

IRENA KOSSOWSKA

Warszawa

IDEA DZIEŁA SZTUKI SAKRALNEJ
W LATACH DWUDZIESTYCH I TRZYDZIESTYCH
XX WIEKU

W 1918 r. Eric Gill (1882-1940) wraz z Hilary Peplerem, otoczony duchową opieką ojca Vincenta, przeora klasztoru dominikanów w Hawkeyard w Staffordshire, założył na terenie Ditchling Common wspólnotę dominikańskich tercjarzy pod nazwą Cech św. Józefa i św. Dominika. To bractwo religijne było podporządkowane macierzystemu zakonowi i kierowało się jego duchowymi zasadami, lecz jego członkowie zachowywali stan świecki. Tworzyło go kilka rodzin związanych blisko ze sobą poprzez religijne praktyki, uprawianie rzemiosła i życie towarzyskie. „Każda rodzina była niezależną jednostką żyjącą własnym domowym rytmem w zwyczajny sposób, nie było prób łączenia się w komunę” – wspomina Donald Attwater, jeden z tercjarzy¹. Dla Gilla, który wstąpił do Kościoła rzymskokatolickiego w 1913 r., wiara w Boga stała się najsilniejszym impulsem do tworzenia rzeźby, grawerunku inskrypcji, drzeworytnictwa i projektowania typograficznego. „On nie tyle był «zainteresowany religią», on żarliwie kochał Boga. Religia oznacza panowanie Boga, i Gill miał wizję świętego Kościoła rządzącego światem w imię Boga. [...] To nie profesjonalna apologetyka lub intelektualne zmagania, ani mityczna estetyka, albo ucieczka w stronę apriorycznej prawdy skłoniły Gilla do odnalezienia Kościoła Boga” – zaświadcza Attwater². Gilla zaliczano do „neomediewistów”, lecz nie na-

¹ *A Cell of Good Living. The Life, Works and Opinions of Eric Gill*, London–Dublin–Melbourne: Geoffrey Chapman, 1969, s. 78, tłum. autorki.

² Tamże, s. 51.

leżał on do bezkrytycznych naśladowców średniowiecznych koncepcji życia religijnego i społecznego. W różnoraki sposób do tej epoki nawiązywał i adaptował średniowieczną tradycję do warunków współczesnej rzeczywistości, dążąc do wzmocnienia religijności stłumionej w dobie zindustrializowanej, wielkomiejskiej cywilizacji. Studiując teologiczną wykładnię pism św. Tomasza z Akwinu – dominikanina i filozofa, który ukształtował swą doktrynę poprzez dyskusję z myślą Arystotelesa – Gill przejął tezy i kategorie wypracowane przez zachodni realizm epistemologiczny wyrosły z arystotelesowskiej logiki. Na takich przesłankach ideowych oparł światopoglądowe i etyczne normy obowiązujące we wspólnocie, którą współtworzył przez jedenaście lat. Wspólnotą rządziła reguła średniowiecznego cechu i bezwzględny szacunek dla wykonywanego rzemiosła; wpisywała się ona tym samym w tradycję nazareńczyków i kontynuowała założenia *Arts and Crafts Movement*. Propagowana przez Gilla idea artysty jako rzetelnego rzemieślnika przejawiała się w poszukiwaniu stylu, który nie ujawnia indywidualizmu twórcy, lecz wydobywa walory pracy manualnej. Postawę tę można uznać za tradycjonalistyczną wersję rozpowszechnionego w awangardowej sztuce dwudziestowiecznej hasła „wierności wobec materiału”. Gill zakładał, że mistycyzm implikuje ascetyzm. Zasada ta znalazła odzwierciedlenie w zsyntetyzowanej, uproszczonej formie jego dzieł odwołujących się do stylu trzynasto- i czternastowiecznej rzeźby; szukając środków wyrazu dla swych religijnych doświadczeń Gill czerpał wzory i inspiracje z rzeźb wypełniających romańskie portale i zdobiących kapitele świątynnych kolumn. Korzenie jego sztuki sięgały równie daleko w przeszłość jak genealogia zakonu, którego etos ukształtował jego światopogląd.

W 1918 r. Gill ukończył czternaście reliefów przedstawiających stacje Drogi Krzyżowej, przeznaczonych do nowej katedry katolickiej w Westminsterze. Artysta nie uporządkował wyobrażonych scen zgodnie z narracyjnym wątkiem Nowego Testamentu, lecz zakomponował ich kolejność arbitralnie, poszukując układu najpełniej wyrażającego mistyczne przeżycie twórcy. Wokół płaskorzeźb rozgorzała ostra polemika. Większość znawców sztuki, architektów i artystów utrzymywała, że są „pseudo-primitive, babilońskie bądź w inny sposób stylistycznie niestosowne [...]. Mówiono, że stanowią w bliżej nieokreślony sposób afront dla publiczności i Wszechmocnego Boga” – wspomina Attwater³. Ich konwencja stylistyczna nie odpowiadała

³ Tamże, s. 64.

akademickim kanonom Pasyjnych wyobrażeń; raziła ich surowa, ascetyczna forma. Zwarte, statyczne sylwety postaci umieszczonych na neutralnym tle w ciasnej przestrzeni kompozycyjnej, postaci pozbawionych zindywidualizowanej charakterystyki fizjonomicznej i wyrazistej ekspresji, podobnie jak gęsty rytm zgeometryzowanych fałdów szat ukrywających anatomiczną budowę ciała, jednoznacznie wskazywały na pokrewieństwo z romanizmem. Zastosowane przez Gilla środki wyrazu nie miały pobudzać emocji i skojarzeń z narracyjnymi wątkami Nowego Testamentu; miały natomiast wywołać stan kontemplacyjnego skupienia i mistycznego doznania. David Jones tak je oceniał: „Są adekwatne i właściwe, i być może są jedynymi żywymi obiektami w tej budowlu [...] rzemieślnik odniósł sukces tam, gdzie artysta mógł z łatwością ponieść klęskę”⁴. Jones (1895-1974), którego krytycy angielscy określali mianem „ostatniego wielkiego artysty chrześcijaństwa”, był przez wiele lat blisko związany z rodziną Gilla⁵. W czasie swej wizyty w Ditchling w 1921 r. rozpoznał on w Gillu mistrza, „prawdziwego mistrza” w takim sensie, w jakim mistrzem był Morris”⁶. W tym samym roku Jones wstąpił do Cechu św. Józefa i św. Dominika; wkrótce też został przyjęty do grona tercjarzy zakonu dominikanów. Początkowo uczył się stolarki, zgodnie z wezwaniem bractwa; następnie wprowadzono go w arkana techniki drzeworytniczej. Ulegając wpływowi romańskiej stylizacji reliefów i rzeźb wykonywanych przez Gilla w latach dwudziestych (*The Foster Father*, 1923; *The Sleeping Christ*, 1925), wykonywał drzeworyty o archaizującej formie, pozbawione iluzyjnej głębi przestrzennej, oparte na ostrym kontraście jednorodnych, czarnych i białych płaszczyzn. Uproszczone kontury obiegają w tych rycinach maksymalnie zsyntetyzowane formy umownie modelowane regularnym, równoległym kreskowaniem. Fizjonomiczne rysy wyobrażonych postaci przywodzą na myśl formułę obrazowania, przyjętą przez Giotta (*Madonna and Child*, 1923). W stylistyce tych dzieł znalazła przejaw promowana przez Gilla koncepcja dzieła sztuki sakralnej jako znaku reprezentującego rzeczywistość metafizyczną w sposób umowny, znaku, którego mistyczne odniesienia należy zgłębiać w akcie kontemplacji. Ideę znaku Gill realizował zarówno w dziedzinie rzeźby, jak i na gruncie grafiki. Ceniąc najwyżej pracę manualną i warsztatowe umiejętności, artysta wniósł

⁴ Tamże, s. 65.

⁵ S. B r e t t, *Out of the Wood. British Woodcuts and Wood Engravings 1890-1945*, London: The British Council 1991, s. 22.

⁶ P. H i l l s, *David Jones*, katalog wystawy, The Tate Gallery, London 1981, s. 21.



