

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

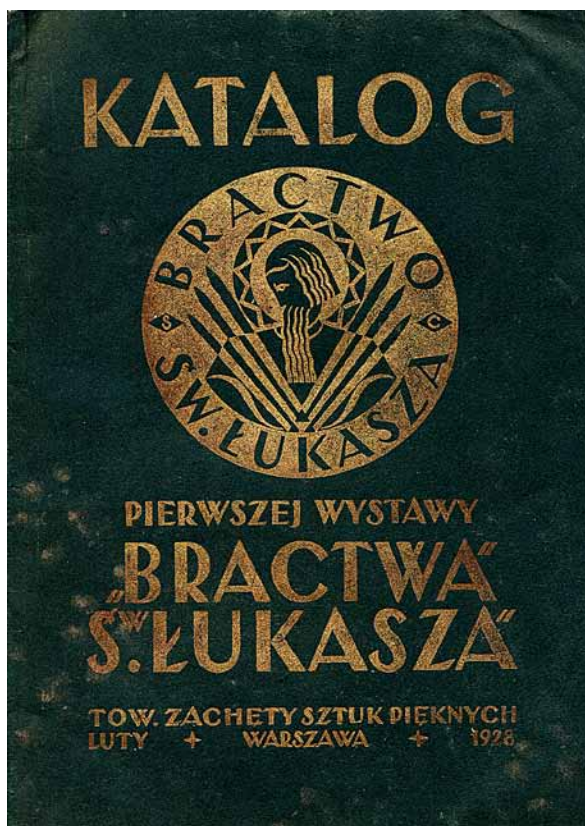
In Polish art of the interwar period one can observe a multitude of different artistic tendencies. The clearly defined classicist trend was in open opposition to the avant-garde and all its manifestations. At the time of the Second Republic, two major circles of this kind emerged. One was the Vilnius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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Langman, Katowice 1932, p. 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

XLVIII–XLIX, no. 4, p. 272.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



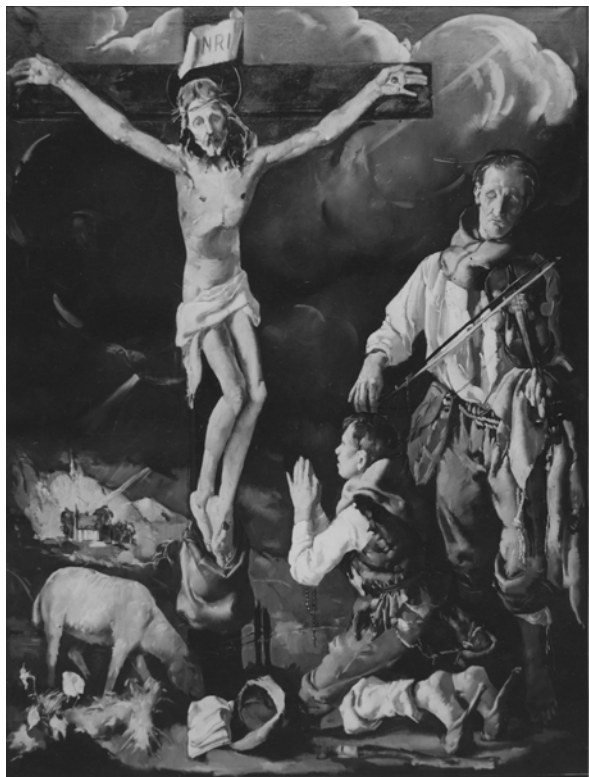
11. Jan Gotard, *Madonna kazimierska*, około 1930, kolekcja prywatna, fot. za: *Na granicy światów. Katalog twórczości Jana Gotarda 1898–1943*, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 24 VI–7 VIII 2006, oprac. A. Turowicz, W. Odorowski, Kazimierz Dolny 2006, s. 61.

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

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

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

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



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

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

mi z zakazanych w czasach kontrreformacji Madonn szafkowych.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

giniiony.

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

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

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

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



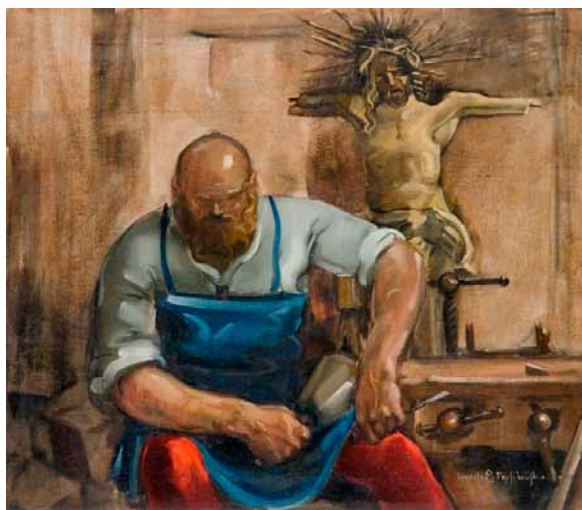
13. Elias Kanarek, *Św. Teresa z Lisieux*, 1928, obraz zaginiony, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



