jan Bukowski, The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art, 1911, poster, lithography, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK

przez A. Szyszko-Bohusza, w której eksponowali swoje prace członkowie ARMiR.

Dolna część ołtarza Koniecznego wyraźnie kontrastuje z umieszczonym na mensie posągami. Schylone, klęczące postacie powolnym, wystudiowanym ruchem zdają się sięgać do kosza, z którego podają sobie kwiaty (aluzja do majowych procesji). Świadomie prymitywizowane przedstawienie budzi szereg skojarzeń, nie pozwala jednak na jednoznaczną identyfikację inspiracji³.

W górnej partii ołtarza znalazła się Matka Boska przedstawiona jako młoda dziewczyna, o smukłych proporcjach ciała. Postać ubrana w prostą, przylegającą do ciała szatę stoi na globie ziemskim pokrytym ornamentem. Jej głowa jest lekko podniesiona, twarz

³ Można mówić o hieratycznym ujęciu charakterystycznym dla starożytnej rzeźby egipskiej, wpływach twórczości ludowej (uproszczenie kształtów, spłaszczenie powierzchni), inspiracji sztuką Gauguina (podobieństwo póz do postaci z obrazów artysty, analogiczny sposób kształtowania formy w rzeźbie – stosowanie dużych, płaskich powierzchni pokrytych kolorem, bez sugestii wypukłości i wklęsłości i bez wyraźnie zaznaczonego reliefu, jak chociażby „Maison du jouir”), oddziaływaniu szkoły beurońskiej (ograniczenie kompozycji do elementów zasadniczych, wyraźna rytmiczność, stylizacja na archaiczną modłę).



3. Leopold Gottlieb, *Portret Włodzimierza Koniecznego*, czerwiec 1915 – czerwiec 1916, rysunek, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

3. Leopold Gottlieb, *Portret Włodzimierza Koniecznego* [Portrait of Włodzimierz Konieczny], June 1915 – June 1916, a drawing, photo by the Photographic Laboratory of the MNK



4. Włodzimierz Konieczny, model ołtarza z postacią Madonny, 1911, gips, fot. za: P. Smolik, *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927

4. Włodzimierz Konieczny, model of the altar with the figure of the Madonna, 1911, plaster, photo in: P. Smolik, *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927

wyraża skupienie i modlitewną ekstazę, dłonie zostały wzniesione w geście orantki. Rzeźba jest symetryczna, niezwykle zwarta, o wyraznie wertykalnym kierunku. Wprawnie scharakteryzowana sylweta „Immaculaty” jest nacechowana idealizmem [il. 5]. Bez wątpienia równowaga kompozycji, szlachetne dziewczęce rysy Madonny, czytelność gestu rozłożonych rąk, wyrażającego poddanie, przyczyniły się do pozytywnego odbioru rzeźby.

Współzawodnictwo w konkursie, którego zwycięzcą został Konieczny, wzbudziło wielkie zainteresowanie publiczności i krytyki. W warunkach konkursu zastrzeżono, iż posąg Madonny miał stanowić oprawę nabożeństw majowych i „wykonany w dowolnym materiale powinien robić wrażenie naturalnej wielkości”⁴.

Kwestie formalne, związane z prawami autorskimi, zostały uregulowane w sposób niezwykle uczciwy. Nagrodzony artysta otrzymywał gratyfikację w wysokości 1000 zł. Był on uprawniony do dalszego przechowywania rzeźby i wykonywania kolejnych jej egzemplarzy. Towarzystwo zobowiązywało autora do pozostawie-

focus and prayerful ecstasy, her hands are raised in the orans gesture. The sculpture is symmetrical, extremely compact, with a clearly vertical direction. The skilfully characterised silhouette of the Immaculata bears some features of idealism [fig. 5]. Undoubtedly, the balance of composition, the noble, young facial features of the Madonna, the legibility of the gesture of extending arms, expressing submission, contributed to the positive reception of the sculpture.

Participation in the competition that was won by Konieczny aroused great interest among the audience and critics. The conditions of the competition stipulated that the statue of the Madonna was to be the setting for May services and, „made in any material, should give the impression of life size”.⁴ Formal issues related to copyright were dealt with in an extremely fair manner. The awarded artist received a prize of PLN 1,000. He was entitled to keep the sculpture and make subsequent copies of it. The society obliged the author to leave the work until the end

⁴ Artykuł niesygnowany, *Z Pałacu Sztuk Pięknych*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1, s. 2.

⁴ Unsigned article, *Z Pałacu Sztuk Pięknych*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 1, p. 2.



5. Włodzimierz Konieczny, *Madonna (Immaculata)*, 1911, gips, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

5. Włodzimierz Konieczny, *Madonna (Immaculata)*, 1911, plaster, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK



6. Włodzimierz Konieczny, *Spojrzenie (Zamyślenie)*, 1913, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

6. Włodzimierz Konieczny, *Spojrzenie (Zamyślenie)* [A Gaze (Pensiveness)], 1913, bronze, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK



7. Włodzimierz Konieczny, *Portret dziewczynki*, około 1911, brąz, marmur, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

7. Włodzimierz Konieczny, *Portret dziewczynki* [Portrait of a Girl], around 1911, bronze, marble, the National Museum in Kraków, photo by the Photographic Laboratory of the NMK

nia pracy do czasu zakończenia ekspozycji, zachowując prawo do pierwokupu oryginału i jego reprodukcji⁵.

„Krakowski Miesięcznik Artystyczny” tak oto zrelacjonował przebieg konkursu:

Przy drugim głosowaniu (komisja) przyznała pięciu głosami na ośmiu głosujących I nagrodę posągowi pod godłem „Boga Rodzica Dziewica”, którego autorem okazał się po otwarciu koperty pan Włodzimierz Konieczny. II nagrodę przyznała czterema głosami pod godłem „Wiek XIX”, którego autorem okazał się po otwarciu koperty p. Xawery Dunikowski⁶.

Chociaż członkowie jury uzyskali jednomyślność dopiero po drugim głosowaniu, to uzasadnienie decyzji było jednoznaczne: „w posagu «Boga Rodzica Dziewica» czuć dążność do stworzenia posagu Niepokalanej opromienionej, zachwyconej szczęściem swej wyjątkowej dziewiczości”⁷. Towarzyszy mu konstatacja, że dzieło „zbliżone jest do ideału”⁸ i spełnia ustanowione warunki konkursu. Co symptomatyczne, wrażenie doskonałości uzyskano pomimo daleko idących uproszczeń. W pracy widać, wydawałoby się, wykluczające się wpływy – nowego klasycyzmu i renesansu. Podobną prawidłowość można zaobserwować w rzeźbie „Zamyślenie” (1910) [il. 6, 7], gdzie wszechobecna idealizacja symbolistycznej proveniencji pozostaje w opozycji do języka formalnego bliskiego łagodnej wersji nowego klasycyzmu, nurtu odrzucającego „sztukę wklęsłości i wypukłości” charakterystyczną dla Rodina. Konieczny pozostaje bliski lirycznej sztuce braci Schnegg, Dejeanowi, Jane Poupelet, a nie „męskiemu odłamowi” tego nurtu – Maillolowi czy Bourdelle’owi. Idealnie gładka powierzchnia rzeźby i reminiscencje antyczne jednoznacznie umieszczają jego pracę w kręgu francuskich wpływów.

U progu XX wieku w kulturze Francji dochodzi do fuzji wpływów antycznych w literaturze i sztukach plastycznych, a także do odnowy ducha narodowego i chrześcijańskiego. Wśród intelektualistów następują liczne akty konwersji, by wymienić tu chociażby Paula Claudela, Charles’a Péguy, Jacques’a Maritaina⁹.

⁵ Ibidem, s. 2.

⁶ Artykuł niesygnowany, *Rozstrzygnięcie konkursu na posąg Immaculaty*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 10, s. 113.

⁷ Ibidem, s. 113.

⁸ Ibidem, s. 113.

⁹ Paul Claudel, Joris-Karl Huysmans należą do pierwszej fali nawróconych w latach 1895–1905, Maritain i Péguy dokonują konwersji w latach 1905–1915 wraz z bardzo liczną grupą innych wybitnych członków francuskiej elity. Rozczarowanie ideologią lewicy po klęskach militarnych i aferze Dreyfusa było jednym z najbardziej powszechnych powodów akcesu do Kościoła katolickiego i powrotu do nacjonalizmu. Obszerniej na temat tego zjawiska: F. Gugelot, *Le temps des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du XXe siècle*, „Archives de sciences sociales et de religions” 119, juillet-septembre, 2002, wydawca www.revues.org, <https://ud.interia.pl/html/getattach,mid,26975,mpid,3,uid,772969618e394327,min,0,nd,1?f=>

of the exhibition, retaining the right of pre-emption and reproduction of the original.⁵

„Krakowski Miesięcznik Artystyczny” reported the competition as follows:

In the second round of voting, (the committee) awarded the first prize, with five votes from eight members, to the statue entitled “The Virgin Mother of God,” authored, as it turned out after opening the envelope, by Mr Włodzimierz Konieczny. The second prize was awarded by four votes to the work entitled “The 19th Century”, whose author, after opening the envelope, turned out to be Xawery Dunikowski.⁶

Although the members of the jury came to a decision only after the second vote, the rationale for the decision is unequivocal: “in the statue «The Virgin Mother of God», one feels the desire to create a statue of the Immaculata that is radiant, in rapture about the glory of her exceptional virginity”⁷. It is accompanied by the statement that the work „is close to ideal”⁸ and meets the conditions of the competition. Significantly, an impression of excellence was obtained despite far-reaching simplifications. The work seems to reveal mutually exclusive influences: Neoclassicism and the Renaissance. A similar pattern can be observed in the sculpture *Spojrzenie (Zamyślenie)* [A Gaze (Pensiveness)] (1910) [fig. 6, 7], where omnipresent idealisation of symbolist provenance is in opposition to the formal language close to a mild version of Neoclassicism as a trend that rejects the “art of concavities and convexities” characteristic of Rodin. Konieczny remains close to the lyrical art of the Schnegg brothers, Dejean, Jane Poupelet, rather than the “masculine fraction” of that movement, i.e. Maillol or Bourdelle. The perfectly smooth surface of the sculpture and antique reminiscences clearly place his work in the circle of French influences.

At the beginning of the 20th century, the culture of France underwent a fusion of ancient influences in literature and fine arts, and the rebirth of the national and Christian spirit. Intellectuals, including Paul Claudel, Charles Péguy, Jacques Maritain, experienced numerous acts of conversion.⁹ For the aforementioned

⁵ Ibidem, p. 2.

⁶ Unsigned article *Rozstrzygnięcie konkursu na posąg Immaculaty* in „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 10, p. 113.

⁷ Ibidem, p. 113.

⁸ Ibidem, p. 113.

⁹ Paul Claudel and Joris-Karl Huysmans belong to the first wave of converts in 1895–1905, Maritain and Péguy converted in 1905–1915 together with a very large group of other outstanding members of the French elite. Disappointment with the ideology of the left after military disasters and the Dreyfus scandal was one of the most common reasons for joining the Catholic Church and for the return of nationalism. More on this phenomenon: F. Gugelot, *Le temps des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du*

thinkers, it was a deep spiritual experience: abandoning dogma and seeking a creative path inspired by religion. An indispensable condition for the latter is an open attitude and commitment, Christian morality. Konieczny, who stayed in Paris for several years, must have been aware of the importance of the issue of sacred art and efforts to adapt its form and expression to the needs imposed by modern times.