1. Eric Gill, „The Sleeping Christ”, 1925, marmur

istotny wkład w rozwój techniki drzeworytniczej w Anglii w latach dwudziestych. Żłobiąc rysunek w drewnianym klocku, dążył do uchwycenia struktury wyobrazonego przedmiotu, jego cech obiektywnych i esencjalnych, niezależnych od subiektywnego odbioru, wizualnej percepcji i emocjonalnej reakcji widza. ”Dla ułatwienia określił taki rysunek jako heraldyczny w przeciwieństwie do naturalistycznego, a czyniąc to podkreślił jego ostateczne znaczenie: heraldyka jest sztuką symboli, a «heraldyczny» rysunek jest sztuką znaków, znaków Stwórcy [...]”⁷. Jednak stylistyczna formuła stosowana przez Gilla wskazuje, iż interesowały go współczesne kierunki sztuki, zarówno te wywodzące się z kubizmu, geometryzujące i dekoracyjnie rytmizujące formę jak i te kontynuujące tradycję „renesansowych prymitywów”, propagowaną przez Maurice’a Denisa. Gill utrzymywał żywe kontakty z Theodorem Bailly, mnichem z Caldey i malarzem zarazem, który studiował w Paryżu pod kierunkiem Denisa i pozostawał w sferze oddziaływania sztuki bizantyjskiej. Wspólnie z wydawcą *The Golden Cockerel*

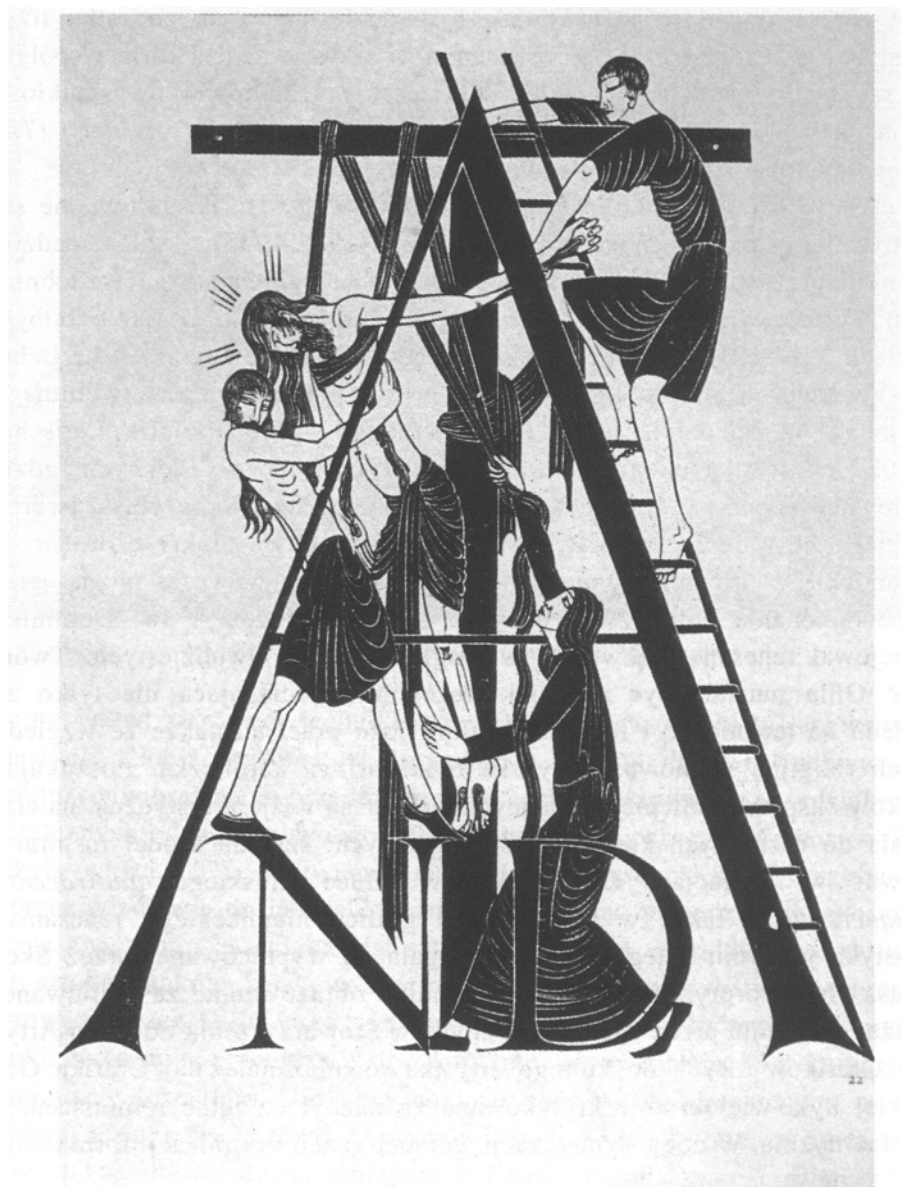
⁷ A t t w a t e r, dz. cyt., s. 101.

Books, Robertem Gibbingsem, z którym współpracował jako grafik, Gill odbył kilka artystycznych podróży do Paryża. W ilustracjach i inicjałach, które zaprojektował w późnych latach dwudziestych i na początku trzydziestych, z neoromańskim uproszczeniem i addytywnością form współgra dekoracyjna rytmizacja, radykalne spłaszczenie kształtów i uwysmuklony kanon postaci ludzkiej – jakości estetyczne znamienne dla *art déco* (*The Deposition*, ilustracja do *The Four Gospels*, 1931)⁸.

Ilustracje książkowe Gilla wywarły istotny wpływ na kształtowanie się artystycznej postawy Wiktorii Goryńskiej (1902-1945), która spędziła w Anglii okres dzieciństwa (1909-1914). Swoje zainteresowania zdobnictwem książkowym Goryńska rozwinęła w okresie studiów, jakie odbyła w latach 1914-1918 w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule i Graphische Lehr- und Versuchsanstalt für Kunst und Industrie pod kierunkiem wybitnego specjalisty w dziedzinie kaligrafii i liternictwa, prof. Rudolfa Larischa. W 1927 r. artystka ukończyła warszawską Szkołę Sztuk Pięknych, gdzie studiowała techniki graficzne w pracowni Władysława Skoczylasa, twórcy polskiej szkoły drzeworytu. W następnym roku odbyła praktykę drukarską w Londynie w oficynie Samuela Morisona⁹. Musiała wówczas poznać graficzne dokonania Gilla, zważywszy iż Cech św. Józefa i św. Dominika zainicjował renesans drzeworytu w Anglii w latach dwudziestych. Twórczość Gilla musiała być dla niej szczególnie pociągająca nie tylko ze względu na techniczne i formalne walory jego prac, ale także ze względu na ich religijną wymowę; Goryńska była żarliwą katoliczką. Poszukując środków ekspresji najlepiej oddających jej własną wizję artystyczną, nawiązywała do rozmaitych konwencji stylistycznych, szukała źródeł inspiracji zarówno w ilustracjach Gilla, jak i w sztuce włoskiego *quattrocenta* i *cinquecenta*, a także w malarstwie i grafice niemieckiego renesansu. Stylistyka jej rycin kategorycznie odbiegała od wypracowanej przez Skoczylasa ludowo-prymitywizującej formuły obrazowania zasymilowanej w różnym stopniu przez większość członków Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików „Ryt”, do którego artystka również należała. Grafika Goryńskiej była wielokrotnie krytykowana za nazbyt czytelne reminiscencje prerafaelityzmu. W dobie syntetyzacji, geometryzacji i rytmizacji form raziała

⁸ W latach 1927-1928 Gill dużo pisał i publikował na temat relacji między sztuką i religią, m.in. *Christianity and Art*, *Art and Love*, *Art and Prudence*. Ostatnie dwie książki artysta zilustrował miedziorytami.

⁹ Por. W. H u s a r s k i, *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1930, nr 12, s. 234.



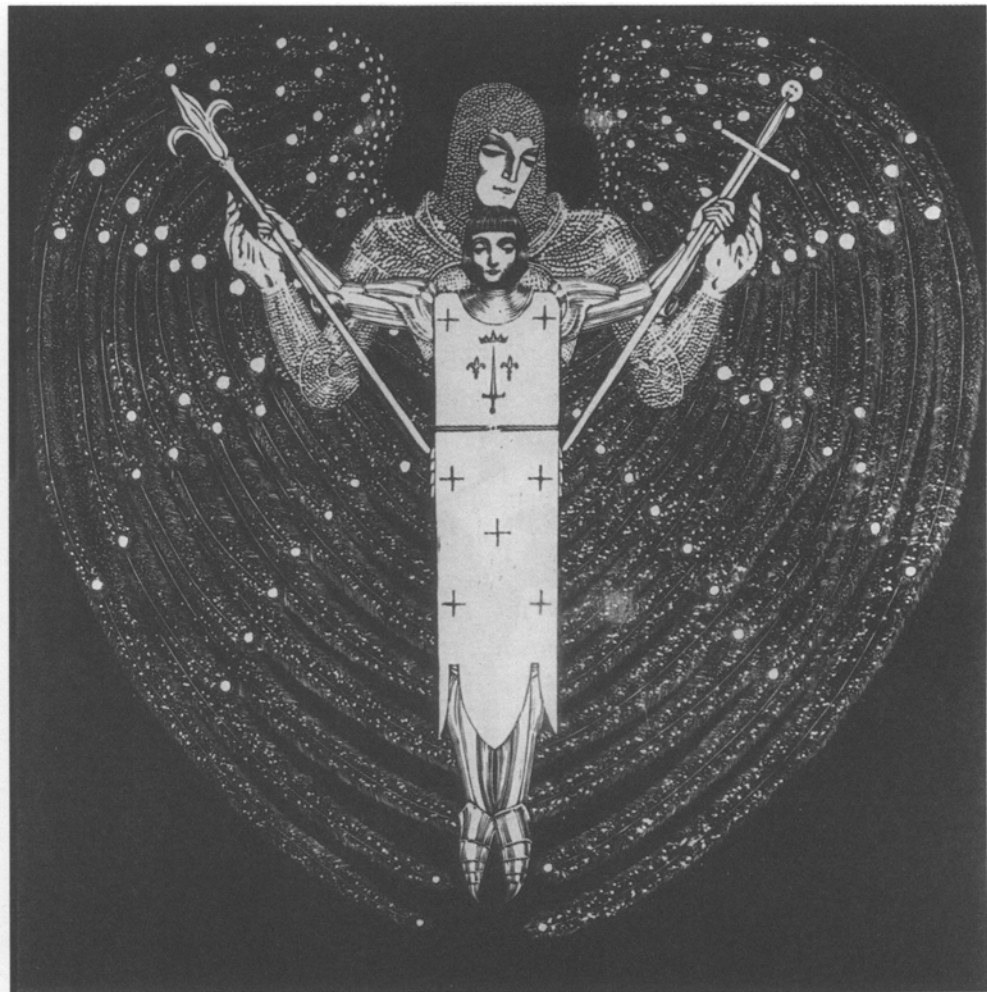
2. Eric Gill, „The Deposition”, ilustracja do „The Four Gospels”, 1931, drzeworyt

