

Konkurs na malowidła do sali Sejmu w Warszawie (1929) w świetle polityki artystycznej i propagandowej II Rzeczypospolitej

Anna Myślińska

Muzeum Narodowe w Kielcach

Zakończenie Wielkiej Wojny stworzyło możliwości prowadzenia działalności mecenasowskiej, której organizatorem, dysponentem i adresatem było państwo¹. Sztuka została poniekąd zwolniona z obowiązków „krzepienia serc”, co spowodowało spadek zainteresowania artystów tematami alegorycznymi. Rozwój sztuki nowoczesnej pogłębił pejoratywną ocenę alegorii przez krytykę artystyczną, ale dzieła tego typu nadal uczestniczyły w utwierdzaniu tradycji patriotycznej polskiego społeczeństwa.

Tematykę alegoryczną podejmowali głównie artyści nurtu tradycyjnego, którzy opracowywali wzory dla masowych druków ulotnych, w odpowiedzi na wciąż istniejące zapotrzebowanie na dzieła patriotyczne. Alegorie tworzyli również utytułowani artyści sztuki nowoczesnej, a nawet niektórzy przedstawiciele awangardy artystycznej, uczestnicząc w oficjalnych konkursach lub realizując oficjalne zamówienia².

W pierwszych latach niepodległości dzieła alegoryczne zamawiane przez obóz rządowy służyły legitymizacji władzy, później wykorzystywane były w szeroko zakrojonej propagandzie odrodzonego państwa i w pracy na rzecz jego rozwoju. Po przewrocie majowym 1926 r. w architekturze i malarstwie ujawniały się tendencje o charakterze totalitarnym, „mocarstwowym”, preferujące nowy styl reprezentacji państwa³.

W latach 20. XX w. odpowiedź na propagandę państwa stanowiła polityka Obozu Narodowego i środowisk prawicowych, nasilających nastroje nacjonalistyczne. Ich wyrazem było powstanie Obozu Wielkiej Polski (4 XII 1926), który za cel działania przyjął zjednoczenie prawi-



¹ Problematykę tę szeroko omawia **M. Rogoyska** (*Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918–1930*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” t. 5 (1954)).

² Zob. **A. Sieradzka**, *Polonia Rediviva. Odzyskanie niepodległości w sztuce polskiej lat 1918–1939*, [w:] *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988*, red. **M. Bielska-Lach**, Warszawa 1992, s. 316; **A. Myślińska**, *Figura patriae. Historia tematu alegorii Polski*, [w:] *Polonia, Polonia* [kat. wystawy], koncepcja, scenariusz **A. Rottenberg**, red. **J. Chrzanowska-Pieńkos**, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, 23 V – 2 VII 2000, s. 16–17; **A. Myślińska**, *Temat alegorii Polski pocz. XX w. – pocz. XXI w.*, [w:] *Historia i Polonia* [kat. wystawy], red. **eadem**, Muzeum Narodowe w Kielcach, 29 IX 2009 – 3 I 2010, Kielce 2009, s. 53–54; **eadem**, *Propaganda państwa polskiego w plastyce II Rzeczypospolitej*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130. rocznicę urodzin, Toruń 13–15 listopada 2008*, red. **E. Pilecka**, **K. Kluczajd**, Warszawa 2009, s. 301–302.

³ Zob. **P. Krakowski**, *Nacjonalizm a sztuka patriotyczna*, [w:] *Nacjonalizm*



w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 23.

⁴ Obóz Wielkiej Polski, *Czym jest Obóz Wielkiej Polski. Deklaracja ideowa, odczytana na Zjeździe w Poznaniu dnia 4 grudnia 1926 r. i przemówienie, wygłoszone na zebraniu O.W.P. w Warszawie w styczniu 1927 r.*, Warszawa 1927, s. 7–8.

⁵ J. Kleczyński, *Dwadzieścia lat plastyki polskiej*, „Polska Zbrojna” 1938, nr 313, s. 5.

⁶ S. Woźnicki, *Odrodzenie malarstwa ściennego*, „Gazeta Polska” 1937, nr 276, s. 5.

⁷ L. Slendziński, *Alegoria Polski*, 1923, olej, płótno; Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Pałacu Prezydenckim w Warszawie. Wybrana literatura: T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3: 1764–1939–1963, Wrocław 1964, s. 206–210; J. Poklewski, „Szkola Wileńska” i jej ocena przez międzywojenną krytykę artystyczną, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1994, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” t. 25; A. Myślińska, *Figura...*, s. 16; Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”, 1922–1932 [kat. wystawy], koncepcja wystawy i katalogu K. Nowakowska-Sito, Muzeum Narodowe w Warszawie, 11 VI – 29 VII 2001, Warszawa 2001, s. 236–247, il. 158; I. Luba, *W duchu historyzmu. Ludomir Slendziński i tzw. klasycyzm wileński*, [w:] *eadem*, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 150–151, 162; A. Myślińska, *Temat...*, s. 55, il. 7; I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 77–78, 162–164, 174.

⁸ Zob. *Budowa gmachów sejmowych*, „Polska Zbrojna” 1927, nr 218; *Nowa sala sejmowa i hotel poselski*, „Polska Zbrojna” 1927, nr 287; *Rozbudowa Sejmu w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” 1928, nr 5; A. Wolmar, *Rozszerzony gmach sejmu i dom poselski*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 78; *Nowy sejm obradować będzie w nowej sali*, „Polska Zbrojna” 1928, nr 66; F. Klein, *Nowa sala sejmowa*, „Czas” 1928, nr 80 (wyd. poranne), s. 3; B. Wierzbička, *Budynki sejmowe w Warszawie 1918–1939*, [w:] *eadem*, *Gmachy i wnętrza sejmowe w Polsce*, Warszawa 1998; *eadem*, *Sejm i Senat. Architektura i wnętrza*, wyd. 3, Warszawa 2002; M. Czapeliski, *Rozbudowa Sejmu w dwudziestolecie międzywojennym*, [w:] *idem*, *Gmach Sejmu i Senatu*, fot. M. Wyderzyński, Warszawa 2009; I. Luba, *Duch...*, s. 169–173 – i in.

cowych przeciwników sanacji oraz oddziaływanie na społeczeństwo w duchu narodowym. W deklaracji OWP znalazł się zapis, że cywilizacja polska, „jeśli ma być cywilizacją wielkiego narodu”, musi wyrażać przywiązanie do tradycji i cześć dla przeszłości „w bogatej i posiadającej wysoki poziom twórczości duchowej we wszystkich dziedzinach”⁴. Obóz rządowy i środowiska prawicowe odwoływały się do tego samego źródła – języka narodowej tradycji, ale z całkiem innych powodów i w odmienny sposób.