An excessive focus on the art of the past is an accusation against Konieczny made by a commentator of „Rydwan” [Chariot], while emphasizing his ability to convey the religious mood:

The author has fully achieved his intention: in a slender, obelisk-like figure, absolute bodilessness and ecstasy bordering on contentlessness. But in my opinion it happened to the detriment of the sculpture. There is a glaring lack of flesh and decorative stiffness. I have the impression that the author, who possesses uncommon talent, is at the stage of experiencing the whole range of artistic culture of all historical periods and, in sculpture, is on the path of achieving construction based on simplifications.¹⁰

Rev. Józef Tuszowski criticises „Immaculata” in an unsophisticated way, comparing the Kraków artist’s work to... Egyptian art:

Mr Konieczny designs the altar. The antependium depicts two Egyptian figures, one of whom gives the other a mysterious flower, probably a lotus, both are crouching in a very enigmatic pose, there is a bird sitting between them, probably a vulture, worshipped by Egyptians.¹¹

The critic deals with the statue itself even more harshly, claiming that the body is inseparable from the drapery, which is a mistake. What attracts attention is the bottom fragment of “feet in the form of blades nailed flat onto a pipe”.¹²

Critical elements also appear in the opinion expressed by Rev. Gerard Kowalski:

Mr W. Konieczny’s altar is completely misguided in its religious aspect. By being set on an inappropriate

XXe siècle, «Archives de sciences sociales et de religions» 119, juillet-septembre, 2002, publisher www.revues.org, <https://ud.interia.pl/html/getattach,mid,26975,mpid,3,uid,772969618e394327,min,0-nd,1?f=assr-1724-119-le-temps-des-convertis-signe-et-trace-de-la-modernite-religieuse-au-debut-du-xxe-siecle%281%29.pdf> Éditeur Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, <http://assr.revues.org> <http://www.revues.org> [accessed 10.07.2017].

¹⁰ E. Hoszowski *Wystawa sztuki kościelnej*, „Rydwan” 1912, no. 1, p. 28.

¹¹ Rev. J. Tuszowski, *Po zamknięciu wystawy pierwszej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI*, „Odbitka z Przeglądu Powszechnego”, Drukarnia Eugeniusza i dr Kazim. Koziańskich w Krakowie, 1911, p. 14.

¹² Ibidem, p. 16.

Dla wspomnianych myślicieli było to głębokie przeżycie duchowe – odejście od dogmatu i poszukiwanie drogi twórczej inspirowanej religią. Niezbędnym warunkiem tej ostatniej jest otwarta postawa i zaangażowanie, moralność chrześcijańska. Konieczny, przebywający przez kilka lat w Paryżu, musiał mieć świadomość wagi zagadnienia sztuki sakralnej i starań o dostosowanie jej formy i wyrazu do potrzeb, które narzucały czasy współczesne.

Nadmierne zapatrzenie na sztukę przeszłości zarzuca Koniecznemu komentator „Rydwanu”, podkreślając jednocześnie umiejętność oddania nastroju religijnego:

Autor osiągnął w zupełności swój zamiar: w smukłej, przypominającej obelisk figurze, absolutną beczelność i graniczącą z beztreściowością ekstatyczność. Ale stało się to, moim zdaniem, ze szkodą dla rzeźby. Razi ten brak ciała i sztywność dekoratywna. Autor, rozporządzający niepospolitym talentem, znajduje się, mam wrażenie, w stadium przeżywania całej gamy kultury plastycznej wszystkich epok i jest na drodze zdobywania w rzeźbie konstrukcji, opartej na uproszczeniach¹⁰.

W niewyszukany sposób gani „Immaculatę” ksiądz Józef Tuszowski, porównując pracę krakowskiego artysty ze... sztuką egipską:

P. Konieczny projektuje ołtarz. Antependium wyobraża dwie egipskie postacie, z których jedna podaje drugiej jakiś tajemniczy kwiat, prawdopodobnie lotosu, obie przykucnęły w bardzo zagadkowej pozie względem siebie, między jedną a drugą siedzi ptak jakiś, prawdopodobnie sęp, przez egipcjan czczony¹¹.

Jeszcze bardziej bezwzględnie rozprawia się z samym posagiem, twierdząc, że ciało zostało nierozzerwalnie związane z draperią, co stanowiło błąd. Wyróżnia się dolny fragment „stóp w formie łopat przybitych do rury na płask”¹².

Elementy krytyczne pojawiają się także w wypowiedzi ks. Gerarda Kowalskiego:

Ołtarz p. W. Koniecznego jest pomysłem zupełnie chybionym pod względem religijnym. Sam posąg Immaculaty (nagr. I-szą nagrodą) ustawiony na mienie

assr-1724-119-le-temps-des-convertis-signe-et-trace-de-la-modernite-religieuse-au-debut-du-xxe-siecle%281%29.pdf Éditeur Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, <http://assr.revues.org> [dostęp 10.07.2017].

¹⁰ E. Hoszowski, *Wystawa sztuki kościelnej*, „Rydwan” 1912, nr 1, s. 28.

¹¹ ks. J. Tuszowski, *Po zamknięciu wystawy pierwszej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI*, „Odbitka z Przeglądu Powszechnego”, Drukarnia Eugeniusza i dr Kazim. Koziańskich w Krakowie 1911, s. 14.

¹² Ibidem, s. 16.

nieodpowiedniej nic przez to nie zyskał, przeciwnie, nabiera się przekonania, że może on wszędzie stać i wszystko reprezentować, tylko nie Bogarodzicę¹³.

Na liczne niedociągnięcia sztuki Koniecznego, także w kontekście tej rzeźby, zwrócił później uwagę Przemysław Smolik, autor monografii artysty. W jego opinii jednak bogata osobowość twórcy, jego zaangażowanie w wykreowanie nowego oblicza sztuki użytkowej, zgodnej z duchem czasu, rekompensowały mało istotne defekty.

Przy dążeniu do architektonicznej jednolitości i do stylu ogólnego, z pominięciem wszelkich szczegółów, właśnie te szczegóły wydobywają się u niego nieraz w kompozycjach lub w postaciach z rażącym realizmem, zdając się mścić za ich pominięcie lub przeciągnięcie¹⁴ [...]. Żadne ze znanych mi dzieł Włodzimierza Koniecznego nie jest dlań bardziej charakterystycznym, bardziej dla życia jego i dążeń symbolicznym, jak „Immaculata”. I bez względu na wartość rzeźbiarskiej formy. Lecz ta czysta postać dziewicza, rwąca się w modlitewnej ekstazie z wysiłkiem ku niebu, gdy ciało jej, smukłe, silne i zdrowe, więzi ją i skruwa z ziemią – czyż to nie jest najistotniejsza treść życia Koniecznego, wyraz staczanej co dnia walki ducha z oporną i ciężącą ku ziemi materią, z brutalnym realizmem życia? Jego tęsknota i marzenie?¹⁵

Opisywana w ten sposób „Immaculata” pozostaje dziś najbardziej znanym dziełem artysty, a nagrody otrzymane na krakowskiej wystawie dowiodły wysokiej oceny jego twórczości w oczach współczesnych.

Włodzimierz Konieczny jest znany tylko w wąskim kręgu specjalistów. Młody rzeźbiarz został zabity w bitwie o Polską Górę na Wołyniu w 1916 roku, przeżywszy zaledwie trzydzieści lat. Dla współczesnych, i to nie tylko plastyków, był pomimo młodego wieku ważną postacią. Na jednym z jego ostatnich zdjęć z okopów uchwycono, jak rozmawia z samym marszałkiem Piłsudskim¹⁶, na innym pokazany jest w trakcie pracy artystycznej, podczas gdy za mate-

mensa, the statue of “Immaculata” itself (awarded the 1st prize) has gained nothing; on the contrary, one becomes convinced that it can stand everywhere and represent everything, but not the Mother of God.¹³

The numerous shortcomings of Konieczny's art, also in the context of this sculpture, were later pointed out by Przemysław Smolik, the author of the artist's monograph. In his opinion, however, the artist's rich personality, his commitment to creating a new face of applied art, in keeping with the spirit of the times, compensated for minor defects.

When striving for architectural uniformity and the general style while disregarding all details, it is these details that sometimes come to light in his compositions or in figures with glaring realism, seeming to take revenge for their omission or exaggeration¹⁴ [...]. None of Włodzimierz Konieczny's works known to me is more characteristic for him, more symbolic of his life and aspirations, than „Immaculata”. And regardless of the value of the sculptural form. But this pure virgin figure, rushing in prayerful ecstasy with an effort to heaven, when her body, slender, strong and healthy, imprisons her and binds her with the earth – is this not the most important content of Konieczny's life, an expression of the daily struggle of the spirit with the resistant matter, gravitating towards the earth, with the brutal realism of life? Is this not his longing and dream?¹⁵

Described in this way, the “Immaculata” has remained until today the artist's best-known work, and the awards received at the Kraków exhibition demonstrated the high assessment of his work in the eyes of his contemporaries.

Włodzimierz Konieczny is known only in a narrow circle of specialists. The young sculptor was killed in the Battle of Polska Góra in Volhynia in 1916, having lived for only thirty years. To his contemporaries, among them not only artists, he was an important figure despite his young age. One of his last photos, taken in the trenches, depicts him talking to Marshal Piłsudski himself,¹⁶ another photo por-

¹³ Ks. G. Kowalski, *Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej*, „Sztuki Plastyczne”, osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” 1912, nr 2, s. 10.

¹⁴ P. Smolik, *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927, s. 5.

¹⁵ Ibidem, s. 20.

¹⁶ „I Brygada Legionów, Józef Piłsudski w rozmowie z Włodzimierzem Koniecznym”. Jeden z żołnierzy będących pod jego dowództwem tak oto wspomina entuzjazm artysty dla Naczelnika i dla sztuki: „Całe dni spędzał rysując portrety, a gdy mu przysła-no glinę z Krakowa rzeźbił [...]. Nie widziałem drugiego człowieka, który jak on byłby oddany Piłsudskiemu i jak on wierzył w jego wielkie przeznaczenie [...]. Mówił z taką wiarą, jak pierwsi chrześcijanie musieli mówić o słowach apostołów”, http://www.tuchow.pl/files/Sylwetki_Lowczowski.pdf. Praca Koniecznego „Legionista” (dar I p.p. brygady dla Piłsudskiego) zdobiła przez lata biurko naczelnego wodza.

¹³ Rev. G. Kowalski, *Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej*, „Sztuki Plastyczne”, a section of „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”, 1912, no. 2, p. 10.

¹⁴ P. Smolik *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927, p. 5.

¹⁵ Ibidem, p. 20.

¹⁶ „I Brygada Legionów, Józef Piłsudski w rozmowie z Włodzimierzem Koniecznym” [the First Brigade of the Polish Legions, Józef Piłsudski talking to Włodzimierz Konieczny]. One of the soldiers under his command recalls the artist's enthusiasm for the Chief of State and for art: „He spent all days drawing portraits, and when clay was sent to him, he sculpted it [...]. I had never met another man who would be equally devoted to Piłsudski and would believe in his great destiny [...]. He spoke with such faith as the first Christians were



8. Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przezeń na ścianie okopu reliefu, zdjęcie archiwalne 1915–1916, nr inw. MJP/52/107 fot. za: <http://mjp.najlepszemedia.pl/wykaz-legionistow/historia-legionow/galerie/32656>

8. Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przezeń na ścianie okopu reliefu [Sculptor Włodzimierz Konieczny against the background of a relief sculpted by him on a trench wall], archival photo of 1915–1916, photo: <http://mjp.najlepszemedia.pl/wykaz-legionistow/historia-legionow/galerie/32656>

trays him during artistic work, using the soil from the trench as his material¹⁷ [fig. 8].