też secesyjną miękkością linii¹⁰. Wyrazy uznania natomiast zyskała Goryńska na konkursowej wystawie „Maria Vergine vista dalla donna” we Florencji w 1934 r., gdzie otrzymała złoty medal za drzeworyt *Pietà* (1929). Ta liryczna w swym wyrazie rycina stanowi trawestację słynnej watykańskiej *Piety* (1498-1500) Michała Anioła. Idąc w ślad za niedoścignionym pierwowzorem artystka umiejętnie oddała bezwład martwego ciała Chrystusa, dekoracyjnie zakomponowała fałdy grzebalnego całunu i płaszcz Matki Boskiej. Dokonała też pewnej modyfikacji sceny; wprowadzając postać św. Jana oddającego hołd Marii, stopiła ze sobą kilka motywów ikonograficznych – tradycyjny schemat kompozycyjny *Piety*, scenę *Oplakiwania Chrystusa* przez grono najbliższych mu osób i wątek powierzenia Marii opiece najmłodszego ucznia przez konającego na krzyżu Chrystusa. Osty wyrastające obok dłoni Chrystusa symbolizują tu zarazem grzechy rodzaju ludzkiego i męczeństwo Zbawiciela, zaś słońce na balsamy i misa z wodą stanowią tradycyjne atrybuty sceny *Złożenia do grobu*. Rezygnując z przedstawienia biblijnej narracji, Goryńska podjęła tu wyzwanie rzucone przez Gilla, ideę „heraldycznego” znaku wywołującego stan kontemplacji złożonych, mistycznych treści. Podobnym w swych założeniach, dewocyjnym wyobrażeniem jest apoteoza Joanny d’Arc (1929) unoszonej w abstrakcyjnej przestrzeni wieczności przez Archanioła Michała o dekoracyjnie rozłożonych, ozdobio-

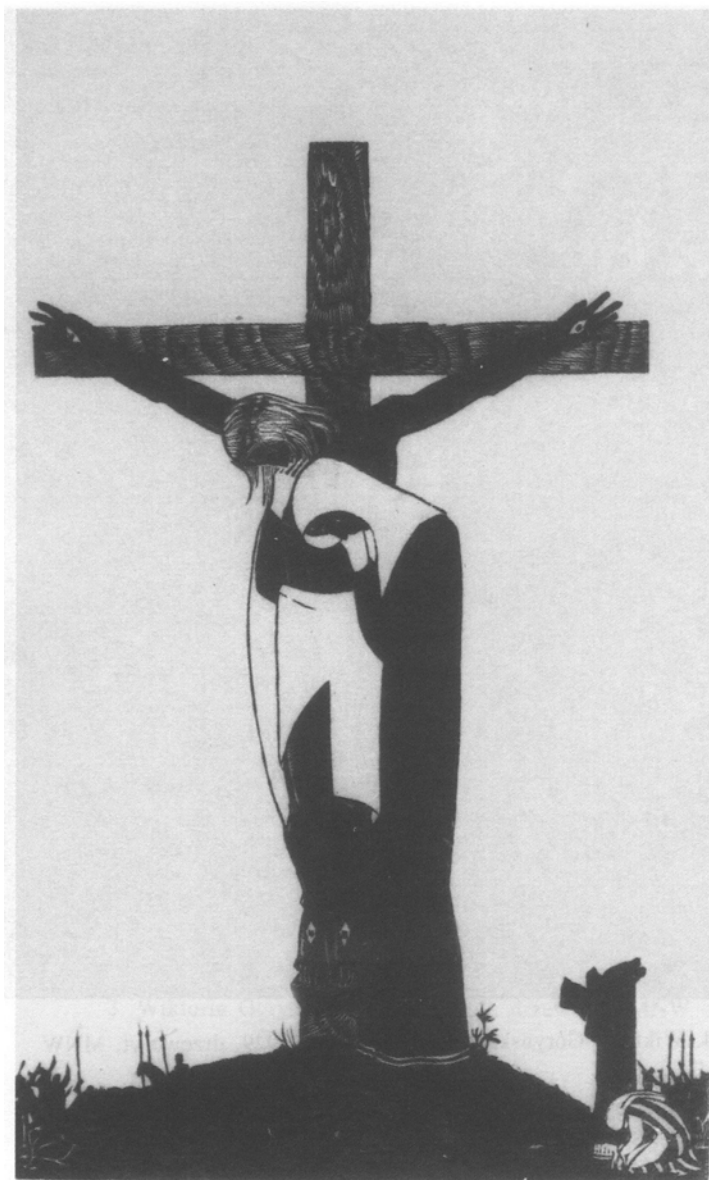
¹⁰ Powiązania Goryńskiej z kulturą angielską miały wieloraki charakter. W 1928 r. prezentowała ona swe ryciny wraz z Marią Dunin w lokalu Faculty of Arts w Londynie (por. „The Studio” 96(1928), nr 426, s. 216). Po raz drugi wystawiała w Londynie w 1930 r. w ramach ekspozycji współczesnej grafiki polskiej i czeskiej zorganizowanej w Bloomsburg Gallery. W 1936 r. artystka uczestniczyła w pokazie polskiej grafiki i tkanin w Victoria and Albert Museum (por. *Polish Art, Graphic Art, Textiles*, Victoria and Albert Museum, London 1936, s. 20, 22, poz. 58-60); w 1939 r. wystawiała wraz z Blokiem Zawodowych Artystów Plastyków w The New Burlington Gallery (por. *Exhibition of Polish Art Artists’ Association „Blok”*, London 26 V-17 VI, New Burlington Gallery [Warszawa 1939], poz. 122-127), zaś w 1940 r. wzięła udział w objazdowej wystawie tego stowarzyszenia w Brighton (*Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists’ Association „Blok”*, Brighton Art Gallery, Brighton I [1940], poz. 73-76), Birmingham (Catalogue of an Exhibition of Polish Art, City Museum and Art Gallery, Birmingham 20 I-17 II 1940, poz. 68-73), Eastbourne (*An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists’ Association „Blok”*, Towner Art Gallery, [Eastbourne 1940], poz. 73-76) i Manchesterze (*Exhibition of Polish Art*, Art Gallery, Manchester 20 III-28 IV 1940, poz. 97, 117, 124, 128). W latach trzydziestych Goryńska publikowała artykuły o polskim życiu artystycznym w angielskich pismach „The Studio” (101(1931), nr 455, s. 143; nr 457, s. 296; 103(1932), nr 469, s. 240-243; 106(1933), nr 488, s. 295; 108(1934), s. 307), *The Print Collector’s Quarterly* (22(1935), s. 325-347) i „The Times”. Por. M. S i t k o w s k a, *Wiktorja Goryńska 1902-1945. Katalog grafiki*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977.