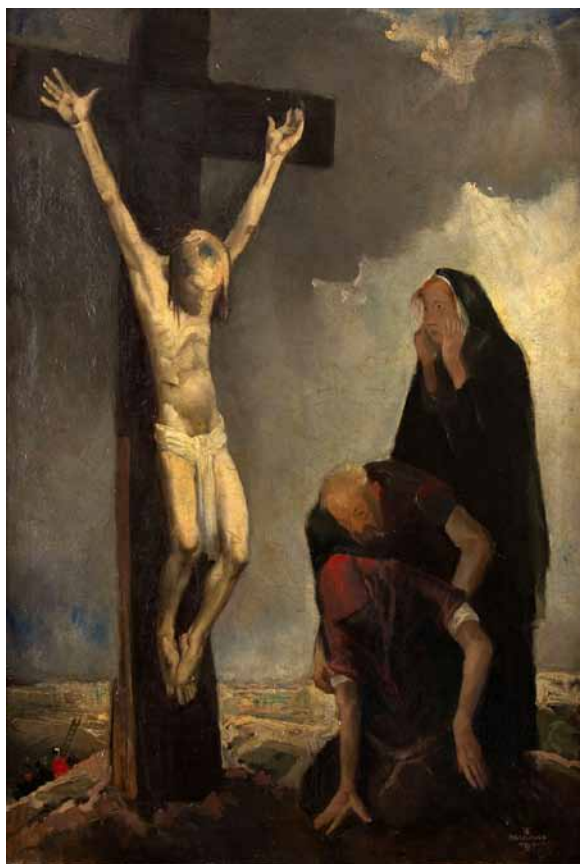
17. Edward Kokoszko, *Św. Cecylia*, 1925, obraz zaginiony, fot. za: *Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza*, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 4 II–1 III 1928, Warszawa 1928, s. nlb. (15)

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

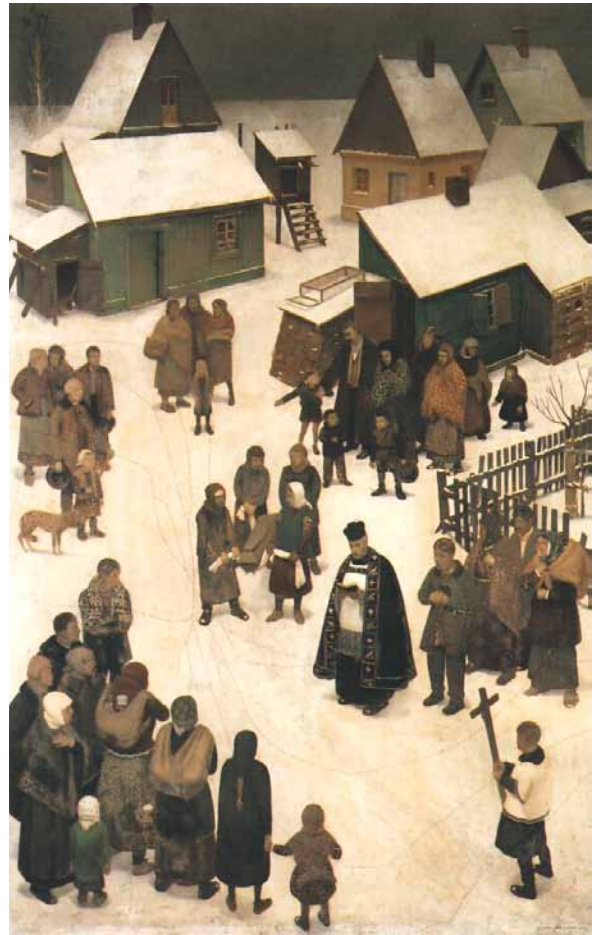
20. Teresa Roszkowska, *St Francis*, 1930, National Museum in Warsaw, phot. Photographic Studio at the NMW

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Analogiczny do *Pogrzebu* Wdowiszewskiego jest

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

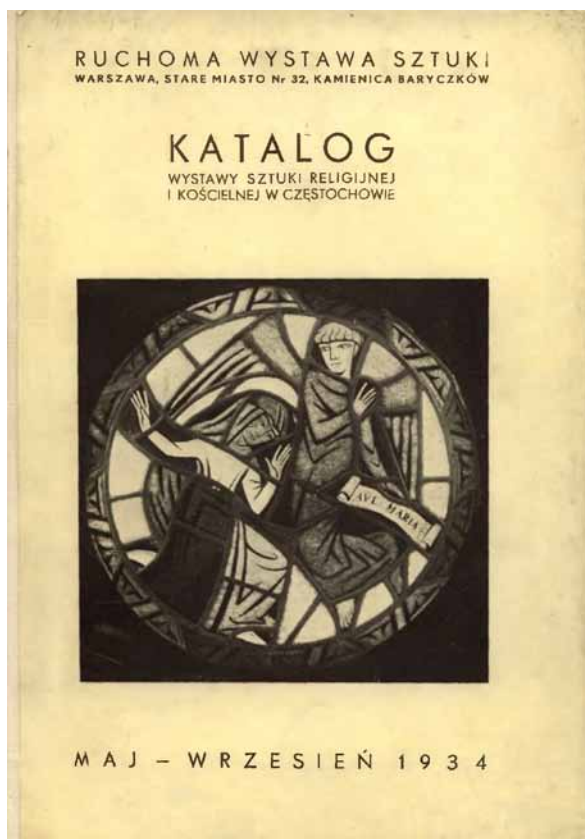
<sup>68</sup> *Katalog Wystawy Sztuki Religijnej i Kościelnej* 1934, as in footnote 11, cat. no. 24, n. p. (9), stained glass

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Abstract

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

## Streszczenie

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

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

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

Translated by Monika Mazurek

## Bibliography

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

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

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

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

mgr Michał Szarek

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

## Bibliografia

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

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

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