W pierwszym 20-leciu niepodległości powstało wiele oficjalnych dekoracji gmachów publicznych i państwowych, o których znaczeniu Jan Kleczyński pisał: „Bieg sztuki polskiej zwraca się ku twórczości monumentalnej, zbiorowej, ku architekturze połączonej z rzeźbą i malarstwem, ku tworzeniu nowego oblicza Polski”⁵. Wtórował mu Stanisław Woźnicki opinią, że sztuka monumentalna jest „potężnym środkiem wyrazowym dla wychowania typu uczuć, typu myśli, typu życia w Polsce”⁶. Do zrealizowanych wtedy zamówień oficjalnych należał plafon Ludomira Slendzińskiego *Alegoria Polski (Opatrzność ostaniająca Polonię od burz)* do gabinetu premiera w Pałacu Rady Ministrów w Warszawie (lata 1922–1923)⁷, o cechach współczesnej alegorii historycznej, wyrażający silną potrzebę legitymizacji władzy odrodzonego państwa polskiego.

Kompleks budynków Sejmu w Warszawie powstał w latach 1925–1928, w wyniku przebudowy XIX-wiecznego Aleksandryjsko-Maryjskiego Instytutu Wychowania Panien. Klasycyzującą Salę Posiedzeń z monumentalną rotundą zaprojektował Kazimierz Skórewicz, a dekorację ścian zewnętrznych, ułożoną we fryz z 16 plakiet o tematyce alegorycznej, stworzyli Jan Szczepkowski i Jan Biernacki. Szczepkowski – jeden z najoryginalniejszych artystów polskich okresu *art déco* – wykuł 8 plakiet: *Myśl twórcza, Sztuka, Sport, Orka, Żniwa, Przemysł, Wyzwolenie* oraz tę przedstawiającą drzewo z ptakami w koronie. Tyle samo plakiet wyszło spod dłuta Biernackiego: *Twórczość literacka, Nauka, Sprawiedliwość, Legiony – 1914 rok, Lotnictwo, Marynarka, Handel, Rzemiosło*, a także plakieta z panopliami. Prace dekoratorskie prowadzono w latach 1927–1928. Program fryzu przedstawiał różne dziedziny życia II Rzeczypospolitej, odrodzonej dzięki czynowi zbrojnemu Legionów.

Imponujące wnętrza Sali Posiedzeń nawiązywało do schematów architektury klasycznej, ze świetlikiem ponad kasetonowym stropem. Dekoracje wnętrza sali wykonał Antoni Żurakowski, uczeń Konstantego Laszczki. Reliefy w drewnie przedstawiały: *Historię* (na lico trybuny poselskiej), 3 stylizowane godła polskie z różnych epok oraz 14 herbów ziem, województw i miast polskich. Reliefy autorstwa Zofii Trzczińskiej-Kamińskiej: *Nauka, Oświata, Pokój, Stawa i Sprawiedliwość*, dekorowały balustradę holu, ukazując wielkość i rozwój wolnej Polski. Obrady Sejmu w nowej sali odbyły się po raz pierwszy 27 III 1928⁸.

W pomieszczeniu brakowało dominującego elementu, którym miało być malowidło na ścianie prezydialnej. O zlecenie na jego projekt i wykonanie ubiegał się Wojciech Kossak – w liście skierowanym do marszałka sejmu Rzeczypospolitej Ignacego Daszyńskiego. Próbował odwieść

dostojnika od zamiaru rozpisania konkursu na projekt malowidła, zapewniając, że użyje całego swojego talentu dla stworzenia godnej oprawy sali⁹. Marszałek Daszyński zdania jednak nie zmienił i na początku 1929 r. ogłosił „Konkurs na malowidła ściennie do sali posiedzeń Sejmu w Warszawie”. Zakładano wybranie najlepszego tryptyku o temacie stosownym do powagi instytucji, o wartościach uniwersalnych, „świadczących wobec potomnych o smaku i stylu swoich czasów”¹⁰.

Do jury otwartego konkursu weszli: marszałek sejmu Ignacy Daszyński, dyrektor Departamentu Sztuki Wojciech Jastrzębowski, profesorowie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie: Władysław Skoczyła, Kazimierz Skórewicz (autor projektu przebudowy gmachu Sejmu) i Fryderyk Pautsch, oraz dyrektor Biura Sejmu Henryk Pomorski¹¹. W celu zapewnienia odpowiedniego poziomu konkursu do udziału w obradach zaproszono imiennie profesorów: Tadeusza Pruszkowskiego (Warszawa), Ludomira Slendzińskiego (Wilno), Józefa Mehoffera (Kraków), Kazimierza Sichulskiego (Lwów) oraz Władysława Roguskiego (Poznań)¹².

W ocenie ekspozycji Działu Sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w 1929 r. Mieczysław Treter zauważył „brak wśród znaczących obrazów personifikacji i kompozycji alegorycznych, cechujących zasadniczy rys narodowego charakteru”¹³. Konkurs na malowidła ściennie do Sali Posiedzeń Sejmu dowiódł, że w Polsce odrodzonej nie zrezygnowano z oficjalnych przedstawień alegorycznych. Za ich pośrednictwem próbowano wskrzesić myśl o tysiącletniej historii narodu polskiego i potędze odrodzonej II Rzeczypospolitej.