Konieczny was a close friend of Stefan Żeromski, who dedicated an edition of *Snobizm i postęp* to him.¹⁸ The young sculptor was the godfather of Żeromski's daughter, Monika. Despite the age difference, Konieczny also maintained a friendship with Stanisław Witkiewicz,¹⁹ who years earlier had facilitated his admission to the School of Wood Industry, when Konieczny was still a boy, and suffering from tuberculosis.²⁰ From an early age, Konieczny had contact with applied art: he not only practiced it but also thought about its essence, which resulted in critical texts on this subject in later years. The next stage on his creative path were sculpture studies at the

riał posłużyła mu ziemia z właśnie utworzonej tran-szei¹⁷ [il. 8].

Konieczny pozostawał w bliskich relacjach ze Stefanem Żeromskim, który zadedykował mu wydanie *Snobizmu i postępu*¹⁸. Młody rzeźbiarz był ojcem chrzestnym jego córki, Moniki. Pomimo różnicy wieku przyjaźnią darzył go także Stanisław Witkiewicz¹⁹, który lata wcześniej choremu na suchoty chłopcu ułatwił przyjęcie do Szkoły Przemysłu Drzewnego²⁰.

Od wczesnych lat Konieczny miał kontakt ze sztuką użytkową – nie tylko ją praktykował, ale i rozmyślał nad jej istotą, co zaowocowało w późniejszych latach tekstami krytycznymi na ten temat. Następnym etapem na jego drodze twórczej były studia rzeźby w Akademii Krakowskiej pod kierunkiem Konstantego Laszczki. W zakresie grafiki kształcił się w pracowni Józefa Pankiewicza.

Działalność wystawienniczą rozpoczął w Zachęcie w 1908 roku. W 1909 roku wydał sto egzempla-

to speak about the words of the apostles", http://www.tuchow.pl/files/Sylwetki_Lowczowski.pdf. Konieczny's work "Legionista" [a soldier of the Polish Legions] (a gift from the First Brigade to Piłsudski) decorated the commander-in-chief's desk for years.

¹⁷ Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przezeń na ścianie okopu reliefu" [Sculptor Włodzimierz Konieczny against the background of a relief sculpted by him on a trench wall], 1915–1916, inventory no.. MJP/52/107, <http://mjp.najlepszemedia.pl/wykaz-legionistow/historia-legionow/galerie/32656> website of the Józef Piłsudski Museum in Sulejówce.

¹⁸ In 1911, Konieczny illustrated Żeromski's *Róża* (*Róża. Dramat niesceniczny*, published by the Spółka Nakładowa Książka w Krakowie in 1909, published under the penname Józef Katerla, illustrations by Włodzimierz Konieczny).

¹⁹ This friendship is mentioned by Żeromski in his *Snobizm i postęp*, when discussing a joint trip to Italy.

²⁰ Born in Jarosław, the artist had previously studied at evening courses at the Industrial School in Lviv. Smolik, as in fn 14, 1927, pp. 7–8.

¹⁷ „Rzeźbiarz Włodzimierz Konieczny na tle wykonanego przezeń na ścianie okopu reliefu”, 1915–1916, nr inw. MJP/52/107, <http://mjp.najlepszemedia.pl/wykaz-legionistow/historia-legionow/galerie/32656> strona Muzeum im. Józefa Piłsudskiego w Sulejówku [dostęp 12.07.2017].

¹⁸ Konieczny ilustrował w 1911 roku *Różę* Żeromskiego (*Róża. Dramat niesceniczny*, wydany przez Spółkę Nakładową Książka w Krakowie w 1909 roku, pseudonim autora Józef Katerla, ilustracje autorstwa Włodzimierza Koniecznego).

¹⁹ O tej zażyłości wspomina Żeromski w *Snobizmie i postępie*, omawiając wspólną podróż do Włoch.

²⁰ Artysta urodzony w Jarosławiu, pobierał wcześniej nauki na wieczornych kursach w Szkole Przemysłowej we Lwowie. Smolik, 1927, jak przyp. 14, s. 7–8.

rzy „Teki graficznej” zawierającej siedem akwafort, pięć litografii. Irena Kossowska odnajduje związek formalny pomiędzy ekspresjonistycznym rysunkiem Stanisława Wyspiańskiego a stylem, który stosował w grafice Konieczny²¹. Do tej dyscypliny artystycznej powrócił w 1914 roku, ilustrując *Na skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Otrzymanie prestiżowego stypendium Urbańskiego umożliwiło mu wyjazd do Paryża, gdzie spędził lata 1909–1911. Zamieszkał w „La Ruche” – międzynarodowym falansterze artystów, ośrodku, w którym zetknęli się wybitni twórcy awangardy tego czasu. Nie zaniedbywał jednak środowiska polskiego – w najbliższych relacjach pozostawał z Wojciechem Jastrzębowski, którego znał jeszcze z okresu studiów w Krakowie²². Konieczny włączał się w inicjatywy artystyczne podejmowane przez polskie organizacje – był jednym z członków założycieli Towarzystwa Literacko-Artystycznego w Paryżu²³. Od pierwszego roku pobytu we Francji zabiegał o regularne ekspozowanie swych prac. Miejsce, w którym stykały się najbardziej nowoczesne kierunki w sztuce, był Salon Jesienny. Artysta dostał rzadkiego zaszczytu nadania tytułu „sociétaire” – członka stowarzyszonego. Odbił także podróż do Włoch, która przyniosła inspirację renesansem.

Konieczny aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym Krakowa. Początkowo była to więź utrzymywana korespondencyjnie oraz za pośrednictwem wysyłki rzeźb. Pod koniec 1911 roku wrócił do miasta, w którym odbył studia, zgłosił swój akces do Towarzystwa „Rzeźba” i stał się jednym z jego najbardziej aktywnych członków. W tymże samym 1911 roku powołał do życia stowarzyszenie ARMiR.

Przeclaw Smolik tak oto charakteryzuje jego pełne nabożeństwa podejście do sztuki, nierozzerwalnie związanej z życiem:

Dla Włodzimierza Koniecznego sztuka i twórczość artystyczna nie były jakimś odrębnym, wyższym światem, który istnieje sam dla siebie, w oderwaniu od życia i rzeczywistości i wymaga od swych adeptów tylko w rzadkich chwilach natchnienia oddania się wyłącznie, jakoby kapłańskiego namaszczenia, a przynajmniej – wobec świata – kapłańskiego gestu...

Nie... życie i sztuka spletały się w jego duszy w nierozzerwalną całość. Całe jego życie było wzniosłe i piękne, było tem, czem w życiu przeciętnego człowieka, zjadacza chleba bywają tylko rzadkie, odświeżające chwile ekstazy miłosnej, religijnej lub estetycznej. A sztuka i twór-

Academy of Fine Arts in Kraków under the direction of Konstanty Laszczka. In the field of graphics, he studied under Józef Pankiewicz. He began his exhibition activity in Zachęta in 1908. In 1909 he published a hundred copies of „Teki graficzna” [Graphic Portfolio], containing seven etchings and five lithographs. Irena Kossowska finds a formal relationship between Stanisław Wyspiański’s expressionist drawing and Konieczny’s style in graphics.²¹ He returned to this artistic discipline in 1914 by illustrating *Na skalnym Podhalu* by Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

Receiving the prestigious Urbański scholarship enabled him to travel to Paris, where he spent the years 1909–1911. He settled in “La Ruche”, an international artists’ phalanstery, a place of meeting for prominent avant-garde artists of that time. However, he did not neglect the Polish circles: he maintained his closest friendship with Wojciech Jastrzębowski, whom he had known from his time at the Academy in Kraków.²² Konieczny joined artistic initiatives undertaken by Polish organisations: he was one of the founding members of *Towarzystwo Literacko-Artystyczne* [Literary and Artistic Society] in Paris.²³ From the first year of his stay in France, he strove for regular display of his works. The place that brought together the most modern art directions was the Autumn Salon. The artist had the rare honour of receiving the title of „sociétaire”, i.e. an associate member. He also travelled to Italy, which brought him inspiration from the Renaissance.

Konieczny actively participated in the artistic life of Kraków. Initially, it was a bond maintained by means of letters and sculptures. At the end of 1911 he returned to the city where he had studied, declared his accession to *Towarzystwo „Rzeźba”* [“Sculpture” Society] and became one of its most active members. In the same 1911 he founded the *ARMiR* association.

Przeclaw Smolik describes Konieczny’s devotional approach to art, inseparably connected with life:

To Włodzimierz Konieczny, art and creative activity were not a separate, higher world which existed for itself in isolation from life and reality and which only in rare moments of inspiration did require from its adepts sole devotion, as if priestly anointing, or at least a priestly gesture in front of the world...

No ... life and art were intertwined in his soul in an inseparable whole. His entire life was sublime and beautiful, it was what an average person, a “bread eater”, could experience only in rare, festive moments of love,

²¹ I. Kossowska, Włodzimierz Konieczny, www.culture.pl/tworca/wlodzimierz-konieczny [dostęp 16.02.2017].

²² Wojciech Jastrzębowski studiował u Józefa Mehoffera.

²³ Rozwinął aktywność w ramach sekcji plastycznej. Mowa oczywiście o towarzystwie pozostającym w opozycji do konserwatywnego Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu.

²¹ I. Kossowska, Włodzimierz Konieczny, www.culture.pl/tworca/wlodzimierz-konieczny, accessed 16th February 2017.

²² Wojciech Jastrzębowski studied under Józef Mehoffer.

²³ He was active in the artistic section. What is meant here is the association that remained in opposition to the conservative Society of Polish Artists in Paris.

religious or aesthetic ecstasy in their lives. And art and creativity were nothing more to him than just some of the links in the chain of necessary and everyday experiences, a chain in which the other links are formed by the higher aspirations – constant, stronger than knowledge and consciousness, pursued every day and every moment, by means of deeds, songs, prayers, struggle, sacrifice – of emotional states of the soul.²⁴

What maintained this attitude in him was constant contact with literature: the artist sought inspiration in the writings of Norwid, Słowacki, Wyspiański, and he himself wrote dramas and poems. His lyrical works were published in "Krytyka", edited by Wilhelm Feldman. What has remained in the memory of future generations is Konieczny's text about inspiration, expressed *via* the poetic metaphor of Nike kissing the artist on the lips.²⁵ Sources containing recollections about Konieczny contain information that he persistently studied texts on art and regularly broadened his knowledge in the field. His critical works *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna*²⁶; *O cmentarz krakowski*²⁷; *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Sztuka i Rzemiosła*²⁸; *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Ruch artystyczny w Paryżu*²⁹ constitute an important voice in the discussion about the need to bring a new spirit to the life of a dormant city, the need to create facilities appropriate for artistic activity, the need to transform visual canons.

It is worth citing the articles written by Konieczny himself to see that his reflections on applied art are related to a distinct ideological conditioning rooted in the views of artists from the Arts & Crafts circle. By practising religious art, the sculptor seeks the perfect synthesis between expression and form.