3. Wiktoria Goryńska, „Pietà”, 1929, drzeworyt, MNW



4. Wiktoria Goryńska, „Joanna d’Arc”, 1929, drzeworyt, MNW



5. Wiktoria Goryńska, „Ukrzyżowanie”, 1934, drzeworyt, MNW

nych misternym ornamentem skrzydłach. Wywodzący się z bizantyjskich mozaik hieratyzm i monumentalizm tej kompozycji całkowicie odbiega od rozbudowanej narracyjności epizodów z życia Joanny d'Arc zobrazowanych przez Goryńską dwa lata wcześniej w cyklu czterech drzeworytów, w których pobrzmiwają echa sztuki Matthiasa Grünewalda. Koncepcję dewocyjnego znaku najpełniej zrealizowała artystka w drzeworycie *Ukrzyżowanie* (1934), najbliższym stylistycznie ilustracyjnej grafice Gilla. Goryńska ponownie zsyntetyzowała tu harmonijnie kilka motywów ikonograficznych. Gest objęcia ciała Chrystusa przez Matkę Boską i otulenia Go chustą zapowiada *Zdjęcie z Krzyża* i *Opłakiwanie*. Wizualne stopienie sylwety Marii z formą krucyfiksu i zaakcentowanie paralelnie pochyłonych głów Chrystusa i Marii unaocznia ideę *compassio*, symbolizuje współcierpienie. Neutralne tło, na którym zarysowany jest krzyż, oddaje – podobnie jak w sztuce wczesnochrześcijańskiej – ponadczasowość trwania zbawczej ofiary Chrystusa. Zmonumentalizowany symbol Pasji i Odkupienia, niosący metafizyczne treści, zwycięsko dominuje nad strefą doczesności, wypełnioną zminiaturyzowanymi sylwetkami świadków Męczeństwa na Golgocie – żywo gestykulujących, rzymskich żołnierzy szydzących z Króla Żydowskiego. Malutki krzyż łątra jest tylko znakiem wywoławczym dla skojarzeń odtworzających przekaz Nowego Testamentu. Filigranowa postać kłęczącej Marii Magdaleny, przynależna do ziemskiej sfery, niczym echo zwielokrotnia pierwiastek bólu, reprezentując tych wszystkich, którzy poszli za Chrystusem. Ze znamiennej dla Goryńskiej skłonności do mnożenia finezyjnie wyrytych ornamentów i precyzyjnie oddanych szczegółów nie pozostało w tej rycinie prawie nic. Ekspresję obrazu pogłębia znamieny dla nowoczesnej grafiki ostry kontrast jednorodnych płaszczyzn czerni i bieli, klarowność uproszczonych konturów i syntetyza form; fakturalne efekty w partii krzyża, podobnie jak linearna artykulacja włosów Chrystusa i szaty Magdaleny stanowią tu jedynie wyciszony, dekoracyjny akompaniament.

Także w obrazach Antoniego Michalaka (1902-1975) i Adama Bunscha (1896-1969) – dwóch wybitnych twórców sztuki sakralnej w międzywojennej Polsce – postać Marii Magdaleny nabrała wymiaru symbolicznego, stała się personifikacją cierpienia i grzechów ludzkości, ludzkości odkupionej przez Zbawiciela. W dziełach *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną* (1931) Michalaka i *Pod krzyżem* (1930) Bunscha przejawiało się – znamienne dla Gilla i Goryńskiej – dążenie do znalezienia najbardziej nośnej formuły dewocyjnego znaku otwierającego się na mistyczne treści, próba znalezienia symbolu chrześcijaństwa uwolnionego zarówno od historycznych uwarunkowań,

jak i od kontekstu biblijnej narracji. Celowi temu posłużyły zabiegi stylizatorskie, kompilacja konwencji obrazowania zaczerpniętych z różnych epok i szkół artystycznych wraz z wprowadzeniem elementów współczesności dla zaakcentowania ponadczasowości i uniwersalizmu relacji między Bogiem i człowiekiem.

Michalak i Goryńska brali udział w tych samych wystawach poświęconych sztuce sakralnej: w międzynarodowej prezentacji nowoczesnej sztuki religijnej w Padwie w 1931 r. oraz w ekspozycji *Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX w.* w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1932 r. Po raz pierwszy jednak spotkali się studiując w 1923 r. pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Pracownia Pruszkowskiego była miejscem szczególnym; przetwarzanie i łączenie konwencji obrazowania dawnych mistrzów w celu stworzenia polskiej szkoły malarstwa – będącej antytezą nurtów awangardowych i postimpresjonistycznych – było kluczową ideą programu nauczania profesora. Wzorów poszukiwał Pruszkowski głównie w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim i hiszpańskim, a także w sztuce włoskiego renesansu. Zasadniczy nacisk kładł na opanowanie warsztatu artystycznego i sztuki malarskiej, nakłaniał do stosowania dawnych receptur i technik malowania, doceniał perfekcyjny rysunek. Założenia estetyczne Pruszkowskiego najlepiej przejawiały się w praktyce twórczej Bractwa św. Łukasza ukonstytuowanego przez uczniów profesora w 1925 r. na wzór średniowiecznego cechu rzemieślniczego. Konfraternia nie służyła wprawdzie pogłębianiu życia duchowego – jak w przypadku wspólnoty Gilla – miała jednak wzmacniać więzy koleżeństwa i współpracy przy organizowaniu wystaw i zbiorowym wykonywaniu zamówień. Michalak należał do grona członków-założycieli bractwa. W swych rodzajowych i religijnych obrazach konsekwentnie realizował wymogi mistrza, transponując i oryginalnie przeobrażając schematy kompozycyjne, gamę kolorystyczną, kanon postaci i typy fizjonomiczne, zapożyczone zarówno z malarstwa *quattrocenta*, jak i późnego renesansu, późnogotyckiej sztuki północnoeuropejskiej i hiszpańskiego baroku. Pokrewieństwo z konwencjami obrazowania włoskiego renesansu ujawnia się w wielofiguralnych, narracyjnie rozbudowanych kompozycjach o charakterze alegoryczno-rodzajowym i historyczno-rodzajowym, takich jak *Bajka o szczęśliwym człowieku* (1925) i *Pobieranie ciała wodnego w mieście Bydgoszczy* (1928-1929). W obrazie przedstawiającym czasy rozkwitu Bydgoszczy czytelne są inspiracje sceną przybycia św. Urszuli do Kolonii należąca do hagiograficznego cyklu, namalowanego

przez Vittore Carpaccio (1490-1495). Znajomość takich kompozycji, jak *Zdjęcie z Krzyża Rosso Fiorentino* (1521) musiała być artyście pomocna przy tworzeniu złożonej, streficznie spiętrzonej struktury *Zdjęcia z krzyża* (1926), którego płytką przestrzeń obrazową wypełniają szczerlnie cztery postacie uczniów zdejmujących ciało Chrystusa oraz sylwetka klęczącej pomiędzy rusztowaniami Matki Boskiej¹¹. Plama nasyconej czerwieni przywiązanej do ramion krzyża draperii ożywia silnym akcentem mroczną, zdominowaną przez brązy i błękity gamę chromatyczną. Z kolei obraz *Stygmatyzacja św. Franciszka* (1927) dobitnie świadczy o fascynacji Michalaka sztuką Giuseppe de Ribery¹². Kreując „przestrzeń mistycznego przeżycia” artysta połączył zasady dramatycznego barokowego luminizmu ze schematem pejzażowym o piętnastowiecznej genealogii. Tło dla religijnej ekstazy św. Franciszka stanowi pejzaż rzeczywisty – krajobraz spod Kazimierza nad Wisłą – który poddany został wyrazistej stylizacji: spiętrzeniu uległy tu kurtynowo zachodzące na siebie plany wzgórz otaczających zalaną mistycznym światłem równinę, na której pośród kępy brzoź jawi się wizyjny krzyż z uskrzydłonym na podobieństwo serafina Chrystusem¹³. Złożony układ przestrzenny komplikują liniowe promienie światła emanującego z ran Chrystusa – podpatrzone w ołtarzowych kwaterach Giotta – które, przecinając po diagonalu wyobrażoną przestrzeń – łączą poszczególne plany kompozycyjne i zarazem wyznaczają dodatkowe segmenty przestrzenne. Pierwowzorów do naturalistycznego oddania fizjonomicznych szczegółów i dramatycznej gestyki świętego dostarczyły Michalakowi namalowane przez Ribere wyobrażenia św. Hieronima, Andrzeja i Bartłomieja. W ostrym skrócie perspektywicznym – dorównującym stopniem komplikacji barokowym obrazom – ujęta jest postać śpiącego pasterza, nieświadomego świadka cudu przypominającego apostołów w scenie *Modlitwy Chrystusa w Ogrójcu*. Postać tę Michalak interpretował jako swoje *alter ego*, wizerunek własny z czasów spędzonego na wsi dzieciństwa. Wprowadzając ten osobisty ton, jeszcze mocniej akcentował brak rozbudzonej świadomości religijnej we współczesnym świecie¹⁴. Wymiar współczesności artysta uzmysławiał w swych obrazach o te-

¹¹ Obraz zaginiony, dawniej kościół parafialny w Fordonie k. Bydgoszczy.

¹² Do 1939 r. obraz był własnością Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie. Michalak kopiował obraz Ribery *Złożenie do grobu*, znajdujący się w Luwrze, podczas stypendialnego pobytu w Paryżu w 1925 r.

¹³ Michalak mieszkał w Kazimierzu w latach 1927-1933 i 1939-1975.