Na konkurs zgłoszonych zostało 28 projektów, z których 12 zakwalifikowano do ścisłego finału. Część opatrzona została godłem, inne nazwiskami artystów. Wystawę konkursową urządzono na przełomie września i października 1929 w salach Polskiego Klubu Artystycznego, mieszczącego się w Hotelu „Polonia” w Warszawie¹⁴. Dwie pierwsze nagrody *ex aequo* otrzymały prace Slendzińskiego i Mehoffera (po 7000 zł), dwie drugie – Kazimierza Sichulskiego i Bronisława Bartla (po 5000 zł)¹⁵.

Nagrodzone przez jury dzieła nie zyskały pochlebnych ocen krytyki artystycznej. Wacław Husarski uznał wynik konkursu za „nader żalony”, stwierdził, że „tradycje monumentalnego malarstwa olejnego w typie reprezentacyjnym, które nie miało u nas nigdy właściwych warunków rozwoju, zanikają w ostatnich latach kilkudziesięciu całkowicie”¹⁶. Szczęsny Rutkowski skupił się na gorzkim podsumowaniu tematyki projektów: „Polonie ubrane, rozebrane, z koroną i mieczem, bez korony i miecza...”¹⁷. Na ten sam temat zabrał głos Stanisław Dzikowski: „Coś niecoś z mitologii greckiej, trochę nadętego klasycyzmu w szatkach jakby z blachy zrobionych. Szlachcic, kmiotek, żołnierz, no i nieodłącznie przy takich okazjach dziewczyna z sierpem albo snopkiem jakiegoś zboża [...]”¹⁸. Jedynie Kleczyński napisał pochlebną opinię: „są to dzieła narodu o własnej, oryginalnej kulturze, o wielkiej przeszłości, o kłębiącej się bogactwem życia twórczej terażniejszości, o wielkiej, w nieśmiertelność idącej przyszłości”¹⁹.



⁹ W. Kossak, *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, wyb., oprac., wstęp, przypisy, indeksy K. Olszański, Kraków 1985, t. 2: Lata 1908–1942, s. 425–426.

¹⁰ W. Husarski, *Sztuki plastyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 45, s. 863.

¹¹ Zob. *Konkurs na malowidła ściennie w sali sejmowej*, „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 9.

¹² Zob. *Konkurs na malowidła w sali posiedzeń Sejmu w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 1; *Konkurs na obrazy dekoracyjne w sali gmachu sejmowego w Warszawie*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 2. Malowidło w sali sejmowej miało być wykonane olejno na płótnie i naklejone techniką francuską na murze (część środkowa: 13,96 m × 4,65 m, części boczne: 4,52 m × 4,65 m). Dopuszczono zrealizowanie projektów konkursowych w dowolnej technice w skali 1 : 10.

¹³ M. Treter, *Sala Honorowa*, [w:] *Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań 1929*, red. idem, Poznań 1929, s. 3.

¹⁴ Zob. Sz. Rutkowski, *Dwa konkursy*, „Polska Zbrojna” 1929, nr 318; J. Kleczyński, *Projekty z konkursu na dekoracje Sali Sejmowej*, „Kurier Warszawski” 1930, nr 300; ergo., *Konkurs na malowidła ściennie do Sejmu*, „Słowo” 1930, nr 11; *Wynik konkursu na malowidła w sali sejmowej*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 11, s. 448.

¹⁵ Zob. *Konkurs na malowidła ściennie...*, s. 358; S. W[oznicki], *Malowidła ściennie w Sali Sejmowej w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” 1929, nr 10; ergo., *op. cit.*, s. 2.; W. Husarski, *Konkursy artystyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 51; K. Winkler, *Wystawa projektów na malowidła ściennie w sali sejmowej*, „Kurier Poranny” 1929, nr 309; *Wynik...*, s. 444–445, 448 (I nagroda – L. Slendziński, II – K. Sichulski, III – B. Bartel; J. Mehoffer został pominięty).

¹⁶ W. Husarski, *Sztuki...*, s. 863.

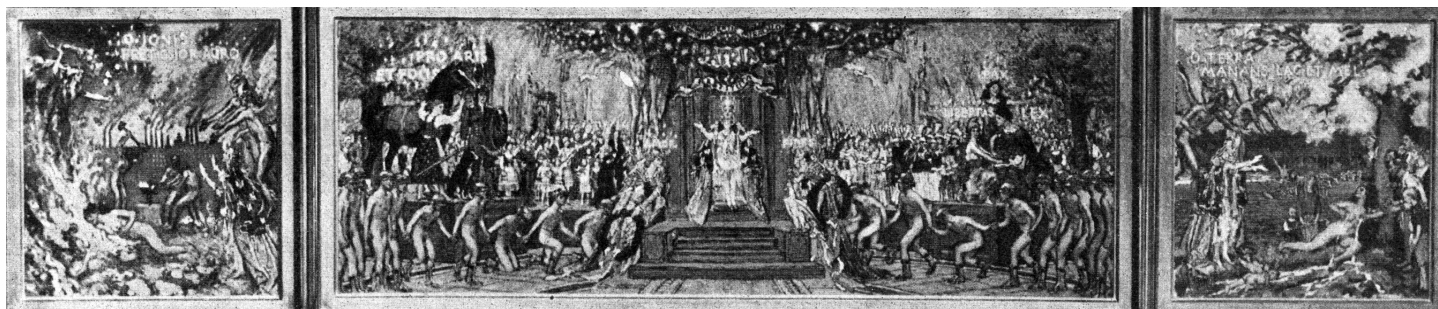
¹⁷ Sz. Rutkowski, *op. cit.*, s. 6.

¹⁸ S. Dzikowski, *Konkursowe blaski i cienie*, „Świat” 1929, nr 45, s. 5.

¹⁹ J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 15–16.



il. 1 L. Slendziński, projekt malowidła konkursowego; za: „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 51, s. 999. Fot. A. Myślińska



il. 2 J. Mehoffer, *Polonia. Radość życia*, 1929; za: „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 51, s. 999. Fot. A. Myślińska



²⁰ Zob. *ibidem*, s. 16.

²¹ W. Husarski, *Sztuki...*, s. 863.