In his generation, Włodzimierz Konieczny is one of the most engaged artists in the field of applied arts, both on the theoretical and the organisational level, and his statements allow us to understand the reasons for the poor level of sacred art and craft:

Currently, Kraków is not an artistic community. It just usurps this name [...]. And if we want art, Polish art, we must earn it, we must create its causes. There is no point in empty, constantly pattering declamation of brilliant exclamations – facts are necessary! Carpenters, metalworkers, painters need to create works with complete dedication, almost piety, rather than just produce them; beauty is needed in schools, at home, at work and

*czegoś nie były dlań niczem więcej, jak tylko niektórymi z ogniw w łańcuchu przeżyć koniecznych i powszednich, łańcuchu, w którym innymi ogniwami są: ustawiczne, mocniejsze nad poznanie i świadomość dążenie wzwyż, co dnia i co chwilę, czynem, pieśnią, modlitwą, walką, ofiarą – emocjonalnych stanów duszy*²⁴.

Stały kontakt z literaturą podtrzymywał tę postawę – artysta poszukiwał inspiracji w pismach Norwida, Słowackiego, Wyspiańskiego, sam pisał dramaty i wiersze. Jego utwory liryczne były publikowane w „Krytyce” prowadzonej przez Wilhelma Feldmana. W pamięci potomnych utrwalił się tekst o natchnieniu kryjącym się za poetycką metaforą Nike całującej artystę w usta²⁵. We wspomnieniach o Koniecznym pojawia się informacja, że wytrwale studiował teksty poświęcone sztuce, regularnie pogłębiał wiedzę w tej dziedzinie. Jego prace krytyczne *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna*²⁶; *O cmentarz krakowski*²⁷; *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Sztuka i Rzemiosła*²⁸; *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Ruch artystyczny w Paryżu*²⁹ stanowią ważny głos w dyskusji na temat potrzeby wniesienia nowego ducha w życie uśpionego miasta, konieczności stworzenia odpowiedniego zaplecza dla tworzenia sztuki, przemiany kanonów wizualnych.

Warto powołać się na artykuły samego Koniecznego, aby dostrzec, iż jego refleksje poświęcone sztuce stosowanej odwołują się do wyraźnych uwarunkowań ideologicznych mających swoje źródło w poglądach artystów z kręgu Arts&Crafts. Praktykując sztukę religijną, rzeźbiarz poszukuje doskonałej syntezy pomiędzy wyrazem a formą.

Włodzimierz Konieczny jest spośród swego pokolenia jednym z najbardziej zaangażowanych artystów na polu sztuki użytkowej, i to zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak i organizacyjnej, a konstatacje Koniecznego pozwalają zrozumieć przyczyny słabego poziomu rzemiosła i sztuki sakralnej:

Obecnie Kraków nie jest środowiskiem artystycznym. Uzurpuje sobie to miano [...]. I jeśli my chcemy sztuki, sztuki polskiej, musimy na nią zarobić, musimy tworzyć jej przyczyny. Na nic się nie zda pusta, bębniąca bezustannie deklamacja błyskotliwych wykrzykników – tu trzeba faktów! Trzeba, żeby stolarz, ślusarz, malarz tworzył z całym przejęciem się, niemal nabożeństwem, a nie fuszerował fabrycznie, trzeba piękna w szkołach,

²⁴ P. Smolik, 1927, as in fn. 14, pp. 7–8.

²⁵ Idem, Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta, „Sztuki Piękne” 1925/26, p. 426.

²⁶ „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1912, no. 2, pp. 14–15.

²⁷ Ibidem, 1914, no. 5, pp. 52–53.

²⁸ Ibidem, 1911, no. 7, pp. 75–77.

²⁹ Ibidem, 1911, no. 6, pp. 67–70.

²⁴ P. Smolik, 1927, jak przyp. 14, s. 7–8.

²⁵ Idem, Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta, „Sztuki Piękne” 1925/26, s. 426.

²⁶ „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1912, nr 2, s. 14–15.

²⁷ Ibidem 1914, nr 5, s. 52–53.

²⁸ Ibidem 1911, nr 7, s. 75–77.

²⁹ Ibidem 1911, nr 6, s. 67–70.

*domach, w pracy i zabawie, trzeba piękna wszędzie, wszędzie, trzeba pięknem oddechać, myśleć pięknem! W Krakowie nie ma kultury piękna*³⁰.

Konieczny zauważa, że wiele cennych inicjatyw podejmowanych pod Wawelem nie znajduje kontynuacji, nie może przekształcić się w świadomie ukierunkowany wysiłek: „Ileż w tym mieście padło haseł, zamiarów, zaczynów i wszystko to tonie w bezprzykładnej anemii duchowej i starczej sennieści”³¹.

Krytyczne uwagi pod adresem środowiska krakowskiego mają swoje uzasadnienie:

*Kraków nie ma kultury artystycznej – ma dyletantyzm artystyczny, pozwalający mu zajmować się wszystkim po wierzchu, po brzegach, nie zapuszczając nigdy sondy na głębiny. I póki konieczność sztuki, konieczność doskonałości nie oswłabie wszystkimi przejawami życia, wszystkimi rzemiosłami – sztuka będzie zawsze niedoskonała, chora, nie będzie kultury rzeczywiście artystycznej. Twórzmy warsztaty, twórzmy wzorowe pracownie, uświęcajmy sztuką całe życie. Podnośmy życie do sztuki, a nie zniżajmy sztuki do codzienności*³².

Konieczny apeluje o odnowę sztuki z równą pasją i zaangażowaniem, co autorzy Pierwszej Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej pragnący powołać do życia nową polską sztukę religijną. Braki, niedoskonałości warsztatu, na które cierpieli polscy artyści, a zwłaszcza młode pokolenie, wynikały nie tylko z nieznaności konkretnych technik plastycznych. Wybrane domeny tematyczne, jak sztuka religijna, były dotąd zaniedbane, nie zdołano wykształcić standardów w tym zakresie. Innym ograniczeniem hamującym powszechne zainteresowanie twórczością artystyczną był niedostatek profesjonalnej krytyki, która powinna rozwijać wrażliwość widzów³³.

³⁰ W. Konieczny, *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna, „Sztuki Plastyczne”*, osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” 1912, nr 2, s. 14

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Jak pisze J.Kr komentujący recenzje na temat Pierwszej Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej: „Krytycy nasi piszą recenzje nie celem objaśnienia publiczności, która szuka w sprawozdaniach dziennikarskich przewodnika i orientacji, ani niosą słów zachęty dla kół zainteresowanych, nie wchodzi w intencje, cele i zadania ekspozycji, ale gdy jedni zabawiają się wyszukaniem materiału do humorystycznych i czcnych kalamburów, ośmieszania artystów, drudzy zajmują się powierzchownie stroną zawietrzną, opisową, mówią o wszystkim nie widząc dzieł samych, inni zaś powtarzają frazesy piękno brzmiące [...] – a najmniej takich, którzyby wchodzili w istotę dzieła i znaczenie jego określili. Stwierdzając stan rzeczy, a mianowicie, że nie mamy poważnych zawodowych recenzentów sztuk plastycznych pocieszyć się nam wypada jedynie tą myślą, że jakkolwiek jest owa przygodna krytyka dziennikarska, chociażby najbardziej nierozumna, lepszą jest niżeli milczenie”, J.Kr., *Krytyka krytyk o Wystawie Współczesnej*

play, beauty is needed everywhere, everywhere, one needs to breathe beauty, think beauty!

*There is no culture of beauty in Kraków.*³⁰

Konieczny notes that many valuable initiatives undertaken in Kraków have no continuation and cannot lead to a consciously directed effort: “How many slogans, intentions, initiatives have been proposed in this city and all this is drowning in unprecedented spiritual anaemia and senile drowsiness.”³¹

Critical comments about the Kraków milieu have their justification:

*Kraków has no artistic culture – it has artistic dilettantism, allowing it to deal with everything on the surface, on the edges, never dropping the probe to the depths. And until the necessity of art, the necessity of perfection overwhelms all manifestations of life, all crafts - art will always be imperfect, sick, there will be no truly artistic culture. Let us create workshops, create model studios, and let us sanctify our whole life with art. Let us elevate life to art, rather than reduce art to everyday life.*³²

Konieczny calls for a rebirth of art with equal passion and commitment as the authors of the First Exhibition of Contemporary Church Art, who wished to bring to life the new Polish religious art. The deficiencies and imperfections of skill suffered by Polish artists, especially by the young generation, resulted not only from ignorance of specific artistic techniques. Selected thematic domains, such as religious art, had been neglected until then, and no standards had been developed in this area. Another limitation that inhibited the widespread interest in creative activity was the lack of professional criticism, which should develop viewers' sensitivity.³³

To Konieczny, as to many of his contemporaries, the rebirth of religious art was inextricably linked to

³⁰ W. Konieczny *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna, „Sztuki Plastyczne”*, a department of „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”, 1912, no. 2, p. 14.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ According to J.Kr, who writes about reviews of the First Exhibition of Contemporary Church Art, „Our critics write reviews not in order to explain anything to viewers, who look for guidance and orientation in journalistic reports, and not in order to convey words of encouragement to those interested. They do not investigate the intentions, aims and tasks of an exhibition. Instead, some of them entertain themselves with searching for material for humorous and idle puns, for ridiculing the artists. Others deal superficially with the leeward, descriptive side, they talk about everything without seeing the works themselves, while others repeat beautiful-sounding phrases (...). Those who would penetrate the essence of a work of art and determine its significance are in a minority. While noting this state of affairs, namely, that we do not have any serious professional reviewers of fine arts, we are comforted only by the thought

the need to elevate the level of artistic craftsmanship and to introduce new patterns into production. He had an idealistic conviction that it was possible to transform the human environment, and thus raise the perception of art to a higher level. Art was to be modern and at the same time it was to reach for native patterns. With his life and work, the artist demonstrated not only religious fervour, but also faith in the causative power of art.

Similar assumptions guided the organisers of the First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Kraków, which brought Konieczny such great success. Information about the preparations for the exhibition coincides with the creation of the „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” [Kraków Art Monthly],³⁴ published under the auspices of the National Museum, the Society of the Friends of Fine Arts and the Society for Beautifying the City of Kraków. Apart from the society „Sztuka” [Art], those were the three most influential organisations bringing together the artistic circles of Galicia.

The announcement of the planned exhibition and accompanying competitions appeared in the first issue of the above monthly in February 1911, which clearly demonstrates the importance of that event. The journal, which, according to its declaration, „is to serve art and beauty wherever it manifests itself”,³⁵ announces its willingness to support religious art. A short presentation of its policy is followed by a text dedicated to the exhibition opening plans.

Acceptance of works for the exhibition was decided by the Admission Committee, including a large group of artists: painters (Jan Bukowski, Karol Maszkowski), sculptors (Konstanty Laszczka, Jan Szczepkowski), architects (Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski). The committee included the same members as the jury. Many of them presented their own works at the exhibition; however, they did not enter the competition, just adding splendour to the exhibition and raising its rank. The Executive Committee was also established, including, among others, artists associated with the milieu of Polish Applied Art,³⁶ as well as representatives of the world

Dla Koniecznego, jak dla wielu jego współczesnych, odnowa sztuki religijnej wiązała się nierozdzielnie z potrzebą podniesienia poziomu rzemiosła artystycznego, wprowadzenia nowych wzorców do produkcji. Przyświecało mu idealistyczne przekonanie o możliwości przekształcenia otoczenia ludzkiego, a tym samym wyniesienia poziomu percepcji sztuki na wyższy poziom. Miała ona być zarazem nowoczesna, a jednocześnie sięgająca do rodzimych wzorców. Swoim życiem i twórczością artysta dawał dowód nie tylko religijnej żarliwości, ale także wiary w sprawczą moc sztuki.