¹⁴ Por. J. W y c z e s a n y, *Życie i twórczość Antoniego Michalaka*, 1998, mps, s. 29.

matyce pasyjnej ukazując w tle kazimierski pejzaż wydobyty złocistymi refleksami z ciemności nocy. Natomiast stojącego pod krzyżem św. Jana (*Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem*, 1924) i wsłuchujących się w dobrą nowinę króli (*Trzej królowie ubrani na ludowo*, 1925) przebrał w stroje lubelskich chłopów¹⁵. Aktualizując tradycyjną ikonografię chrześcijańską, osadzając ją w realiach współczesności, Michalak budował pomost pomiędzy dniem dzisiejszym i czasami biblijnymi, kreował metaforę uniwersalizmu aktu Odkupienia, ponadczasowej mocy Zbawienia. Nie zawsze jednak zdołał konsekwentnie zastosować stylizacyjne zabiegi. Transponując dawne schematy religijnych przedstawień, nie zawsze potrafił stworzyć jednorodną wizję artystyczną. *Stygmatyzacji św. Franciszka* krytycy zarzucali zarówno eklektyzm, jak i brak kolorystycznego scalenia. Stefania Zahorska zauważyła: „poszczególne plany posiadają duże napięcie barwne i wibrację. Ale Michalak jest wręcz barbarzyńcą jeśli chodzi o barwną kompozycję całości. Między poszczególnymi odcinkami jego obrazów toczy się walka na noże”¹⁶.

W pełni jednorodną przestrzeń obrazową – „przestrzeń mistycznego przeżycia” – wykreował Michalak w obrazie *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną* (1931), stanowiącym punkt kulminacyjny w sakralnej twórczości artysty. Siła ekspresji mistycznego doznania osiągnęła tu swoje apogeum. Poszczególne plany kompozycyjne scala padający ukośnie z góry snop transcendentnego światła o barokowej proveniencji. Z jednej strony dynamizuje on hieratyczną kompozycję, z drugiej uwypukla zdeformowany cierpieniem tors Chrystusa, rzuca cień śmierci na twarz Ukrzyżowanego i wydobywa żywe tony czerwieni z sukni Magdaleny. Nadprzyrodzone światło emanuje również z postaci Zbawiciela; zaistnienie w obrazie dwóch źródeł mistycznego luminizmu symbolizuje tajemnicę podwójnej, boskiej i ludzkiej natury Chrystusa. Naturalizm ujęcia skatowanego ciała Zbawiciela, przywodzący na myśl zarówno malowane przez Ribere sceny męczeństwa świętych, jak i późnogotyckie krucyfiksy, współgra tu z typową dla włoskiego *quattrocenta* delikatnością konturów wydobywających postać Marii Magdaleny i manierystycznym uwysmukleniem proporcji. Dramatyczną ekspresję obrazu potęguje poszarpany cień, jaki cierniowa korona – zapożyczona z ołtarzowych kwater Grünewalda – rzuca na przesłaniającą ciało Chrystusa

¹⁵ *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem* znajduje się w Pałacu Prymasowskim w Warszawie; obraz *Trzej królowie ubrani na ludowo* nie został odnaleziony.

¹⁶ S. Zahorska, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie”, 1928 (18 luty).



6. Antoni Michalak, „Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną”,
1931, olej, płótno, wł. pryw.

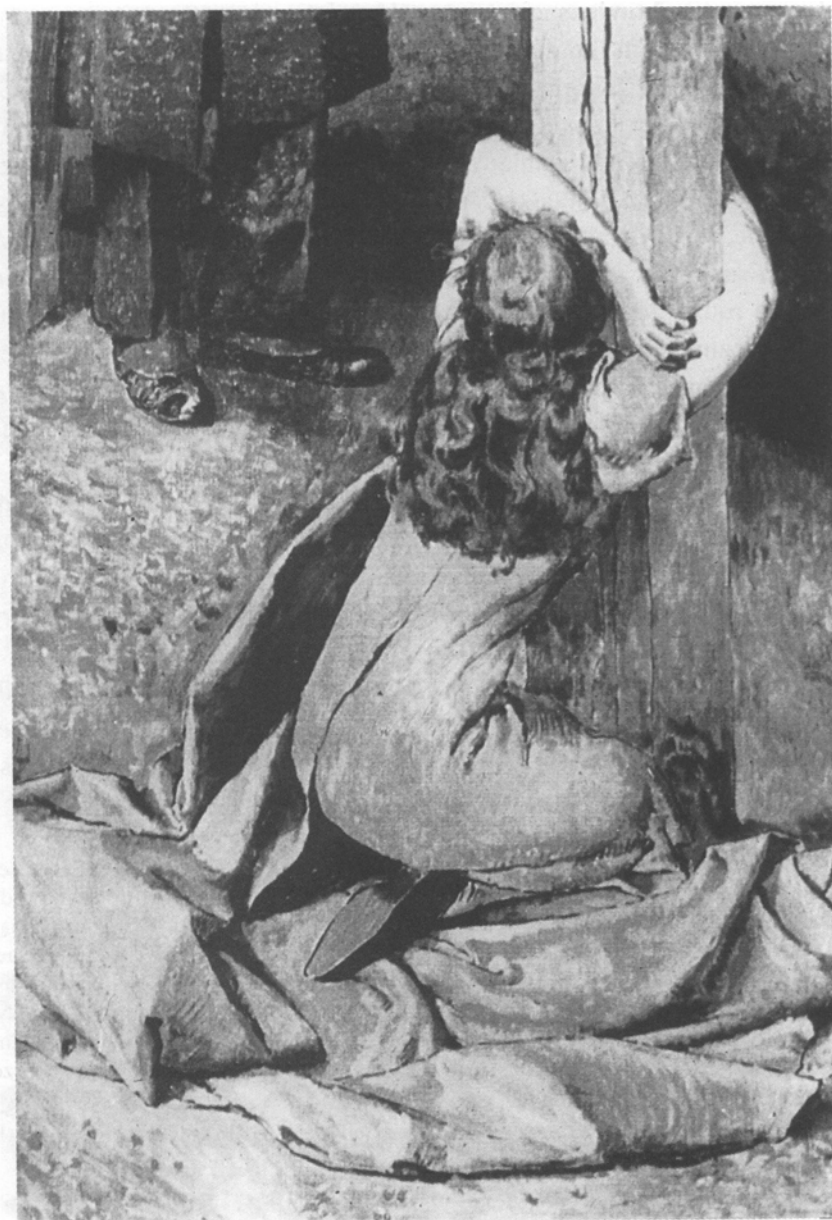
draperię. Ukośnie układające się fałdy przejrzystej materii zakłócają symetrię układu krzyża i tęczy, która szerokim łukiem spina przeciwległe krańce kazimierzowskiego pejzażu, przeobrażającego się w piętnastowieczny, "kosmiczny", wszechogarniający krajobraz. Draperia wydaje się być zarówno trawestacją chusty św. Weroniki jak i grzebalnego całunu, na którym ciało Chrystusa odcisnęło ślad. To w niej materializuje się niepojmowalność tajemnicy Odkupienia¹⁷. Postaci Marii Magdaleny nadał Michałak nieczęsto spotykany w scenach pasyjnych wyraz liryzmu; dokonywany przez nią akt adoracji uczynił artysta metaforą oddania się ludzkości Bogu, ludzkości odczuwającej swą nieskończoną małość, grzeszność i niemoc w obliczu Boga-Człowieka. Skrzyżowane dłonie Magdaleny – zgodnie z ideą *compassio* – powtarzają układ przybitych do krzyża stóp Chrystusa. Sposób ich ukształtowania nawiązuje do delikatnych dłoni figury usypiającej Matki Boskiej w głównej kwaterze ołtarza Wita Stwosza w krakowskim Kościele Mariackim¹⁸. Dekoracyjne sfalowanie złocistych włosów świętej budzi skojarzenia nie tylko z rzeźbami Stwosza, ale także z ołtarzowymi obrazami Masaccia¹⁹. Osiągnięta w obrazie harmonia stylistyczna, pełne stopienie różnorodnych źródeł inspiracji, doskonale współgra z jego metafizyczną wymową, z formułą symbolu oddającego istotę wiary chrześcijańskiej.

Próbie wykreowania takiego symbolu, symbolu uwolnionego od schematów narracyjnego obrazowania, podjął parę lat wcześniej Adam Bunsch koncentrując się na postaci Marii Magdaleny klęczącej pod krzyżem (1930). Artysta stworzył kompozycję w kontekście ikonografii chrześcijańskiej niezwyklej, zaskakującej swym radykalizmem. Bunsch zawęził bowiem kadr obrazu zamykając w nim wyłącznie postać Magdaleny i eliminując postać Chrystusa. O dokonującej się Ofierze świadczą jedynie spływające po trzonie krzyża strużki krwi. Z dramatycznym gestem rozpaczającej Magdaleny – podobnie jak w obrazie Michałaka ukrywającej swą twarz – skontrastowana jest statyczna postać świadka wydarzeń na Golgocie, anonimo-

¹⁷ Michałak umieścił postać św. Weroniki eksponującej *veraikon* w swoich obrazach *Ukrzyżowanie ze św. Zofią i św. Szczepanem*, 1928 (reprod. wg starej fot. w: W. S k r o d z - k i, *Polska sztuka religijna 1900-1945*, Warszawa 1990, s. 76; L. L a m e Ń s k i, *Antoni Michałak – malarz mistycznego światła*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1996, nr 1-2, s. 74, il. 4) i *Ukrzyżowanie*, 1930 (Sokolniki koło Wrześni, kościół parafialny p.w. św. Jakuba Apostoła).