²² J. Mehoffer, *Polonia (Radość życia)* (część środkowa), *Ogień cenniejszy od złota, Ziemia mlekiem i miodem płynąca* (części boczne), 1929, olej, płótno; depozyt osoby prywatnej w Muzeum Narodowym w Krakowie, MNK ND 8524/b; MNK ND 8524/a; MNK ND 8524/c. Znany jest poprzedzający tryptyk szkic węglem i akwarelą – zob. Józef Mehoffer. *Katalog wystawy zbiorowej*, wstęp H. Blum, katalog wystawy Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, układ graf. F. Buhl, Muzeum Narodowe w Krakowie, XI-XII 1964, Kraków 1964, kat. 87, 167. Zob. też A. Sieradzka, *op. cit.*, s. 320; A. Myślińska, *Figura...*, s. 17-18, il. s. 67; *Historia...*, s. 280-281; U. Kozakowska-Zaucha, *Parliamentarian Problems: Competition for Paintings to Decorate the Polish Parliament in Warsaw*, [w:] *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s. Proceedings of an international conference organized by the Institute of Art of*

Najwięcej pochwał uzyskał projekt Slendzińskiego [il. 1], w części centralnej z przedstawieniami obrad senatu rzymskiego, w częściach bocznych z alegoriami Krakowa i Wilna, żołnierzami legionów rzymskich pod sztandarami i trębaczami głoszącymi wieści²⁰. W ocenie tego projektu Husarski napisał: „Skomponowany prosto, dobitnie z doskonałym podziałem na zwarte grupy, które są jednocześnie wyrazistymi plamami dekoracyjnymi, jasny i mocny w kolorze, jasny i mocny w rysunku, [...] posiada wyraźne cechy nowoczesnego odczucia płaszczyzny, bryły i przestrzeni”²¹.

W odmiennym tonie wyrażano opinie na temat nagrodzonego *ex aequo* projektu Mehoffera *Polonia (Radość życia)* [il. 2] (autor wykonał dwie, nieznacznie różniące się od siebie, części środkowe)²². Woźnicki dostrzegł groteskowość dzieła, określił je jako „chaotyczne pogmatwanie kompozycji o charakterze rażąco secesyjnym”²³. Rutkowski i Dzikowski skrytykowali projekt za zbytnią śmiałość i rewiowe widowisko, w którym obok tronu Polonii umieszczone zostały figury w czapkach frygijskich, witeź, lud, szlachta, wojsko, orkiestra, a w częściach bocznych – postacie dwóch kobiet „tryskających” wodą i ogniem²⁴. W opinii Konrada Winklera projekt sprzeciwiał się architektonicznemu sensowi,



il. 3 K. Sichulski, projekt malowidła konkursowego; za: „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 51, s. 1000. Fot. A. Myślińska



il. 4 B. Bartel, projekt malowidła konkursowego; za: „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 51, s. 1000. Fot. A. Myślińska

według którego wspomniana Sala Posiedzeń została skonstruowana²⁵. Jedynie Kleczyński chwalił pracę Mehoffera – za nieprzebrane bogactwo kolorów, przepych dekoracyjny i mistrzostwo malowania graniczące z bajką, postulował jednakże usunięcie niektórych postaci²⁶.

Uwagi krytyków na temat dzieła Mehoffera wydają się uzasadnione również z dzisiejszego punktu widzenia. Rozmach, swoboda kolorystyczna i bujność projektu nie zostały przez artystę dostosowane do oficjalnego charakteru wnętrza. Malarz nie rozgraniczył warstw realistycznej i alegorycznej, zaburzając przez to treść dzieła. Postać Polonii i łacińskie maksymy występują równolegle z krajobrazem fabrycznym i tancerkami przywodzącymi na myśl widowiska rewiowe.

Daleko posunięta rozbieżność w ocenach krytyków dotyczyła projektów uhonorowanych drugimi nagrodami. Kleczyński chwalił pracę Sichulskiego – z Apollem prowadzącym kwadrygę, postaciami królów polskich i przedstawicielami różnych stanów społecznych [il. 3] – za jej dynamizm, harmonię, ornamentykę i ciepłe barwy²⁷. Husarski sformułował przeciwny osąd: o niedostosowaniu tego – dekoracyjnego skądinąd – projektu do skali sali sejmowej²⁸. Rutkowski wyraził obawę, że Apollo w rydwanie „chce stratować nieszczęsnych posłów”²⁹.



the Polish Academy of Sciences (Warsaw) and the Institute of Art History of the Jagiellonian University (Cracow), Warsaw–Cracow, 21–23 September, 2006, ed. I. Kossowska, Warsaw 2010, s. 301; I. Luba, *Duch...*, s. 174, 175. Do dzisiaj przetrwała tylko druga wersja części środkowej tryptyku.

²³ S. W[oźnicki], *op. cit.*, s. 397.

²⁴ Sz. Rutkowski, *op. cit.*, s. 6; S. Dz[ikowski], *op. cit.*, s. 5.

²⁵ K. Winkler, *op. cit.*, s. 3.

²⁶ J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 16.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ W. Husarski, *Sztuki...*, s. 863.

²⁹ Sz. Rutkowski, *op. cit.*, s. 6.



il. 5 S. Kaczor Batowski, *Polonia Triumphans* (część środkowa); za: „Tygodnik Katolicki” 1934, nr 33, s. 521-522. Fot. A. Myślińska



³⁰ J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 16.

³¹ Sz. Rutkowski, *op. cit.*, s. 6.

³² S. Dz[ikowski], *op. cit.*, s. 5.

³³ *Konkurs na malowidła ścienne...*, s. 358.