Podobne założenia kierowały organizatorami Pierwszej Wystawy Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie, w której uczestnictwo przyniosło Koniecznemu tak wielki sukces. Informacje o przygotowaniach do wystawy zbiegają się z powstaniem „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”³⁴, wydawanego pod auspicjami Muzeum Narodowego, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwa Upiększania Miasta Krakowa. Były to obok towarzystwa „Sztuka” trzy najbardziej opiniotwórcze organizacje skupiające środowisko artystyczne Galicji.

Ogłoszenie o planowanej ekspozycji i towarzyszących jej konkursach ukazało się w pierwszym numerze tego periodyku w lutym 1911, co w sposób jednoznaczny świadczy o randze tego wydarzenia. Pismo, które jak głosi odezwa, „ma służyć sztuce i pięknu gdziekolwiek się ono przejawia”³⁵, deklaruje chęć udzielenia wsparcia sztuce religijnej. Po krótkiej prezentacji założeń programowych pojawia się tekst dyktowany planom otwarcia wspomnianej wystawy.

O przyjęciu prac na ekspozycję decydowała Komisja Rozpoznawcza. Należało do niej liczne grono artystów: malarze (Jan Bukowski, Karol Maszkowski), rzeźbiarze (Konstanty Laszczka, Jan Szczepkowski), architekci (Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski). Skład komisji pokrywał się ze składem sądu konkursowego. Wielu jej członków przedstawiło na wystawie własne prace, nie stało jednak do konkursu, uświetniało tylko ekspozycję, podnosiło jej rangę. Powołano także Komitet Wykonawczy, w którego skład weszli m.in. artyści związani ze środowiskiem Polskiej Sztuki Stosowanej³⁶,

that whatever this accidental journalistic criticism is, even the most irrational, it is better than silence”, J.Kr., *Krytyka krytyk o Wystawie Współczesnej sztuki kościelnej*, „Krakowski Miesięcznik Literacko-Artystyczny”, R. 2, 1912, nr 3, p. 23.

³⁴ Its full name: „Krakowski Miesięcznik Artystyczny. Organ poświęcony sprawom: Muzeum Narodowego, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwa Upiększenia Miasta Krakowa”.

³⁵ Leonard Lepsi, dr Stanisław Goliński, dr Feliks Kopera *Przedmowa*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 1, p. 72.

³⁶ Jan Bukowski, dr Tadeusz Cybulski, Karol Frycz, Rev. Gerard Kowalski, a Cistercian, dr Henryk Kunzek, Karol Maszkowski, Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski, Rev. Jan Pawelski, Jan T.J. Stachiewicz, dr Tadeusz Szydłowski, dr Stanisław Till, Jerzy Warchałowski, Stanisław Żeleński, *Pierwsza Wystawa Współczesnej*

sztuki kościelnej, „Krakowski Miesięcznik Literacko-Artystyczny”, R. 2, 1912, nr 3, s. 23.

³⁴ Pełna nazwa: „Krakowski Miesięcznik Artystyczny. Organ poświęcony sprawom: Muzeum Narodowego, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwa Upiększenia Miasta Krakowa”.

³⁵ Leonard Lepsi, dr Stanisław Goliński, dr Feliks Kopera, *Przedmowa*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1, s. 72.

³⁶ Jan Bukowski, dr Tadeusz Cybulski, Karol Frycz, ks. Gerard Kowalski, cysters, dr Henryk Kunzek, Karol Maszkowski, Franciszek Mączyński, Sławomir Odrzywolski, ks. Jan Pawelski, Jan T.J. Stachiewicz, dr Tadeusz Szydłowski, dr Stanisław Till, Jerzy Warchałowski, Stanisław Żeleński, *Pierwsza Wystawa Współczesnej*

a także przedstawiciele świata nauki (dr Feliks Kopera, dr Stanisław Tomkowicz, Leonard Lepszy) i duchowni (ks. prałat Czesław Wądołny, ks. Gerard Kowalski).

Przesyłka prac artystów z zagranicy była pokrywana ze środków krakowskiej organizacji³⁷. Poszerzono tym samym liczbę wystawiających, dzięki czemu udało się nadać wystawie charakter ponadlokalny.

Lektura katalogu wskazuje, że do udziału zaproszono także środowiska rzemieślników. Wielu z nich zamieściło reklamy swoich zakładów w tekście katalogu. Obok prestiżowych instytucji, takich jak Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński czy Oficyna Introliigatorska Roberta Jahody, pojawiły się informacje o usługach brązowników, pracowni litograficznych, pozłotniczo-rzeźbiarskich, hafciarskich, fabryki dzwonów itd. Wiele reklamujących swe usługi warsztatów dopiero torowało sobie drogę na krakowskim rynku. Wśród wystawców znaleźli się także młodzi adepci rzemiosła – uczestnicy kursu introliigatorstwa prowadzonego przez Bonawenturę Lenarta w Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Swoje prace eksponowali także artyści związani ze wspomnianą instytucją muzealną.

Deklarowano wprost, iż ekspozycja ma stanowić platformę wymiany pomiędzy środowiskiem duchownym a artystami i rzemieślnikami. Idea, jaka przyświecała organizatorom, sprowadzała się do szerzenia dobrego gustu w niezwykle zaniedbanej domenie sztuki sakralnej. W konsekwencji planowano opracowanie wzorców, które byłyby zaakceptowane przez hierarchię kościelną i mogłyby zostać spopularyzowane wśród wiernych. Zamierzano poprowadzić patronat dalej, usprawnić proces składania zamówień na przedmioty przeznaczone do miejsc kultu. Sugerowano, żeby wspomnianej komisji powołanej przy okazji wystawy powierzyć zadanie organizowania konkursów na potrzeby nowych zleceń w obiektach sakralnych. Padła też propozycja, aby eksperci pośredniczyli w indywidualnych negocjacjach pomiędzy klerem a artystami³⁸. W tych rozwiązaniach należy upatrywać troski o właściwą jakość artystyczną sztuki sakralnej.

Wyrazem przekonania o wadze sztuki użytkowej jest fakt, iż na Pierwszą Wystawę Współczesnej Sztuki Kościelnej rzeźbiarze wykonali nie tylko kompozycje w gipsie i w brązie (m.in. Dunikowski, Ostrowski, Popławski, Laszczka, Madeyski, Kunzek [il. 9], Konieczny [il. 10], Sobczak, Raszka, Szczepkowski, Wysocki), ale także prace w majolicie (Laszczka) czy

of science (dr Feliks Kopera, dr Stanisław Tomkowicz, Leonard Lepszy) and the clergy (Rev. Prelate Czesław Wądołny, Rev. Gerard Kowalski).

The shipping of works sent by artists from abroad was covered by the funds of the Kraków organisation.³⁷ Thus, the number of exhibitors was extended, thanks to which it was possible to give the exhibition a supralocal character. As stated in the catalogue, craftsmen were also invited to participate. Many of them placed advertisements for their studios in the catalogue. In addition to prestigious institutions, such as the Żeleński Stained Glass Studio or Robert Jahoda's bookbinding workshop, the catalogue contained information about the services of braziers, lithographic, gilding and sculpting as well as embroidery studios, and bell factories, etc. Many of the studios that advertised their services were just beginning their career in the Kraków market. The exhibitors also included young craft adepts: participants of the bookbinding course run by Bonaventura Lenart at the Museum of Technology and Industry. Artists associated with the aforementioned museum also exhibited their works.

It was explicitly stated that the exhibition was to be a platform for exchange between the clergy and artists as well as craftsmen. The basic idea that guided the organisers was to propagate good taste in the extremely neglected domain of sacred art. As a consequence, it was planned to develop models that would be accepted by the church hierarchy and could be popularised among the faithful. It was intended to lead the patronage further, to facilitate the process of commissioning artworks destined for places of worship. It was suggested that the aforementioned committee appointed for the purpose of the exhibition should be entrusted with the task of organising competitions for the needs of new commissions for sacred buildings. It was also proposed that experts should mediate in individual negotiations between the clergy and artists.³⁸ These solutions should be viewed as expressions of concern for the proper artistic quality of sacred art.

The conviction about the significance of applied art is expressed in the fact that, for the First Exhibition of Contemporary Church Art, sculptors created not only compositions in plaster and bronze (including Dunikowski, Ostrowski, Popławski, Laszczka, Madeyski, Kunzek [fig. 9], Konieczny [fig. 10], Sobczak, Raszka, Szczepkowski, Wysocki) but also

Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1911, s. 19.

³⁷ „Cło i kosza przesyłki kolejną zwykłym frachtem do Krakowa ponosi Towarzystwo, jeżeli przedmiot wystawowy został przyjęty przez Komisję rozpoznawczą. Drogę z powrotem płaci wystawca”. Artykuł niesygnowany, *Z Pałacu Sztuk Pięknych...* 1911, jak przyp. 4, s. 2.

³⁸ Ks. G. Kowalski, F. Kopera, *O sztukę kościelną*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1, s. 3.

Polskiej Sztuki Kościelnej, im. Piotra Skargi w Krakowie. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1911, p. 19.

³⁷ „Costs of the duty and standard shipment to Kraków shall be borne by the Society if the exhibition item has been accepted by the Admission Committee. The exhibitor pays the return shipping.” Unsigned article, *Z Pałacu Sztuk Pięknych...* 1911, as in fn. 4, p. 2.

³⁸ Rev. G. Kowalski, F. Kopera, *O sztukę kościelną*, 1911, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 1, p. 3.



9. Henryk Kunzek, *Madonna*, plakieta, 1911, fot. za: *Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej w Krakowie*, Kraków 1911

9. Henryk Kunzek, *Madonna*, plaque, 1911, photo from The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Kraków, Kraków 1911



10. Włodzimierz Konieczny, *Madonna*, plakieta, 1911, fot. za: *Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej w Krakowie*, Kraków 1911

10. Włodzimierz Konieczny, *Madonna*, plaque, 1911, photo from The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art in Kraków, Kraków 1911

works in majolica (Laszczka) or artistic craft items (Szczepkowski – a lamp and candlesticks, Kunzek – the design of a confessional, baptismal fonts, aspersories).

Apart from „Immaculata,” Włodzimierz Konieczny exhibited another work in the competition for the „Madonna” sculpture plaque. The artist’s relief (no. 33) received the second prize while the winner was the artist’s friend, dr Henryk Kunzek, who taught drawing at the Academy of Fine Arts in Kraków. Another competitor was Jan Nowak, whose works were available for purchase either silver-plated (50 Austro-Hungarian crowns) or gilded (20 crowns). In the competition for the Madonna’s bust plaque, the Board of the Society of Friends of Fine Arts in Kraków appointed the first prize in the amount of 600 crowns and the second prize of 400 crowns. The Society retained the original work and the exclusive right to reproduce it.³⁹ Issues related to the use of copyright were specified. It was expected that copies of the works presented would be bought by devotees. Konieczny’s and Kunzeka’s

³⁹ Unsigned article, *Z Pałacu Sztuk Pięknych...* 1911, as in fn. 4, p. 2.

przedmioty rzemiosła artystycznego (Szczepkowski – lampa i lichtarze, Kunzek – projekt konfesjonau, chrzcielnicy, spowiednicy, kropielniczeki).

