

Aleš Filip

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

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

DOI:10.15584/setde.2025.18.2

Abstrakt

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

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

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

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

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

Aleš Filip

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

in the 20th century, in the Republic of Czechia it began only around 2000¹. The result of these efforts was an exhibition with the accompanying publication *Z niepokojem do Boga (Neklidem k Bohu)*, published at the turn of 2006–2007. In this article it serves as the main source of information.

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

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

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

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

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

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

² A. Filip, R. Musil (red.), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha 2006. Jest to książka towarzysząca wystawie, lecz nie została zaprojektowana jako katalog; to samo dotyczy publikacji cytowanych w przypisach 9. i 43.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vorlová-Vlčková's painting of Christ was most likely inspired by the 1884 work *Let the Children Come to Me* by the German Protestant painter Fritz von Uhde¹⁶. With this painting, Alex Stock associated the term "Impressionist Christology".

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

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

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

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

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

¹⁷ F. A. Blažek, *O církevní malbě v 19. století*, part 2, 1904, p. 235.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ F. A. Blažek, *O církevní malbě v 19. století*, część 2, 1904, s. 235.

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Cf. T. Petrasová, *Časopis Method (1875–1905)*..., op. cit., pp. 257–273.

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



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

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

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

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

Szkoła Malarstwa Historycznego i Religijnego Akademii Sztuk Pięknych w Pradze

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

²² Ibidem, pp. 202–212.

²⁰ Por. T. Petrasová, *Časopis Method (1875–1905)*... op. cit., s. 257–273.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Ibidem, p. 209.

²⁴ Ibidem, pp. 214–215.

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

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

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

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

²² Ibidem, s. 202–212.

²³ Ibidem, s. 209.

²⁴ Ibidem, s. 214–215.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Beurońska Szkoła Sztuki Sakralnej

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

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

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

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

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

The Beuron School of Sacred Art

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The School of František Bílek

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

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

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

Szkoła Františka Bílka

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

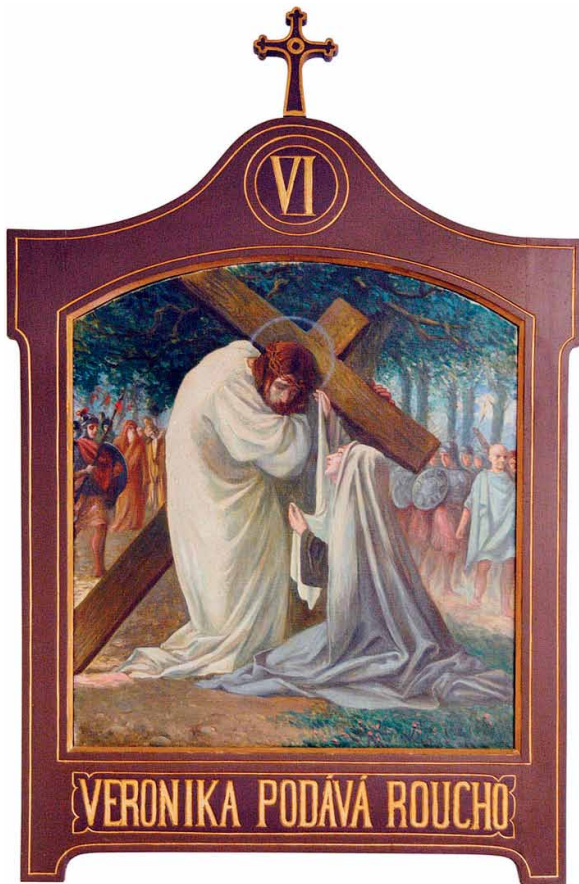
In 1899, at the peak of his artistic career, František Bílek invited two of his colleagues from the Prague Academy to his newly built house with a studio in his hometown of Chýnov: the painter Otokar Paur (1870–1914) and the aforementioned Viktor Foerster, who had returned from his studies in Paris.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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