Projekt Bartla przedstawiał apoteozę zwycięstwa Polski w wojnie 1920 r. [il. 4]. Podobnie jak w dziele Sichulskiego, znalazła się tutaj kwadryga prowadzona przez Apolla, poza tym postać Józefa Piłsudskiego w zbroi, wojsko zwycięskie i reprezentanci różnych stanów społecznych. Kleczyński chwalił zwartą kompozycję Bartla za silnie zarysowane wizerunki Piłsudskiego i rycerstwa, nie zgadzał się jednak z przyznaniem malarzowi równorzędnej nagrody z Sichulskim, którego pracę oceniał wyżej³⁰. Rutkowski pisał o „drewnianych” figurach żołnierzy, marynarzy, górników i kmiotków towarzyszących marszałkowi, sugerował, że projekt Bartla nadaje się bardziej na dekorację skrzyni³¹. Dzikowski skrytykował podjęcie przez autora tematyki legionowej: „Artyści, którzy chcą sobie zaskarbić sympatię sfer miarodajnych, transponują z zapalem historię legionów albo umieszczają po prostu na honorowym miejscu Marszałka Piłsudskiego w postaci odmłodzonej i w elegancko zaprasowanych spodniach”³². Bartel przetworzył w projekcie mit o przebudzonych ze snu rycerzach i wojsku zwycięskim (Legionach), ale – jak widać z przytoczonych opinii – temat współczesny wtłoczony w sztywny kostium alegorii nie przyniósł mu uznania.

Jury nie było do końca zadowolone z poziomu nagrodzonych projektów, dlatego „postanowiło zwrócić się do autorów pierwszych nagród z propozycją poczynienia pewnych poprawek”, po czym miała być podjęta „ostateczna decyzja o oddaniu prac wykonawczych”³³. Nie miły też negatywne oceny krytyki artystycznej dotyczące dzieł konkursowych; w opinii Winklera:

Nawet projekty wybitnych artystów nie odznaczały się ani oryginalnością ujęcia formy i kompozycji, ani monumentalnością stylu. Uderza tutaj brak głębszej tradycji w malarstwie dekoracyjnym w związku z architekturą i opanowaniem przestrzeni oraz wielka rozbieżność w technicznym traktowaniu malowideł,

z których żadne nie nadaje się do ozdobienia tej pięknej sali. Konkurs powinien być bezwarunkowo powtórzony³⁴.

W oczekiwaniu na zaleconą przez *jury* korektę oraz podjęcie decyzji w sprawie ewentualnego powtórzenia konkursu nie rozpoczęto realizacji malowideł.

Krytyce poddawany był również sposób rozpisania konkursu: „Wybór [...] zaproszonych [twórców], dokonany widocznie na podstawie »klucza« geograficznego, w tym wypadku najzupełniej nieuzasadnionego, był w skutkach fatalny, bo spowodował, że cały szereg wybitnych artystów nie wziął udziału w konkursie”³⁵. Husarski wskazywał na konieczność opracowania jasnych zasad organizacji przyszłych oficjalnych konkursów, najlepiej przez Departament Sztuki³⁶. Podobny pogląd wyrażał Winkler, który ponadto sugerował, że z klasycyzującą architekturą sali sejmowej lepiej współgrałby relief albo monumentalne malowidło o cechach klasycznych, wykonane w jednej gamie barwnej³⁷.

Wypowiedzi krytyki artystycznej z lat 1929–1930 pozwalają zestawzić część nazwisk i godeł uczestników wymienionego konkursu; poza czterema nagrodzonymi należeli do nich:

Stanisław Kaczor Batowski [...], Zdzisław Eichler „Firenze”, Stanisław Gajewski „Rój”, Konstanty Górski „Polonia Triumphans”, Wlastimil Hofman „Biała gwiazda”, Tadeusz Pruszkowski [...], Stanisław Poraj Pstrokoński „Suum cuique”, Wacław Piotrowski „Iza”, Władysław Roguski [...], Jan Wydra [...] oraz Zofia Stryjeńska [...]³⁸.

Pruszkowski zrezygnował z uczestnictwa w konkursie przez odwrócenie projektu licem do ściany³⁹. Tryptyk Czesława Wdowiszewskiego został wystawiony z grupą św. Łukasza w Zachęcie⁴⁰. Kossak nie wziął udziału w rywalizacji⁴¹.

Husarski napisał, że zgłoszone kompozycje były w większości „przygnębiająco banalne”, niekiedy o „poziomie ideowym i formalnym plakatu agitacyjnego”⁴². Pracy doświadczonego dekoratora Roguskiego zarzucano zbyt dużą eteryczność i brak bogactwa barw, które widać w jego *Madonnach*; oceniono tę pracę jako zbyt mdłą i sztywną⁴³. Na temat stworzonego przez Stryjeńską tryptyku o tematyce słowiańskiej wyrażano raczej pozytywne opinie: że widać jego analogie z wcześniejszymi dziełami autorki⁴⁴, że „ma [on] w sobie wszystkie walory ściennego malarstwa”⁴⁵, że przypomina nieco kurtynę Henryka Siemiradzkiego⁴⁶. Za wzór propozycji Eichlera uznano niemieckie ilustracje z połowy w. XIX⁴⁷. Winkler podsumował konkurs następująco:

Czy artyści, przemęczeni pracą około wystawy w Poznaniu, nie byli obecnie w stanie zdobyć się na wysiłek odpowiadający w pełnej mierze tak ważnemu przedsięwzięciu, czy też zbyt sobie ufając, zlekceważyli ów konkurs godny bądź co bądź postawienia go na najwyższym poziomie artystycznych wymagań [...]. W każdym razie należałoby się po nich więcej spodziewać, zwłaszcza po Slendzińskim i Stryjeńskiej⁴⁸.



³⁴ *Konkurs na malowidła do sali Sejmu*, „Droga” 1929, nr 11, s. 1025.

³⁵ *Wynik...*, s. 448.

³⁶ W. Husarski, *Konkursy...*, s. 1000.

³⁷ K. Winkler, *op. cit.*, s. 3.

³⁸ W. Husarski, *Sztuki...*, s. 863; J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 16; Sz. Rutkowski, *op. cit.*, s. 6; *ergo.*, *op. cit.*, s. 2; St. Dz[ikowski], *op. cit.*, s. 5–6; K. Winkler, *op. cit.*, s. 3; *Historia...*, s. 280–281; A. Myślińska, *Temat...*, s. 55–56 – i in.

³⁹ Zob. Sz. Rutkowski, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁰ Zob. J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 16.

⁴¹ W. Kossak, *op. cit.*, s. 426.