Obok „Immaculaty” Włodzimierz Konieczny wystawił drugą pracę w konkursie na plakiety rzeźbiarską „Madonna”. Relief artysty (nr 33) otrzymał II nagrodę, zwyciężył jego przyjaciel, dr Henryk Kunzek, prowadzący zajęcia z rysunku na krakowskiej ASP. Innym konkurentem był Jan Nowak, jego prace były do nabycia w „redukcji srebrnej” (50 koron) oraz złoczonej (20 koron).

W konkursie na plakiety na popiersie Madonny dyrekcja TPSP wyznaczyła nagrodę pierwszą w wysokości 600 koron, a drugą 400 koron, Towarzystwo zachowywało natomiast własność oryginału i wyłączne prawo do reprodukcji³⁹. Określono kwestie dotyczące sposobu posługiwania się prawami autorskimi. Przewidywano, że kopie prezentowanych prac rozejdą się pośród amatorów. Plakiety Koniecznego i Kunzeka były komercjalizowane jako odlewy z brązu za cenę

³⁹ Artykuł niesygnowany, *Z Pałacu Sztuk Pięknych...* 1911, jak przyp. 4, s. 2..

350 koron⁴⁰. Znamionują one odejście od konwencjonalnych wzorców XIX-wiecznych, zakorzenionych w świadomości wizualnej polskiego społeczeństwa. Kompozycje krakowskich artystów charakteryzowały się daleko idącymi uproszczeniami przy zachowaniu charakteru dekoracyjnego.

Ogłoszone konkursy miały podsycać konkurencję pomiędzy artystami. Środowisku wspólne było przeświadczenie o potrzebie wzbogacenia twórczości religijnej o najnowsze osiągnięcia sztuki stosowanej. Istotne było także, aby stworzone dzieła miały polski wyraz. Co charakterystyczne, nie narzucano formuły stylistycznej, nie krępowano wyobraźni artystów: „Jako wytyczna w ocenie Komisji rozpoznawczej służy zasada, że przyjmuje ona na wystawę każdy projekt, bez względu na styl, byle był szczerze i artystycznie odczuty”⁴¹.

Zaplanowano prezentacje współczesnej sztuki sakralnej w ramach sześciu grup tematycznych:

„I. Z zakresu malarstwa dzieła kultu religijnego, w szczególności obrazy ołtarzowe, feretronowe, statyjne, a nadto religijno-rodzajowe, nadające się do ozdabiania mieszkań chrześcijańskich.

II. Z malarstwa dekoracyjnego: projekty dekoracji kościelnej i witrażów, bądź to w projektach, bądź też wykonanych w szkłe.

III. Grafika artystyczna i reprodukcja: obrazki do modlitewników, autolitografie, akwaforty, obrazy ściennie religijne,

IV. Rzeźba figuralna, wypukło- i płaskorzeźba: ołtarze, ogrojce, stacye, feretrony (figury obnośne), epitafia, figury przydrożne, krucyfiksy stołowe i ściennie, medale i medaliki.

V. Architektoniczny dział obejmuje projekty kościołów oraz urządzenia wnętrza kościelnych, dzwonnice, kaplice itd.

VI. Przemysł artystyczny winien być przedstawiony przez przedmioty, o ile one będą wykonane według oryginalnych artystycznych projektów. Z zakresu snycerstwa i stolarstwa: ołtarze, ambony, stalle, konfesyonały, ławy, klęczniki, katafalki, berła brackie, wyroby pozłotnicze jak ramy, tabernakula, lichtarze itp. Wyroby metalowe: kielichy, monstrancje, puszki, pastorały, lichtarze, lampy, świeczniki, kadzielnice, dzwony i dzwonki, ampułki, balustrady. Tkaniny i hafty: szaty kościelne, ornaty, kapy, infuły, kilimy, antepedya, chorągwie, bielizna kościelna, koronki, wreszcie dewocjonalia jak wota, różańce itp.”⁴².

Tak przedstawiony program ukazuje nastawienie inicjatorów projektu – ich zainteresowanie nie skupia

plaques were commercialised in the form of bronze casts at the price of 350 crowns.⁴⁰ They mark a departure from conventional nineteenth-century patterns familiar to Polish society. The Kraków artists’ compositions were characterised by far-reaching simplifications while maintaining a decorative character.

The competitions were to fuel rivalry between the artists. The artistic circles were convinced of the need to enrich religious works with the latest achievements of applied art. It was also important that the works should have a Polish character. Characteristically, no stylistic formula was imposed, the artists’ imagination was not restrained: „The Admission Committee adopts as their guideline the principle of accepting any project, regardless of style, as long as it is honest and artistically premeditated”⁴¹.

Presentations of contemporary sacred art were planned within six thematic groups:

„I. Painting: works of religious art, in particular altar paintings, procession float paintings, Station of the Cross and religious-genre paintings, suitable for decorating Christian homes.

II. Decorative painting: church decoration designs and stained glass windows, either in the form of designs or made in glass.

III. Artistic graphics and reproductions: prayer book illustrations, autolithographs, etchings, religious wall paintings,

IV. Figural sculptures, convex and bas-relief sculptures: altars, gardens, stations, procession floats (statues), epitaphs, roadside figures, table and wall crucifixes, medals and medallions.

V. Architecture: church designs and church interior furnishings, bell towers, chapels, etc.

VI. The artistic industry should be represented by objects, provided they are made according to original artistic designs. In the field of woodcarving and carpentry: altars, pulpits, stalls, confessionals, benches, kneelers, catafalques, sceptres for brotherhoods, products of gilding such as frames, tabernacles, candlesticks, etc. Metal products: goblets, monstrances, Eucharist pyxes, crosiers, candle holders, lamps, candlesticks, thuribles, large and small bells, ampoules, balustrades. Fabrics and embroidery: church vestments, chasubles, copes, mitres, tapestries, antependia, banners, altar linens, lace, and finally devotional articles, such as votive offerings, rosaries, etc.”⁴²

Such an exhibition programme shows the project initiators’ attitude: their interest does not focus only on church interiors or on liturgical art. There

⁴⁰ *Dzieła z konkursu I na plakietę rzeźbiarską „Madonna”*. Katalog I wystawy współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi, Kraków 1911, ... s. 28.

⁴¹ Artykuł niesygnowany, *Z Palacu Sztuk Pięknych...*, jak przyp. 4, s. 2.

⁴² Ibidem, p. 1.

⁴⁰ „Dzieła z konkursu I na plakietę rzeźbiarską «Madonna»,” the catalogue of the First Piotr Skarga Exhibition of Contemporary Polish Church Art, Kraków 1911, ... p. 28.

⁴¹ Unsigned article, *Z Palacu Sztuk Pięknych...*, as in fn. 4, p. 2.

⁴² Ibidem, p. 1.

is an active aspiration for initiating the rebirth of artistic craft intended for home devotion. The objects of high and applied art are listed „in one breath,” which proves that the hierarchy between them is disappearing. Among the aims of the competition was awarding not only expensive, ambitious, large-scale projects but also, and perhaps above all, successful applied art objects. Expanding the scale of interests, however, did not lead to arbitrariness in terms of quality of workmanship; on the contrary: it imposed new, strict standards.

The discussion of sacred art was provoked by a purely practical need. Increased construction activity, revived by economic improvement, resulted in the construction of many churches and their decor had to be taken care of. While in painting the general assumptions of the new style were developed mainly in relation to the decorative stylisation that originated from Art Nouveau, at the same time drawing on old traditions, in other arts similar principles had not been defined. The lack of patterns in religious sculpture was particularly acute. Ornamentation seemed to be still in the process of taking shape; many artists rejected historical models and began to produce objects whose form was organically linked to function. The heritage of Polish applied art was developed at courses for craftsmen, held at the Museum of Technology and Industry. An important impulse came from the establishment of *ARMR* (the Association of Architecture, Sculpture, Painting and Craft), which occupied a separate room at the First Exhibition of Contemporary Polish Church Art.⁴³ Włodzimierz Konieczny was the group's main theoretician.

The exhibition had the status of a manifesto for its creators: the symbiosis of arts and praise of modernity were proclaimed. One should agree with the opinion of Joanna Wolańska, who rightly noticed that the joint efforts of artists from various disciplines cooperating to complete the same commission aimed towards the fusion of arts at the „ideological level (in terms of the leading thought as well as the needs and requirements of religion)”⁴⁴ more than towards an attempt to consistently implement the *Gesamtkunstwerk* idea in a purely aesthetic sense. There was a discussion of how to reconcile traditionally sanctified content with a structure that is universally understandable, easily accepted, and at the same time meeting elevated artistic criteria. Interest focussed on the pursuit of a modern form that is in harmony with tradition, and able to express the

się wyłącznie na wnętrzach kościelnych ani na sztuce liturgicznej. Żywe jest dążenie do zainicjowania odnowy w rzemiośle artystycznym przeznaczonym na użytek domowej dewocji. Obiekty sztuki wysokiej i stosowanej wymieniane są „jednym tchem”, co świadczy o zaniku hierarchii pomiędzy nimi. W ramach organizowanego konkursu zamierzano wyróżnić nie tylko angażujące wielkie środki, ambitne projekty w dużej skali, ale także, a może nawet przede wszystkim, udane realizacje w zakresie sztuki użytkowej. Poszerzenie skali zainteresowań nie prowadziło jednak do dowolności pod względem jakości wykonania, odwrotnie – narzucało nowe, rygorystyczne standardy.

Do dyskusji na temat sztuki sakralnej prowokowała czysto praktyczna potrzeba. Ożywiony poprawą sytuacji gospodarczej ruch budowlany sprawił, iż powstało wiele świątyń i należało zadbać o ich wystrój. O ile w malarstwie ogólne założenia nowego stylu zostały wypracowane głównie za sprawą dekoracyjnej stylizacji o secesyjnym rodowodzie, przy nawiązaniu do dawnych tradycji, o tyle w innych sztukach podobnych pryncypiów nie zdefiniowano. Szczególnie dotkliwy był brak wzorców w zakresie rzeźby religijnej. Zdobnictwo zdawało się dopiero kształtować; wielu twórców odrzuciło historyczne modele i zaczęło wytwarzać przedmioty, których forma była organicznie powiązana z funkcją.

Dziedzictwo polskiej sztuki stosowanej zostało rozwinięte przez kursy dla rzemieślników prowadzone w Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Ważnym impulsem było powołanie do życia związku ARMiR, który na Pierwszej Wystawie Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej zajął odrębną salę⁴⁵. Głównym teoretykiem tej grupy był Włodzimierz Konieczny.

Wystawa miała dla jej twórców rangę manifestu – głoszono symbiozę sztuk, pochwałę nowoczesności. Należy zgodzić się z opinią Joanny Wolańskiej, która słusznie zauważyła, iż wspólne wysiłki artystów różnych dyscyplin, współpracujących przy tym samym zleceniu, zmierzały bardziej do zespolenia sztuk na „poziomie ideowym (w sensie myśli przewodniej oraz potrzeb i wymagań religii)”⁴⁶ niż do próby konsekwentnej realizacji idei *Gesamtkunstwerk* w rozumieniu czysto estetycznym. Zastanawiano się, w jaki sposób pogodzić uświęcone tradycją treści z konstrukcją powszechnie zrozumiałą, łatwo przyswajalną, a jednocześnie spełniającą wygórowane kryteria artystyczne. Zainteresowanie skupiło się na poszukiwaniu formy nowoczesnej, a zarazem pozostającej w harmonii z tradycją, zdolnej wyrazić sferę *sacrum*.