¹⁸ Michałak jeździł do Krakowa, by tam studiować gotyckie rzeźby: por. W y c z e - s a n y, dz. cyt.

¹⁹ Por. polptyk pizański Masaccia z 1426 r. w kolekcji Museo de Capodimonte w Neapolu.



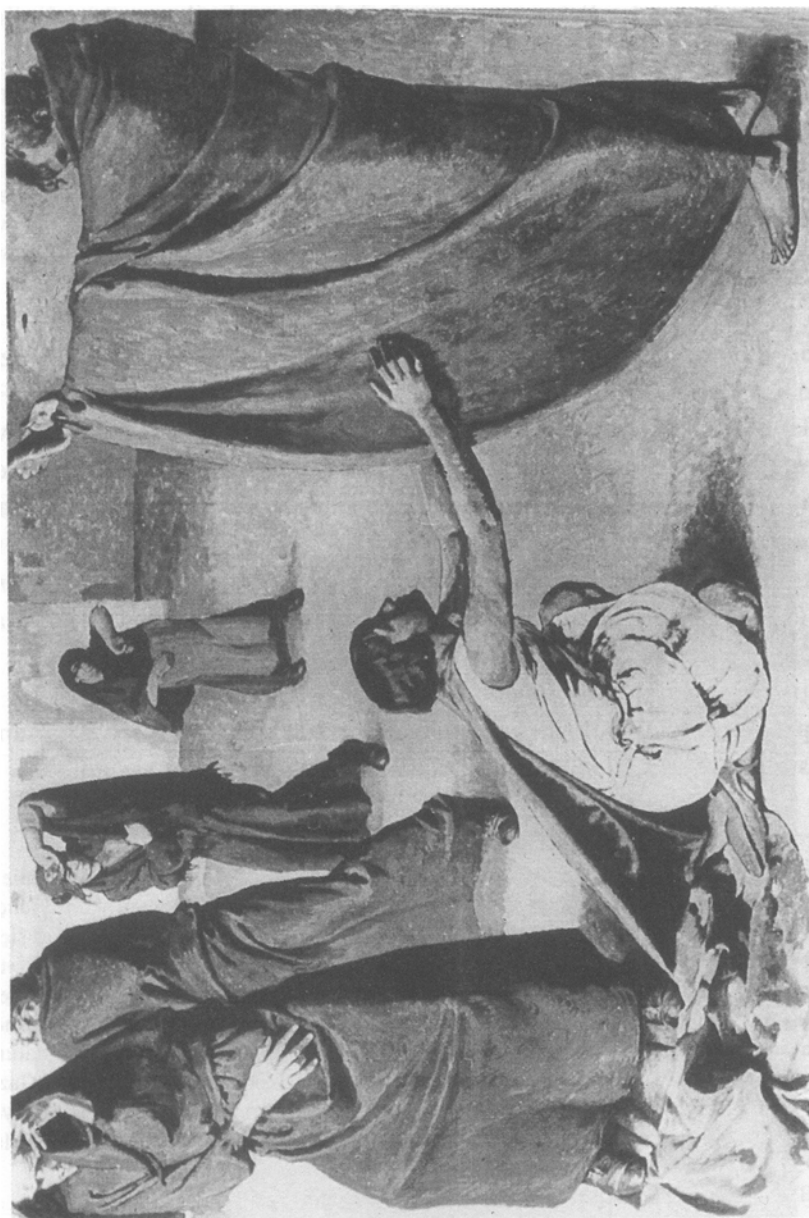
7. Adam Bunsch, „Pod Krzyżem”, 1930, olej, płótno

wego, ubranego we współczesny strój świadka, którego emocjonalna reakcja pozostaje nieznana, gdyż artysta ujął w kadrze kompozycji jedynie jego nogi. Ekspresyjną kondensację osiągnął tu Bunsch rezygnując z narracyjności znamiennej nie tylko dla tradycyjnych przedstawień Ukrzyżowania, ale także dla religijnych kompozycji samego twórcy. W obrazie Bunscha *Pod krzyżem* (1929) grupę zemdlonej Matki Boskiej, podtrzymującego ją św. Jana i kłęczącej Marii Magdaleny, otaczają zrytmizowanym szeregiem widoczni tylko w partii nóg mężczyźni przyodziani w modne płaszcze. Współczesną suknię nosi także Maria Magdalena, bohaterka obrazów *Przebaczenie* (1929) i *Jawnogrzesznicza* (1931), metaforycznie opowiadających o moralnym upadku rodzaju ludzkiego i przebaczącej miłości Chrystusa. „Rytmika jędz fantastycznie wymowna! Tragedia wymalowana barwami współczesności, w kolorycie niezmiernie subtelna, w inscenizacji kapitalna. Spotyka się tutaj to, co ludzkie, arcyłudzkie, z tym co się nie da ująć w żaden obraz – bo jest nie z tego świata” – tak zinterpretował wymowę obrazu Jan Kleczyński²⁰. Postacie faryzeuszy zostały tu groteskowo zdeformowane; natomiast urodę młodej kobiety podkreśla dekoracyjnie układający się płaszcz o łamiących się liniach fałdowania podpatrzonego w rzeźbach Stwosza. Te wyraziste reminiscencje sztuki późnogotyckiej służą budowaniu metaforycznego pomostu pomiędzy dawną epoką mistycyzmu i dobą współczesną, której skarłały wymiar duchowy Bunsch pragnął ujawnić. Swej fascynacji dziełami Stwosza artysta dawał wyraz zarówno w malarstwie sakralnym (*Kielich goryczy*, 1931, *Zwiastowanie*, 1932), jak i w swych wypowiedziach o sztuce:

Ołtarz mariacki Stwosza jest największym dziełem rzeźbiarskim sztuki chrześcijańskiej, a więc sztuki w ogóle. [...] Jako pretekst przy budowaniu linii jest wprowadzony nieraz bez uzasadnienia wiatr rozkładający linię draperii. [...] Draperia i włosy są tym tematem, który pozwala swobodniej, aniżeli cokolwiek innego, na planowe układanie linii i stanowi posłuszny element deformacji artystycznej. [...] Gdybyśmy z rzeźb jego usunęli wszystko inne, a zostawili tylko draperie, które zajmują nieraz do dwóch trzecich powierzchni obrazu, to zostałyby wzór jakiś dziwnie w każdym miejscu odmienny, różnorodny, chociaż z tej samej prostej szmaty, bez kroju nawet układany, zostałyby właściwa, zasadnicza kompozycja obrazu²¹.

²⁰ J. K l e c z y ń s k i, *Na tle wystawy sztuki kościelnej w Zachęcie*, „Kurier Warszawski”, 1932, nr 151, s. 3.

²¹ A. B u n s c h, *Linia polskiej plastyki*, cyt. za: A. B u n s c h [junior], *O sztuce religijnej (artykuły, referaty, relacje)*, Kraków 1993, s. 159, 160 mps w posiadaniu autora.



8. Adam Bunsch, „Przebaczenie”, 1929, olej, płótno

Bunsch łączył w swych kompozycjach styl "łamanych szat" z opartym na walorach rysunku, werystycznym ujęciem kształtu oraz ekspresyjną deformacją, poszukując środków wyrazu najwłaściwszych dla sztuki religijnej; wpisywał się tym samym w znamienny dla lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku nurt polemik dotyczących stylu sztuki sakralnej²². Łącząc rozmaite stylistyki dążył do pogłębienia ekspresji obrazu. Jego zdaniem

Sztuka Renesansu poszła za Grekami w kierunku harmonizmu i prędko jak tamta trafiła na kres swego rozwoju i udławiła się swoją doskonałością. Harmonia ma swoje granice, nie ma ich wyraz, ekspresja. Wyraz jest odpowiednikiem formalnym zawsze nowej, zawsze jednorazowej treści twórczego ducha²³.