⁴² W. Husarski, *Sztuki...*, s. 863.

⁴³ Zob. J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 16.

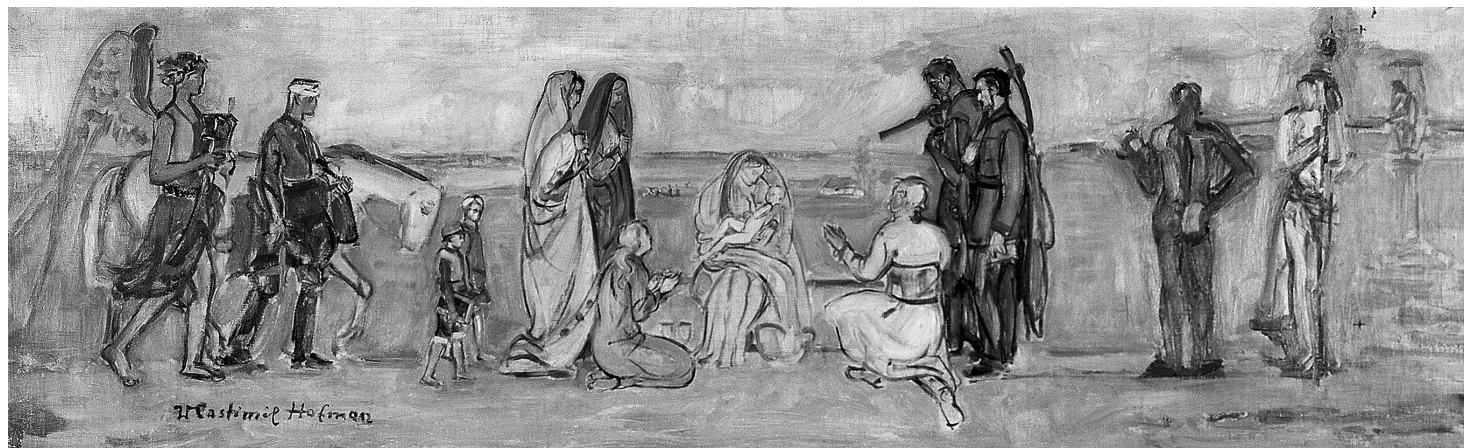
⁴⁴ Zob. W. Husarski, *Sztuki...*, s. 863.

⁴⁵ St. Dz[ikowski], *op. cit.*, s. 5.

⁴⁶ Zob. J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 16.

⁴⁷ Zob. *Ibidem*, s. 16.

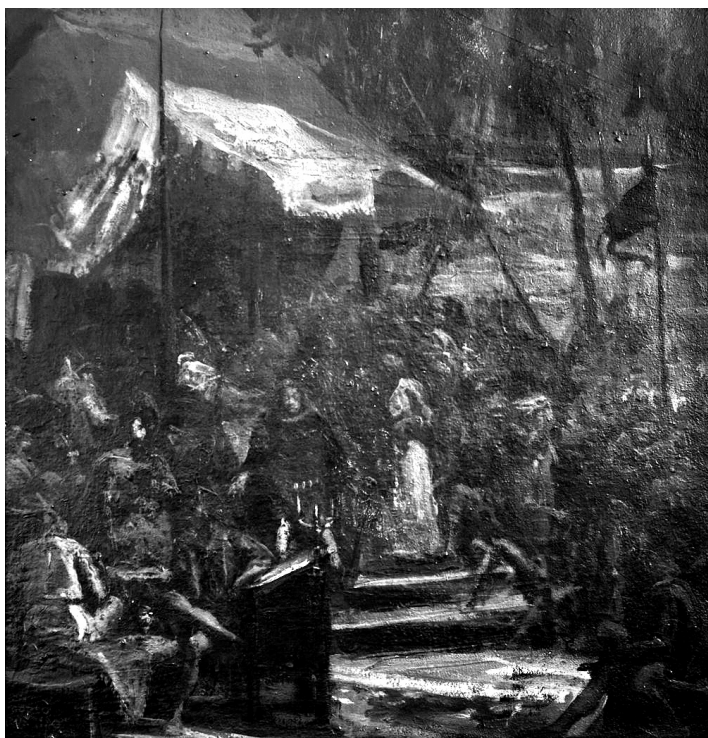
⁴⁸ K. Winkler, *op. cit.*, s. 3.



il. 6 W. Hofman, *Polonia Triumphans (część środkowa)*, 1929, Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze. Fot. archiwum Autorki



il. 7 J. Wydra, *Rok 1180. Pierwszy Sejm w Łęczycy (tryptyk, część boczna)*, 1929, Muzeum w Łęczycy. Fot. archiwum Autorki



il. 8 J. Wydra, *Rok 1180. Pierwszy Sejm w Łęczycy (tryptyk, część boczna)*, 1929, Muzeum w Łęczycy. Fot. archiwum Autorki



il. 9 J. Wydra, Rok 1180. Pierwszy Sejm w Łęczycy (tryptyk), 1929, Muzeum w Łęczycy. Fot. archiwum Autorki