⁴³ Cf. fn. 2.

⁴⁴ J. Wolańska, „Ku odrodzeniu sztuki religijnej”. *O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)*, „Sacrum et Decorum” 5, 2012, p. 15.

⁴⁵ Por. przyp. 2.

⁴⁶ J. Wolańska, „Ku odrodzeniu sztuki religijnej”. *O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)*, „Sacrum et Decorum” 5, 2012, s. 15.

Powszechnie zdawano sobie sprawę z trudności, przed jakimi stali twórcy – przy ogólnym dobrym przygotowaniu artystycznym towarzyszył im brak wprawy w podejmowaniu tematyki sakralnej:

Członkowie jury znajdowali się przy rozstrzygnięciu wszystkich konkursów religijnych w tem trudnem położeniu, że musieli nagradzać dzieła pod względem religijnego uczucia zupełnie nie zadowalniające. Zwłaszcza dzieła rzeźbiarskie były przedmiotem długiej dyskusji, gdyż do konkursu stanęli utalentowani artyści, których przestane dzieła jako pierwsze próby na polu religijnej rzeźby wprawdzie nie odznaczały się szczęśliwem ujęciem tematu, ale zdradzały talent i budziły najlepsze nadzieje⁴⁵.

Wysiłki artystów uczestniczących w wystawie nie zostały docenione i zrozumiane. Należy odnotować niepocholebne recenzje, które ukazały się w „Krytyce” i w „Głosie Narodu”. W sposób bezpardonowy posłużono się kpina i ośmieszono prezentowane prace, zarzucono im ponadto „brak ducha religijnego”⁴⁶. W riposte J.Kr. stwierdzał bez ogródek, iż sami autorzy zarzutów nie potrafili zdefiniować tego pojęcia. Jego zdaniem w gronie artystów można odnaleźć ludzi głęboko religijnych (w tym księży), a trudno narzucić jeden gust, który odpowiadałby wszystkim widzom. Zamiast dyskutować należy działać⁴⁷.

W centrum polemiki towarzyszącej Pierwszej Wystawie Współczesnej Sztuki Kościelnej w Krakowie zaistniała kwestia zgodności charakteru utworu artystycznego z duchem religijnym. W tekście zamieszczonym w katalogu pojawiają się symptomatyczne uwagi. Ks. Władysław Górzyński mówi o tym, że artysta powinien poznać „ideał doskonałości (współczesnego) społeczeństwa; odczuwając zaś we własnem sercu jego bole i moralne choroby, wskazywać leki i drogę do ideału tego wiodącą [...] należy w tym celu czynić studia tak psychologiczne, jak teologiczne, [...] tu potrzebna znajomość archeologii biblijnej i ikonografii [...]. Artysta pozbawiony wiary nie powinien się imać religijnej sztuki”⁴⁸. To zadanie niezwykle trudne, wymagające wielkiej wrażliwości artystycznej, wiedzy teologicznej, obycia z życiem liturgicznym. Wśród krytyków i artystów powszechne jest przekonanie, iż odwołanie do przeszłości nie oznacza wstecznictwa, ale powrót do

sacred sphere. The difficulties faced by artists were widely recognised: while they had good general artistic preparation, they revealed a lack of practice in approaching religious topics:

At the conclusion of all religious competitions, the jury members were in a difficult position of having to award works completely unsatisfactory in terms of religious feelings. Sculptures in particular were the subject of long discussion because the works submitted for the competition by talented artists as their first attempts in the field of religious sculpture were not characterised by an apt approach to the subject, but still revealed talent and raised the best hopes.⁴⁵

The efforts of the artists participating in the exhibition were not appreciated and understood. One should note unflattering reviews that appeared in the „Krytyka” and „Głos Narodu”. The submitted works were ruthlessly ridiculed and accused of „lacking the religious spirit”.⁴⁶ In response, J.Kr. stated bluntly that the authors of the accusations could not define that concept themselves. In his opinion, among the artists one could find deeply religious people (including priests), and it was difficult to impose one taste that would suit all viewers. Instead of discussing, one should act.⁴⁷

In the centre of the polemics accompanying the First Exhibition of Contemporary Church Art in Kraków is the question of compatibility of the character of a work of art with the religious spirit. The catalogue contains some symptomatic comments. Rev. Władysław Górzyński says that the artist should learn „the ideal of perfection of (contemporary) society; feeling in his heart its pains and moral illnesses, the artist should show the cure and the path to this ideal [...]. To this end, psychological and theological studies should be conducted, [...] the knowledge of biblical archaeology and iconography are needed [...]. An artist deprived of faith should not create religious art.”⁴⁸ This is an extremely difficult task, requiring great artistic sensitivity, theological knowledge and familiarity with liturgical life. Among critics and artists there is a common belief that a reference to the past does not mean backwardness but a return to the sources. It is also important

⁴⁵ Ks. G. Kowalski, Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej, „Sztuki Plastyczne” – osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” 1912, nr 2, s. 10.

⁴⁶ Innymi zarzutami przywoływanymi przez nieprzychylnych recenzentów były brak „praktyk religijnych”, „pobożności chrześcijańskiej”, „rozczytania w dziełach kościelnych” – J.Kr 1912, jak przyp. 33, s. 23.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ks. W. Górzyński, *Zadania współczesnego malarstwa kościelnego*, w katalogu: *Pierwsza wystawa sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, s. 33.

⁴⁵ Rev. G. Kowalski, Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej, „Sztuki Plastyczne” – osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” 1912, nr 2, p. 10.

⁴⁶ Other allegations cited by critical reviewers were the lack of “religious practices”, “Christian piety,” or “knowledge of church writings”, J.Kr 1912, as in fn. 33, p. 23.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Rev. W. Górzyński, *Zadania współczesnego malarstwa kościelnego*, in the catalogue: *Pierwsza wystawa sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911, p. 33.

that works of religious art should incorporate native themes: Rev. Górzyński lists among them „folk decorative motifs, familiar types, Polish saint patrons”⁴⁹ in order to broaden the issue of national art in its application to sacred art: „The nationalist current can and should be included in religious painting because religious art, as well as secular art, has always reflected the feelings of the contemporary generation.”⁵⁰

On this occasion, another problem arises, namely how artists can reconcile the freedom of interpretation of the subject with the aspirations of the Church representatives in assessing the correctness of artistic works in religious terms. Rev. Gerard Kowalski indicates that contemporary sacred art should benefit from the tradition of eighteen centuries of Christianity. He blames the nineteenth century for the loss of religious feelings in art because, in his opinion, the historical style was used excessively at the time, separating art from spiritual life. Contemporary artists are blamed for excessive individualism and focus on technical issues:

*Too absorbed in problems related purely to painting, artists do not care about the content today. As for works of church art, especially those that are to be objects of worship, their content should not be indifferent to the Church. A complete agreement between the clergy and the artists will be reached if the clergy leave to artists the freedom of form while artists are willing to understand that they should make themselves well familiar with the content of the work they are creating. Whether the content of the painting is in line with the principles of Christian art, only the Church can decide. Artists should be prepared for this.*⁵¹

For many, however, the effects of the First Exhibition of Contemporary Church Art exceeded the expectations. A commentator in „Tygodnik Ilustrowany” takes on an enthusiastic tone:

*All this proves that we lack not only beautiful ideas but also the ability to carefully implement them, if only contractors and buyers have an understanding of this elementary duty which is to support Polish art in all its fields.*⁵²

The activities of Konieczny and artists associated in the ARMiR group reveal their inspiration in earlier activities undertaken by the Beuron monks. The departure from academism, characteristic of Peter

źródeł. Istotne jest także, zawarcie w twórczości religijnej wątków rodzimych – ks. Górzyński wymienia wśród nich „ludowe motywy dekoracyjne, typy swoje, polskich świętych patronów”⁴⁹ po to, aby ująć szerzej zagadnienie sztuki narodowej w zastosowaniu do sztuki sakralnej: „Prąd nacjonalistyczny może i powinien być uwzględniony w malarstwie religijnym, bo sztuka religijna, tak jak i świecka zawsze odzwierciedlała uczucia współczesnego pokolenia”⁵⁰.

Przy tej okazji pojawia się inny problem – w jaki sposób można pogodzić przynależną artystom swobodę w interpretacji tematu z aspiracjami przedstawicieli Kościoła w zakresie oceny poprawności prac artystycznych pod względem religijnym. Ks. Gerard Kowalski wskazuje, iż współczesna sztuka sakralna powinna korzystać z tradycji osiemnastu wieków chrześcijaństwa. Winą za utratę odczuć religijnych w sztuce obarcza wiek XIX, gdyż jego zdaniem nadmiernie sięgano wówczas do stylów historycznych, odgradzając się od życia duchowego. Twórców współczesnych gani zaś za nadmierny indywidualizm i skupienie na kwestiach warsztatowych:

*Zbyt zaabsorbowani problemami czysto malarskimi artyści nie dbają dziś wcale o treść. Jeżeli zaś chodzi o dzieła sztuki kościelnej, zwłaszcza te, które mają być przedmiotem kultu, treść ich nie może być dla Kościoła rzeczą obojętną. I wtedy dopiero dojdzie do zupełnego porozumienia pomiędzy duchowieństwem a artystami, jeżeli duchowieństwo pozostawi artystom swobodę co do formy, a artyści zechcą wyrozumieć, że im należy się dobrze obznajomić z treścią projektowanego dzieła. O ile zaś treść obrazu zgadza się z zasadami sztuki chrześcijańskiej, o tem wyrokować może jedynie Kościół. Na to artyści powinni być przygotowani*⁵¹.

Dla wielu jednak wydzźwięk Pierwszej Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej przerósł oczekiwania. Komentator „Tygodnika Ilustrowanego” przybiera entuzjastyczny ton:

*Wszystko to świadczy, że nie brak u nas nie tylko pomysłów pięknych, ale także i zdolności skrzętnego ich wykonania, byleby tylko po stronie zamawiających i kupujących znalazło się zrozumienie tego elementarnego obowiązku, jaki stanowi popieranie twórczości rodzimej na wszystkich jego polach*⁵².

W działaniach Koniecznego i artystów skupionych w grupie ARMiR można dostrzec inspirację wcześniej-

⁴⁹ Ibidem, p. 34.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Rev. G. Kowalski 1912, as in fn. 45, p. 9.

⁵² An unsigned article in: „I Wystawa Sztuki kościelnej w Krakowie”, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, no. 51, p. 1024, 23 December 1911.

⁴⁹ Ibidem, s. 34.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ks. G. Kowalski 1912, jak przyp. 45, s. 9.