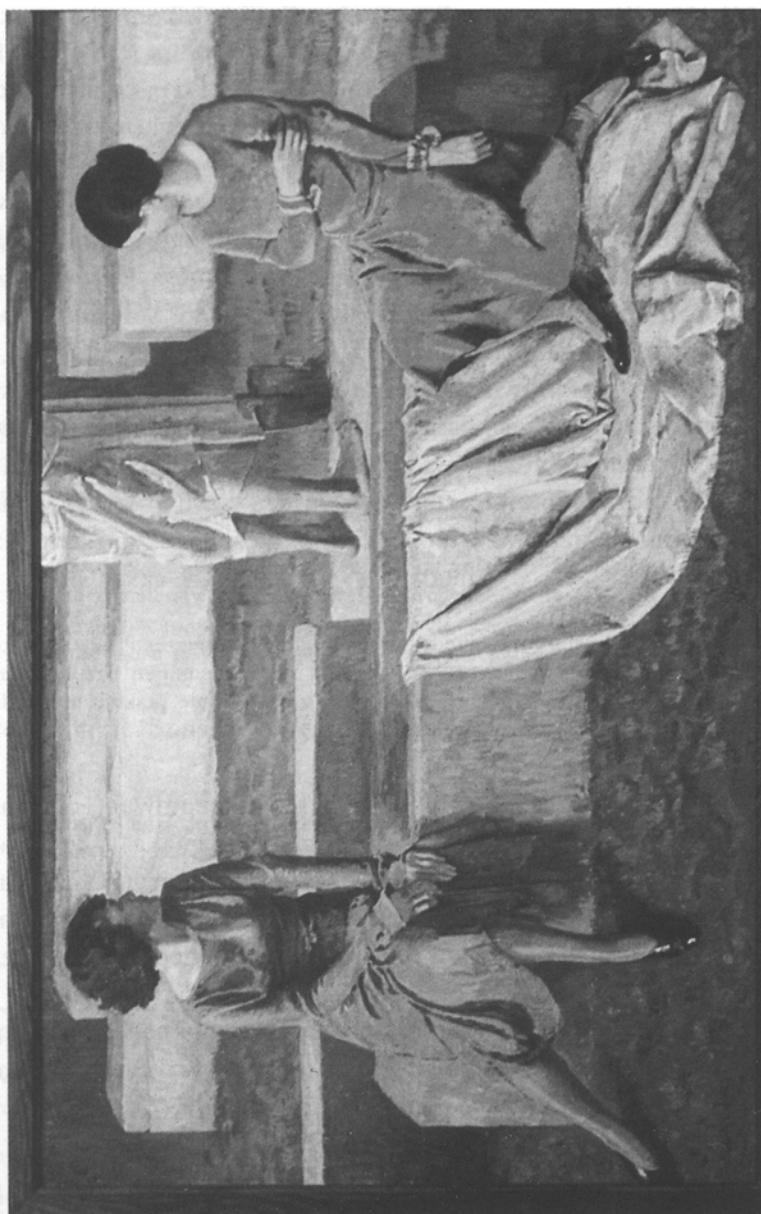
W sposobie ewokowania symbolicznych treści za pomocą realistycznej formuły obrazowania Bunsch był spadkobiercą zarówno prerafaELITÓW i Ferdinanda Hodlera, jak i Józefa Mehoffera i Jacka Malczewskiego. Trawestował też dzieła dawnych mistrzów: postać Chrystusa przebacającego Marii Magdalenie przywodzi na myśl gest i szaty Chrystusa wskrzeszającego Łazarza w obrazie Caravaggia²⁴; obraz *Niewiasty u grobu* (1930) nawiązuje kompozycyjnie do słynnego dzieła Tycjana *L'amor sacro e l'amor profano* (1515). Wprawdzie Bunscha cechowała literacka wyobraźnia i skłonność do teatralizacji plastycznych przedstawień, lecz tutaj dokonał on kompilacji dwóch epizodów nowotestamentowych ograniczając narrację biblijnego przekazu²⁵. Wątek mówiący o niewiastach przybyłych z balsamami do pustego grobu Chrystusa, zaskoczonych pojawieniem się anioła – ta-

²² Przejawem tych dyskusji były wystawy sztuki religijnej – omawiane krytycznie na łamach prasy – zorganizowane w 1931 r. w Katowicach, w 1932 r. w warszawskiej Zachęcie i ponownie w Katowicach, oraz w 1934 r. w Częstochowie. W 1936 r. odbyła się w krakowskim TPSP pierwsza wystawa grafiki religijnej. Problemowi kształtowania stylu artystycznego Bunsch poświęcił wiele miejsca w swych rozważaniach o sztuce. Swą naczelną tezę sformułował następująco: "Nie można malarzowi odmówić prawa tworzenia własnego stylu. Nie można sztuce stawiać zarzutów, że sięga po środki, których nie ma w naturze. [...] Malarz naturalista jest tylko ubogim krewnym natury" (*O kompozycji obrazu*, „Gazeta Literacka”, 1933, nr 7, cyt. za: *Adama Bunscha refleksje i rozważania o sztuce*, wybór T. Dudek-Bujarek w: „Bielsko-Bialskie Studia Muzealne”, Muzeum Okręgowe w Bielsku Białej, 3(1995), s. 144.

²³ A. B u n s c h, *O ekspresjonizmie*, „Gazeta Literacka” 1933, nr 3.

²⁴ Por. *La Resurrezione di Lazzaro* (1609) Caravaggia przechowywany w zbiorach Museo Nazionale, Messina.

²⁵ Bunsch był autorem wielu utworów dramatycznych. Por. t e n ż e, *Dramaty*, Kraków 1974, wstęp T. Kudliński; *Adam Bunsch (1896-1969). Wystawa retrospektywna*, Muzeum Okręgowe, Lublin 1987, s. 8.



9. Adam Bunsch, „Niewiasty u Grobu”, 1930, olej, płótno, wł. pryw.

jemniczej postaci w bieli – artysta zsyntetyzował z objawieniem się Chrystusa pod postacią ogrodnika Marii Magdaleny zrozpaczonej zniknięciem ciała Mistrza. W znamienny dla swych religijnych kompozycji sposób Bunsch uniknął ukazania rysów twarzy Zbawiciela. Modne stroje obu Marii siedzących na krawędzi grobowca, podobnie jak frak wskrzeszonego Łazarza w obrazie z 1929 r., są kolejnym przejawem „szukania cudu w sercu współczesności” – by użyć słów Kazimierza Alberti²⁶.

Problem nadawania tematyce religijnej współczesnego kostiumu był dziedzictwem dziewiętnastowiecznego realizmu i symbolizmu, malarstwa Jeana-François Milleta, Dantego Gabriela Rossetiego i Jamesa Ensora²⁷. Z nowym natężeniem pojawił się on w dojrzałych dziełach Maurice’a Denisa i Georges’a Rouaulta. Akademickie zasady wzniosłości, dostojności, stosowności i historycznej poprawności zostały stopniowo wyparte przez wierność realiom wielkomijskiej, uprzemysłowionej cywilizacji, dla której poszukiwano dróg moralnej odnowy. Jednocześnie uwypukleniu etycznych wartości w życiu jednostki i społeczeństwa służyła sekularyzacja tematyki religijnej, transformacja motywów ikonografii chrześcijańskiej i aktualizacja biblijnych wątków w sztuce o tematyce współczesnej. Bunsch pisał:

Historyzm obrazu religijnego nigdy nie będzie dla dzisiejszego widza atrakcyjny. Prawda historycznego kostiumu, czy pejzażu jest raczej niemiłym egzotykiem. Ale żywą jest prawda religijna, która ma takie samo zastosowanie praktyczne do dzisiejszego życia, jak przed dwoma tysiącami lat²⁸.

Hierarchia Kościoła katolickiego nie zawsze akceptowała oryginalne, nowatorskie ujęcia religijnych tematów. Obraz Michałaka *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną* został nagrodzony srebrnym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie w 1931 r. W 1932 r. uhonorowano go nagrodą Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego na wystawie konkursowej *Polska Sztuka Kościelna*. Jury konkursowe przy udziale delegatów Kurii Metropolitalnej do przyznawania nagród episkopatu polskiego uznało dzieło za wybitne pod względem artystycznym, niemniej

²⁶ Szukający cudu w sercu współczesności, „Świat Kobiety”, 1932, nr 7.

²⁷ Pionierskimi pracami na temat przenikania się tradycyjnej ikonografii chrześcijańskiej i realistycznego obrazowania są książki L. Nochlin *Realism and Tradition in Art 1848-1900* (Englewood Cliffs N. J. 1966) i *Realism* (Harmondsworth 1971; polski przekład: W. Juszczyk, T. Przystęski, *Realizm*, Warszawa 1974). Por. także M. P o p r z ę c k a, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 81-100.