Spośród dzieł zgłoszonych do konkursu zachowały się do dzisiaj projekty Kaczora Batowskiego, Gajewskiego, Hofmana, Mehoffera i Wydry; niektóre są niekompletne. Dwie części projektu tryptyku Kaczora Batowskiego *Polonia Triumphans* [il. 5] znajdują się w zbiorach Biblioteki Sejmowej w kompleksie budynków Sejmu. Część centralna (*en grisaille*) zaprojektowana została w konwencji teatru alegorycznego, z Polonią otoczoną promieniami światła, postaciami królów i wielkich Polaków z różnych epok. Partie boczne rozwiązane zostały w kolorze: *Świt* – początek państwa polskiego, i *Wyzwolenie* – początek II Rzeczypospolitej⁴⁹. Z projektu Gajewskiego, określonego przez recenzenta jako „kompozycja bardzo dobra o typach ludowych, dobrze malowana i żywa”⁵⁰, zachowały się tylko części boczne. Znany jest element środkowy tryptyku Hofmana *Polonia Triumphans*, z korowodem postaci symbolicznych i rzeczywistych skierowanych ku Polsce – Madonnie [il. 6]. W pochodzie kroczą personifikacje trzech zaborów z kielichami krwi męczeńskiej, ranny legionista, Nike, Dawid zwycięzca ze złotą kulą w dłoni, a także przedstawiciele wszystkich warstw społecznych. W zamierzeniu autora tryptyk miał mieć charakter propagandowy, ale w ocenie jury i krytyki prezentował się zbyt pesymistycznie⁵¹. Na temat swojego projektu [il. 7–9] Wydra wybrał pierwszy Sejm w Łęczycy w 1181 r.⁵², w którym udział wzięli wysocy dostojnicy kościelni z arcybiskupem gnieźnieńskim Zdzisławem na czele, książęta piastowscy: Odon (syn Mieszka Starego), Bolesław z Wrocławia i Leszek z dzielnicy mazowieckiej, oraz możni z całego kraju. W części środkowej Wydra namalował *Walny Zjazd*, a w częściach bocznych – *Stronników Aktu* i *Opozycyjne rycerstwo*. Kompozycja kostiumowa wykonana została w stylistyce renesansu i opracowana jedynie na pierwszym planie, ale wydaje się mocno przeładowana.

Już po zakończeniu zmagania artystów w latach 1929–1938, powstał duży rozmiarów obraz *Polonia*⁵³ autorstwa amatora, Antoniego Tań-



⁴⁹ St. Kaczor Batowski, *Polonia Triumphans* (część środkowa), *Świt* (część boczna), *Wyzwolenie* (część boczna), 1929, olej, płótno na tekturze. *Polonia triumphans* i *Świt* – Biblioteka Sejmu Polskiego; *Wyzwolenie* – dawniej zbiory prywatne w Tarnowie; zob. Katalog skradzionych i zaginionych dóbr kultury (cz. 37), „Gazeta Antykwaryczna” 2000, nr 4, s. 60. Reprodukacja całości tryptyku: *Polska Triumfująca. Projekt obrazu do sali sejmowej wykonany przez artystę malarza Stanisława Batowskiego*, „Przewodnik Katolicki” 1934, nr 33, s. 521–522; A. Sieradzka, *op. cit.*, s. 320; A. Myślińska, *Figura...*, s. 17; *Historia...*, kat. III/19, III/20, s. 277–279.

⁵⁰ J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 16.

⁵¹ W. Hofman, *Polonia Triumphans* (część środkowa), 1929, olej, płótno; Muzeum Karonoskie w Jeleniej Górze, MJG AH 6060. Zob. Sz. Rutkowski, *op. cit.*, s. 6; J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 16; B. Czajkowski, *Portret z pamięci*, Wrocław 1971, s. 147–149; E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, [w:] *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 439; *Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich*, red. A. Sikora-Firszt, Jelenia Góra – Szklarska Poręba 2003, s. 18–19, 84, 117; M. Czapka-Michalik, *Wlastimil Hofman (1881–1970)*, Warszawa 2007, s. 41–43, 92; *Historia...*, s. 276, kat. III/18. W zbiorach „Wlastimilówki” – Domu Wlastimila Hofmana w Szklarskiej Porębie – zachowało się kilka wersji szkiców całego tryptyku na papierze.

⁵² J. Wydra, *godło Rok 1180 (Pierwszy Sejm w Łęczycy)*, 1929, olej, płyta pilśniowa; Muzeum w Łęczycy; zob. I. Kossowska, *Jan Wydra*, <http://culture.pl/pl/tworca/jan-wydra> (data dostępu: 10 XII 2014).

⁵³ A. Tański, *Polonia*, 1929–1938, olej, płótno, 305 × 1246, Klasztor Jasnogórski w Częstochowie.



⁵⁴ Zob. A. Myślińska, „Polonia” Antoniego Tańskiego w Kałkowie na Kielecczyźnie, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. 20 (2000) (opracowanie obrazu); *eadem*, *Figura...*, s. 18; M. Wrzeszcz, *Kałków-Godów* [hasło], [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 8, Lublin 2000, s. 431; A. Myślińska, *Obraz Antoniego Tańskiego „Polonia” z lat 1928–1938 w Sanktuarium Maryjnym w Kałkowie na Kielecczyźnie i w zbiorach klasztoru oo. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie*, [w:] *Wszystko postawiłem na Maryję. Od królewskich ślubów Jana Kazimierza do Jasnogórskich ślubów narodu kardynała Stefana Wyszyńskiego*, oprac. J. Golonka, Jasna Góra 2001; A. Myślińska, *Temat...*; *Historia...*, s. 56, kat. VI/2, s. 331; *eadem*, *Antoni Tański i jego dzieło na tle innych alegorii Polski, „Świętokrzyskie” nr 12 (2013)*.

⁵⁵ Analogie przedstawień: *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque, ou scènes historiques, monuments, médailles, costumes, armes; portraits, esquisses biographiques* [...], Rédigée par une Société de Littérateurs sous la direction de L. Chodźko. Publiée par I. S. Grabowski, t. 1–2, Paris 1835–1837, t. 3, Paris 1839–1841; W. Szymanowski, *Trzysta portretów zasłużonych w narodzie Polaków i Polek z dodaniem krótkich wspomnień i żywotów zebranych i napisanych*, Warszawa 1860; *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, wyd. M. Chełmońska, komitet red. Sz. Askenazy [et al.], przedm. S. Krzemiński, t. 1–2, Warszawa 1901–1903; S. Olgerbrandt, *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 1–18, Warszawa 1898–1912, a także na rycinach i obrazach o tematyce historycznej i batalistycznej J. Matejki oraz J. Suchodolskiego, kartach pocztowych i współczesnych fotografiach prasowych.

⁵⁶ A. Tański, *Polska Odrodzona*, 1928; Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Zob. E. Rakoczy, *Jasnogórska Hetmanka w polskiej tradycji rycersko-żołnierskiej*, Warszawa 1998, s. 39, 167, il. 80 (podpisana: „autor nieznaną”); *idem*, *Przeor Augustyn Kordecki w sztukach plastycznych*, „Studia Claromontana” t. 23 (2005), s. 47–48, il. 2 (podpisana: „autor nieznaną”); *Historia...*, kat. III/28, s. 283.