⁵² Artykuł niesygnowany, I Wystawa Sztuki kościelnej w Krakowie”, Tygodnik Ilustrowany 1911, nr 51, s. 1024, 23 grudnia 1911.

szymi działaniami podjętymi przez mnichów beurończyków. Charakterystyczne dla Petera Lentza i entuzjastów jego sztuki odejście od akademizmu wyrażające się uproszczeniem formy i twórczym nawiązaniem do stylów historycznych mogło mieć znaczący wpływ na poszukiwania polskich twórców⁵³. Wobec skali podjętych wysiłków, gorącej atmosfery dyskusji, dynamicznego rozwoju sztuk dekoracyjnych należy żałować, iż nie zdołano stworzyć trwałej płaszczyzny wymiany, jak miało to miejsce w wypadku Ateliers d'art sacré stworzonych przez Maurice'a Denis i Georges'a Desvallièr'a w 1919 roku. Nie perspektywa wystaw, ale możliwość otrzymania konkretnych zleceń mogłaby przyczynić się do wykształcenia nowych wzorców w sztuce religijnej, wprowadzenia ich do rzemieślniczej produkcji, wreszcie zmiany gustu.

W tym kontekście niejako symbolem niespełnionych nadziei pokładanych w krakowskiej wystawie sztuki religijnej staje się sylwetka przedwcześnie zmarłego jej uczestnika, Włodzimierza Koniecznego.

Streszczenie

Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej została zorganizowana w Krakowie w 1911 roku z inicjatywy środowisk skupionych wokół redakcji „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego” oraz episkopatu.

Nie stanowiła ona klasycznego przeglądu aktualnych nurtów i tendencji w sztuce sakralnej. Jej autorem przyświecała potrzeba reformy. W komentarzach pojawiają się refleksje na temat nieprzystawalności charakteru prezentowanych dzieł do tematyki religijnej, ale jeszcze silniejszy ton nagany pobrzmiewa w od-

Lentz and enthusiasts of his art, and expressed in simplified forms and creative references to historical styles, could have a significant influence on what Polish artists searched for.⁵³ In view of the scale of the efforts made, the heated atmosphere of the discussion, and the dynamic development of decorative arts, it is regrettable that it was not possible to create a permanent exchange platform, unlike the case of the *Ateliers d'art sacré* created by Maurice Denis and Georges Desvallièr in 1919. It is the possibility of receiving specific commissions, rather than the hope for exhibitions, that might have contributed to the development of new patterns in religious art, introducing them to craft production, and finally changing the tastes.

In this context, the figure of Włodzimierz Konieczny, a prematurely deceased participant of the Kraków exhibition of religious art, may symbolise the unfulfilled hopes placed in that event.

Abstract

The First Exhibition of Contemporary Polish Church Art was organised in Kraków in 1911 at the initiative of circles associated with the editors of the “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” [Kraków Art Monthly] and the episcopate. It was not a classic review of current trends and tendencies in sacred art. Its authors were aware of the need of reform. Comments contained reflections on how incompatible with religious themes was the character of the exhibits; but an even stronger critical tone referred to earlier decorations of nineteenth-century objects of worship. The need for change was dictated by

⁵³ Śladem wskazującym na wczesny kontakt Koniecznego ze sztuką tego kręgu może być obecność prac artysty na wystawie w Hagebundzie w Wiedniu w 1909 roku, gdy miała miejsce duża prezentacja sztuki beurończyków (artykuł biograficzny: H. Kubaszewska, *Konieczny Włodzimierz Fryderyk*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. IV, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986, s. 83–86). Brak bliższych informacji na temat tego, czy w czasie wystawy artysta przebywał w stolicy Austrii oraz, czy wiedza na temat nowego sposobu rozumienia formy dotarła do niego za pośrednictwem innych źródeł. Możliwość wczesnego kontaktu ze sztuką Gauguina – jeszcze w Polsce za pośrednictwem Władysława Ślewińskiego – pobyt artysty w Paryżu w latach 1909–1911, jego entuzjastyczny stosunek do malarstwa Puvis de Chavannes'a i Maurice'a Denis (artykuł *Ruch artystyczny w Paryżu*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 7, s. 67–70) wskazywałby raczej na związki ze sztuką francuską i jej inspirującą rolę w odrzuceniu akademickich reguł. Nie bez znaczenia jest fakt, że wielu beurończyków pozostawało w kręgu oddziaływania szkoły z Pont-Aven, a młodzi nabiści Maurice Denis i Paul Sérusier odbywali pobyty studyjne w Beuron. Bliżej na temat szkoły w Beuron: D. Kudelska, *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Kunstlerbund Hagen (1898–1933)*, *Sacrum et Decorum*, R. X, 2017, s. 104–136. D. Lenz, „*The aesthetic of Beuron*” and other writings, introduction and appendix H. Krins, afterword and notes P. Broke, transl. J. Minihane, J. Connolly, London, 2002.

⁵³ A trace indicating Konieczny's early contact with the art of this circle may be the presence of the artist's works at the exhibition in Hagebund in Vienna in 1909, when a large presentation of Beuron art took place (cf. the biographical article H. Kubaszewska, *Konieczny Włodzimierz Fryderyk*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986, s. 83–86). There is no further information about whether the artist stayed in the Austrian capital during the exhibition and whether knowledge of the new way of understanding the form reached him *via* other sources. The possibility of Konieczny's early contact with Gauguin's art through Władysław Ślewiński while the artist was still in Poland, his stay in Paris in 1909–1911 and his enthusiastic attitude towards the painting of Puvis de Chavannes and Maurice Denis (cf. the article *Ruch artystyczny w Paryżu* in “Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, no. 7, pp. 67–70) would rather indicate his connections with French art and its inspirational role in rejecting the academic rules. Not without significance is the fact that many Beuronians remained in the circle of influence of the Pont-Aven school, and the young Nabis: Maurice Denis and Paul Sérusier studied at the Beuron school. More information on the Beuron school: D. Kudelska *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Kunstlerbund Hagen (1898–1933)*, “*Sacrum et Decorum*” X, 2017, pp. 104–136. D. Lenz, “*The aesthetic of Beuron*” and other writings, introduction and appendix by H. Krins, afterword and notes by P. Broke, trans. J. Minihane, J. Connolly, London, 2002.

the desire to create art with unique expression, permeated with an authentic religious spirit. A reference to Polish craft achievements, created under the patronage of the Association of Polish Applied Arts as well as the Association "Architecture, Sculpture, Painting and Craft", and housed in a separate room at the exhibition, was also an important suggestion.

In competitions announced at that time, Włodzimierz Konieczny received first prize for his sculpture "Immaculata" and second prize for the plaque depicting the Mother of God and the Child. The rich biography of this little-known artist is worth quoting, as is the concise description of his work. In terms of graphics, his art is located at the boundary between symbolism and expressionism while in sculpture it combines the influences of Neoclassicism and the Neo-Renaissance. The young artist, a graduate of the Kraków Academy of Fine Arts, also undertook the writing of critical works. He claimed that achievements in the field of high art were impossible without parallel development of applied art. Konieczny's reflections mirror the reflections of his contemporaries on the perspectives of development of religious art as well as the need to determine its essence and to develop its valid patterns.

Key words: Religious art exhibitions, symbolism, Neoclassicism, artistic criticism, applied art

Translated by Agnieszka Gicala

niesieniu do wcześniejszych dekoracji XIX-wiecznych obiektów kultu. Konieczność zmian była podyktowana pragnieniem stworzenia sztuki o oryginalnym wyrazie, przenikniętej autentycznym duchem religijnym. Istotnym wskazaniem było także nawiązanie do osiągnięć polskiego rzemiosła rozwijanego pod patronatem stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana oraz związku Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło, który na wystawie miał do dyspozycji osobną salę.

Na ogłoszonych wtedy konkursach Włodzimierz Konieczny otrzymał I nagrodę za rzeźbę „Immaculata” oraz II nagrodę za plaketę z Matką Boską i Dzieciątkiem.

Bogata biografia tego mało znanego twórcy warta jest przytoczenia, podobnie jak krótka charakterystyka jego twórczości. W zakresie grafiki lokuje się ona na pograniczu symbolizmu i ekspresjonizmu, w rzeźbie łączy wpływy nowego klasycyzmu i neorenesansu. Młody artysta, absolwent krakowskiej ASP, podejmował także działalność krytyczną. Twierdził, iż niemożliwe jest uzyskanie dokonań w zakresie sztuki wysokiej bez równoległego rozwoju sztuki użytkowej. Przemyslenia Koniecznego wpisują się w refleksje jemu współczesnych na temat perspektyw rozwoju twórczości sakralnej, konieczności określenia jej istoty, opracowania obowiązujących dla niej wzorców.

Słowa kluczowe: Wystawy sztuki religijnej, symbolizm, nowy klasycyzm, krytyka artystyczna, sztuka użytkowa

Małgorzata Dąbrowska
Kraków (badacz niezależny)

Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
pl. Ofiar Getta 4–5/35, 35-002 Rzeszów
tel.: +48 17 872 20 98
e-mail: ara1@o2.pl

Bibliografia / Bibliography

- Artykuł niesygnowany, *Z Pałacu Sztuk Pięknych. Program wystawy współczesnej polskiej sztuki kościelnej. Konkursy będące w związku z wystawą kościelną*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1.
- Artykuł niesygnowany, *I Wystawa Sztuki kościelnej w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 51.
- Artykuł niesygnowany, *Rozstrzygnięcie konkursu na posąg Immaculaty*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 10.
- Artykuł niesygnowany, *Ruch artystyczny w Paryżu*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 7.
- Bukowski J., Cybulski T., Frycz K., Kowalski G., Kunzek H., Maszkowski K., Mączyński F., Odrzywolski S., Pawelski J., Stachiewicz J., Szydłowski T., Till S., Warchałowski J., Żeleński S., *Pierwsza Wystawa Współczesnej Polskiej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1911.
- Górzyński W., *Zadania współczesnego malarstwa kościelnego. Pierwsza wystawa sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie*, Kraków 1911.
- Hoszowski E., *Wystawa sztuki kościelnej*, „Rydwán” 1912, nr 1.
- Katalog I wystawy współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi, *Dzieła z konkursu I na plaketę rzeźbiarską Madonna*, Kraków 1911.

- Katerla J. [właśc. Żeromski Stefan], *Róża. Dramat niesceniczny*, Kraków 1909.
- Konieczny W., *Z Krakowa. Kraków środowiskiem artystycznym. Szkoła ceramiczna*, „Sztuki Plastyczne” [osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”], 1912, nr 2.
- Kossowska I., *Włodzimierz Konieczny*, <http://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-konieczny>, [dostęp 16.02.2017].
- Kowalski G., *Znaczenie I Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej*, „Sztuki Plastyczne” [osobny dział „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”] 1912, nr 2.
- Kowalski G., Kopera F., *O sztukę kościelną*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1.
- Kudelska D., *Sztuka religijna na wystawach Wiener Secession i Kunstlerbund Hagen (1898–1933)*, „Sacrum et Decorum” R. 10, 2017.
- Lepszy L., Goliński S., Kopera F., *Przedmowa*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 1.
- Tuszwowski J., *Po zamknięciu wystawy pierwszej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie MDCCCCXI*, „Odbitka z Przeglądu Powszechnego”, Drukarnia Eugeniusza i dr Kazim. Koziańskich w Krakowie 1911.
- Smolik P., *Włodzimierz Konieczny. Człowiek i artysta*, Kraków 1927.
- Wolańska J., „*Ku odrodzeniu sztuki religijnej*”. *O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych)*, „Sacrum et Decorum”, R. 5, 2012.
- Żeromski S., *Snobizm i postęp*, Warszawa – Kraków 1923.