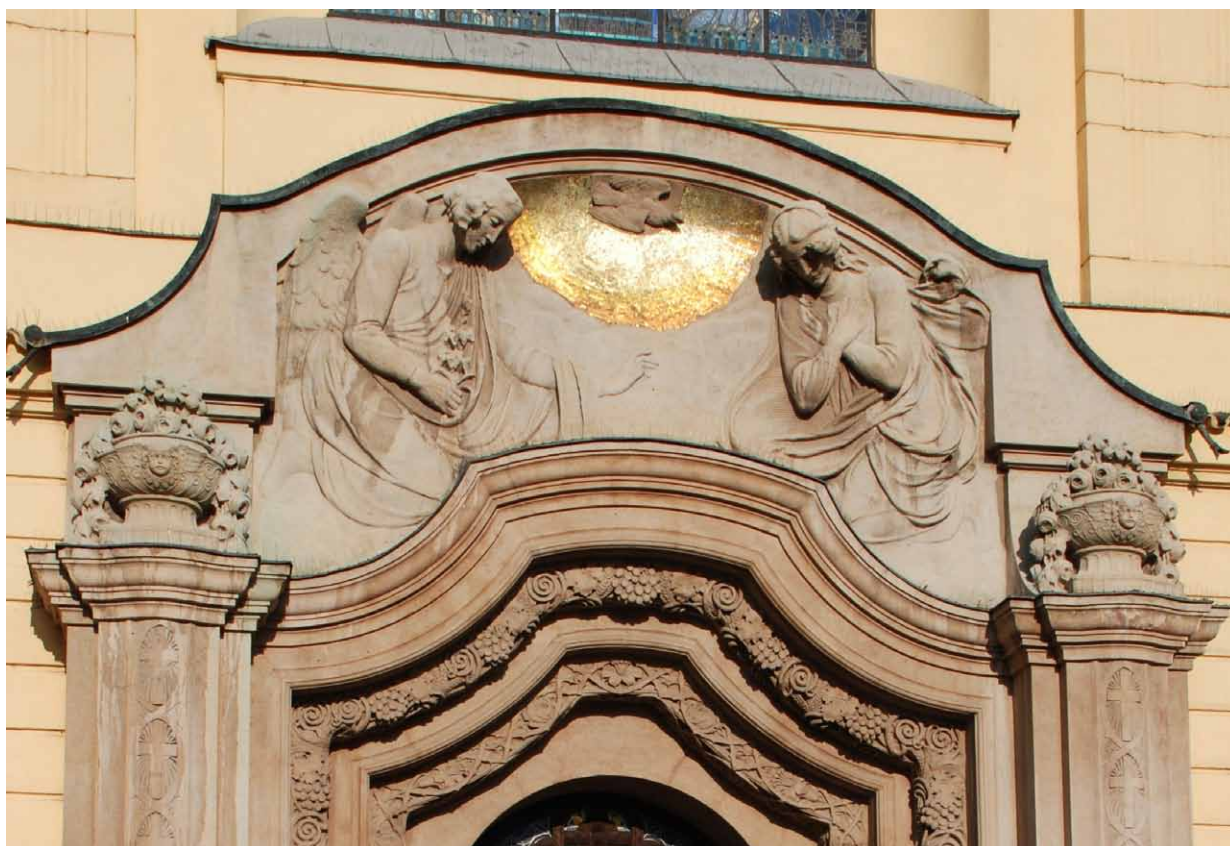
Około roku 1910 twórczość Bílka weszła w fazę stagnacji, przechodząc w samowystarczalny system osobistej religijno-synkretycznej mitologii. Taka postawa artystyczna ograniczyła możliwość bezpośredniego przekazywania impulsów twórczych członkom jego szkoły – nie wpłynęła jednak w żadnym razie na recepcję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

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

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

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

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



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

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

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

Conclusions

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

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

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

Zakończenie

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Siebenmorgen, 1983, jak przyp. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵¹ Siebenmorgen, 1983, as in fn. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia (wybór)

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

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

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

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

Translated by Agnieszka Gicala

Bibliography (selected works):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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