²⁸ A. B u n s c h, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej*, „Znak” 1947, nr 7, s. 744.

orzekło, że nie odpowiada ono wymogom sztuki kościelnej²⁹. Już w recenzjach z wystawy Bractwa św. Łukasza w Zachęcie w 1928 r. pobrzmiewał ton dezaprobaty dla sakralnego aspektu prac artysty: „Michalak posiada wielką wiedzę malarską; jego obrazy religijne – to śmiało pomyślane kompozycje malarskie, ale nie przemawiające do naszego uczucia religijnego; można je podziwiać, ale nie modlić się przed nimi”³⁰. Podobnym wątpliwościom dał wyraz Jan Kleczyński w odniesieniu do dzieł Bunscha pokazywanych na ekspozycji sztuki religijnej w Zachęcie w 1932 r.: „Oryginalna twórczość Bunscha jest twórczością człowieka głęboko religijnego. Czy odpowiada wymogom, którym służą wystawy kościelne, tego nie wiem”³¹. Taka recepcja obrazów Michalaka i Bunscha potwierdza wagę rozróżnienia, jakie Bunsch akcentował w swoich wypowiedziach, rozróżnienia pomiędzy sztuką kościelną i religijną, sztuką spełniającą wymogi kultu zbiorowego i sztuką służącą indywidualnej modlitwie. „Reformator malarstwa kościelnego” – jak określano Bunscha³² – tak wyjaśniał istotę tych dwóch rodzajów sztuki sakralnej:

Prawdziwe religijne malarstwo to Fra Angelico da Fiesole, jeszcze Botticelli. [...] może być malarstwo głęboko z religii zrodzone, a nie nadające się ani do zbiorowego kultu religijnego, ani do dekoracji kościelnej. Obrazy, które można kontemplować w domu, może także w muzeum, ale nie kościelne³³.

Dzieło religijne Bunsch definiował następująco:

Artysta tworząc określa, czy aktywizuje swój stosunek do Boga i tylko w tych warunkach może powstać dzieło, które potem pomaga innym ludziom aktywizować każdemu swój stosunek do Boga. Jeżeli tego na początku nie było [...], wtedy dzieło nie będzie religijną sztuką, choćby miało za temat fakt religijny. I tym się tłumaczy, dlaczego sztuka późnego renesansu włoskiego przeważnie nie jest sztuką religijną, choć obraca się w tematach tradycyjnie kościelnych. Michał Anioł jest poganinem w swojej

²⁹ W podobny sposób jury konkursu oceniło tryptyk Fryderyka Pautscha *Ukrzyżowani*, który wyróżniono nagrodą TZSP i obraz Antoniego Grabarza *Modlitwa*, któremu przyznano *ex aequo* z dziełem Michalaka nagrodę Ministra WRiOP. Por. *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 280.

³⁰ *Z Zachęty, Rzeczpospolita* 1928, nr 41.

³¹ *Na tle wystawy sztuki kościelnej*.

³² W. B u n i k i e w i c z, *Legenda biblijna w marynarce*, „Świat”, 1933, nr 7, s. 15. Bunsch należał do czołowych twórców witraży i polichromii kościelnych, m.in. w kościele Najświętszej Marii Panny w Katowicach (1937, 1939) i w polskim kościele przy Devonia Road w Londynie (1945).

³³ A. B u n s c h, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej*, s. 742.

sztuce [...] dzieło sztuki działa religijnie, jeżeli przy jego poczęciu było przeżycie religijne, a działa tym powszechniej i intensywniej, im jest lepsze artystycznie³⁴.

Autentyzm dzieła religijnego najlepiej weryfikuje czas. Dziś wydaje się, że głębokie doznanie religijne musiało zainicjować powstanie dzieł Gilla, Jonesa, Goryńskiej, Michalaka i Bunscha, artystów próbujących – za pomocą różnych środków ekspresji – stworzyć religijny symbol, „heraldyczny” znak Boga.

THE IDEA OF A WORK OF SACRED ART IN THE 1920's AND 1930's

S u m m a r y

It was in 1918 when Eric Gill (1882-1940) founded in Ditchling Common the Guild of St Joseph and St Dominic, a community of Dominican Tertiaries. This religious fraternity was affiliated to the parent order and living in its spirit but the members remained lay people. For Gill, a convert to Roman Catholicism since 1913, the belief in God became the major impulse to creative work as a stonecarver of inscriptional lettering, a sculptor, a wood engraver and a typographic designer. The fraternity complied with the rule of a medieval guild and uncompromisingly respected high quality craftsmanship; it thus found itself in the wake of the Nazarenes' tradition and continued the principles of the Arts and Crafts Movement. Gill's concept of the artist as an honest workman produced a style that sought impersonality and subservience to the job in hand. Gill's assumption was that mysticism implies asceticism. This concept is best reflected in the synthetised and simplified form of his works referring to the 13th-Century idiom of sculpture. In 1918, Gill completed fourteen carvings in low relief presenting the Stations of the Cross in the new Catholic cathedral at Westminster. The compact static figures, deprived of any individualised features and clear expression, that were crammed against a neutral background in a limited compositional space, as well as a dense rhythm of geometrized folds of attire covering their anatomy unequivocally pointed to Romanesque models. The means of expression employed by Gill were not to generate emotion and imply a narrative based on the Holy Scripture, but to promote religious devotion and contemplation.

David Jones (1895-1974) was for a number of years closely related with Gill's family. Upon his visit to Ditchling in 1921 he recognized in Gill a master, „a true master” in the sense that Morris was a master. Consequently, Jones joined the Ditchling Guild and in a due course became a Tertiary of the Order of St. Dominic. Coming under the influence of the Romanesque stylization of Gill's reliefs and sculptures executed in the 1920s he produced several wood-engravings of archaic form, devoid of illusive spatial depth and based on a sharp contrast between homogenous black and white planes. The stylistic of these prints reflects the Gill's concept of a work of sacred art being a sign representing metaphysical

³⁴ T e n ż e, *O piątym kole u wozu*, cyt. za: B u n s c h [junior], dz. cyt., s. 15-17.

reality, a sign whose mystical denomination should be fathomed in an act of contemplation. Gill implemented the idea of a sign in both carving and graphic art. Holding in such high esteem manual work and craftsmanship he contributed greatly to the wood-engraving revival in England. Thus, while drawing and cutting wood-engravings Gill aimed at grasping the structure of the depicted image, of its objective and essential features, independent of the individual visual perception, as well as an emotional reaction of the beholder. On the other hand, the stylistic formula employed by Gill proves that he was interested in modern tendencies in art, both those originating in cubism, and those continuing the tradition of the „Renaissance primitives”, propagated by Maurice Denis. The illustrations and initials, which he designed in the late 1920s and early 1930s, betray neo-Romanesque simplification and additivity of form which harmonize with decorative rhythm, radical flattening of shapes and slendered canon of a human figure, all these being aesthetic qualities typical of Art Déco.

Gill's book illustrations significantly influenced the artistic attitude of Wiktoria Goryńska (1902-1945), a Polish printmaker who spent her childhood in England. In 1927, the artist graduated from the Warsaw School of the Fine Arts where she had studied graphic techniques under Władysław Skoczylas, the creator of the Polish school of woodcut. Next year she went through a printing training at Samuel Morison's printing house in London. Gill's works must have appeared most appealing to her not solely for their technical and stylistic values, but also due to their religious contents. Goryńska was a devout Catholic. When searching for means of expression that best reflected her own artistic vision, she referred to various stylistic conventions and sought inspiration in Gill's illustrations as well as the Quattrocento painting and German Renaissance art. Goryńska's works were highly appreciated at the exhibition *Maria Vergine vista dalla donna* in Florence in 1934, where she won a gold medal for her wood-engraving *Pietá* (1929). In the print, which was a paraphrase of the famous Vatican sculpture by Michelangelo, Goryńska blended a number of iconographic motifs, namely the traditional Pietá compositional scheme, the scene of the Lamentation and the motif of bestowing the care of Mary upon the youngest disciple by dying Christ. Whilst abandoning the traditional Biblical narrative sequence Goryńska faced the challenge formulated by Gill in his concept of a „heraldic sign” which engenders contemplation of complex mystical meanings. A similar approach can be seen in the devotional apotheosis of Joan of Arc (1929) lifted into the abstract eternity space by the Archangel Michael. The most accomplished concept of the devotional image, and at the same time the closest to the style of Gill's illustrations, is Goryńska's wood-engraving *The Crucifixion* (1934). Here the artist once again harmoniously synthesized several iconographic motifs. A minute figure of kneeling Mary Magdalene, belonging to the sphere of worldliness, echoes the motif of pain, representing all those who followed Christ.

Also in Antoni Michalak's (1902-1975) and Adam Bunsch's (1896-1969) paintings, the two being eminent representatives of sacred art in inter-war Poland, the figure of Mary Magdalene takes on a symbolic dimension becoming the personification of suffering and sins of the mankind redeemed by the Savior. In both Michalak's *Crucifixion with Mary Magdalene* (1931) and Bunsch's *At the Cross* (1929) one can trace the attempt to find the most expressive formula of a devotional image opening to mystical meanings – an attempt undertaken by Gill and Goryńska – to find the symbol of Christianity free from historical conditionings and the context of the Biblical narrative. To this end the artists applied stylization, compiled pictorial conventions borrowed from various epochs and artistic schools, as well as introduced some elements of contemporaneity which are meant to emphasize universality of the relationship between God and man.

Translated by Tadeusz Karłowicz