⁵⁷ A. Tański, *Polonia*, 1938, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (zob. *Historia...*, kat. III/29, s. 285); *Polonia* (1938), olej, płótno; zbiory prywatne w Stanach Zjednoczonych. Zob. „Spotkania z Zabytkami” 1989, nr 2, il. 6 (na okładce; autor mylnie identyfikowany jako Cz. Tański).

⁵⁸ J. Kleczyński, *Projekty...*, s. 15.

⁵⁹ W. Husarski, *Sztuki...*, s. 863. Pochlebne opinie na temat twórczości Bractwa wydał m.in. S. Woźnicki (*Kronika artystyczna. Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Południe” 1925, z. 2) i A. Stonimski (*Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 8). W 1930 r. dwaj przedstawiciele Bractwa św. Łukasza, B. Cybis i J. Zamoyski, udali się w podróż do Włoch, by zapoznać się z najważniejszymi realizacjami malarstwa ściennego nowożytnej Italii, techniką ich wykonania oraz zagadnieniami konserwatorskimi. W kilka miesięcy później do Włoch wyjechał Cz. Wdowiszewski, a do Włoch, Trypolisu i Francji – A. Jędrzejowski. Zob. J. Zamoyski,

skiego (1874–1943) [il. 10]. Rozmiar płótna (305 × 1246 cm) i jego podniosła treść pozwalają przypuszczać, że Tański wykonał kompozycję odpowiadającą w przybliżeniu powierzchni ściany przesydialnej w sali Sejmu⁵⁴. W paśmie dolnym wyobrazil Polonię Triumphans otoczoną postaciami ok. 200 wielkich Polaków z różnych epok, w górnym – sceny z dziejów Polski od legendarnego Piasta do powstania listopadowego. Przy malowaniu korzystał z licznych źródeł ikonograficznych⁵⁵, które przenośli na płótno, komponując je w rzędy i grupy. Zestawienie niezależnych form nie mogło stworzyć artystycznie spójnej całości, jednakże z uznaniem trzeba ocenić skalę podjętego przez autora przedsięwzięcia. W paśmie historycznym Tański samodzielnie opracował kilka scen batalistycznych, charakteryzujących się większą swobodą. Był zwolennikiem Narodowej Demokracji, dlatego w dziele tworzonym w Polsce niepodległej nie znalazł miejsca dla Piłsudskiego; gloryfikował postać Napoleona Bonaparte i na pierwszy plan wysunął Romana Dmowskiego. Szkodliwe ideowo i nieporadne kompozycyjnie płótno nie tylko nie trafiło do budynku Sejmu, ale pominięte zostało całkowitym milczeniem. Tański namalował jeszcze trzy mniejsze kompozycje: *Polskę Odrodzoną* (1928)⁵⁶ dwie *Polonie* z r. 1938⁵⁷.

Realizowany w okresie wolnej Polski konkurs na malowidła do sali Sejmu przypominał wartość języka alegorii w aktualizowaniu wypowiedzi historycznej. Negatywne oceny krytyki artystycznej dotyczące projektów wydawano z pozycji sztuki nowoczesnej, ale wybór języka alegorii nie był przypadkowy. Odwołując się do utrwalonych w polskiej tradycji ikonograficznej przedstawień, autorzy wyrażali ciągłość między pokoleniami. „Kurier Warszawski” zamieścił opinię Kleczyńskiego, że konkurs „spowodował potężny wybuch twórczości artystów polskich, oczekujących na danie im możliwości wypowiedzi olbrzymiej miary”⁵⁸. W ocenie Husarskiego nadzieją na odrodzenie się tradycji malarstwa monumentalnego w Polsce stało się Bractwo św. Łukasza⁵⁹.

U schyłku II Rzeczypospolitej wielu artystów wyrażało chęć służenia swoim talentem państwu, a wśród nich: Felicjan Szczęsny Kowarski, Leonard Pękalski, Józef Horyd, Waclaw Borowski, Stryjeńska, Jan Zamoyski, Bolesław Cybis, Mieczysław Jurgielewicz i Stefan Płużański. W tym okresie powstała większość znaczących zespołów dekoracji oficjalnych, do których należały np. malowidło stropu ramowego *Polonia* w Sali pod Orłem Zamku Królewskiego na Wawelu (Pękalski, lata 1933–1934)⁶⁰, dekoracje Kasyna Garnizonowego w Wilnie (Horyd, 1933)⁶¹, monumentalne plafony do Pałacu Brühla – siedziby Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie (Kowarski, 1936)⁶² oraz fresk *Polonia (Polskie niebo)* w auli Gimnazjum im. Józefa Piłsudskiego Polskiej Macierzy Szkolnej w Gdańsku (Cybis i Zamoyski, 1939)⁶³. Osiągano reprezentacyjny, spójny charakter wnętrza, łącząc nowoczesne środki malarskie z rozbudowanym programem ikonograficznym o cechach alegorii historycznej. Dekoracji o charakterze oficjalnym w hali odjazdów Dworca Głównego w Warszawie (Kowarski, Mieczysław Kotarbiński, Kazimierz



il. 10 A. Tański, *Polonia, 1929-1938, Klasztor Jasnogórski w Częstochowie*. Fot. archiwum Autorki

Pietkiewicz, Zamoyski i inni, 1939) nie udało się ukończyć z powodu wybuchu II wojny światowej⁶⁴.

Na konieczność współpracy architektów, malarzy i rzeźbiarzy przy wznoszeniu gmachów publicznych wskazywał Zamoyski⁶⁵. Dyskusję na temat potrzeb dekorowania nowoczesnej architektury prowadzili artyści, np. w trakcie Zjazdu Porozumiewawczo-Organizacyjnego Naczelnej Organizacji Plastyków Polskich w Warszawie w r. 1937. Przedstawiciele różnych środowisk sztuki postulowali wtedy utworzenie gwarancji ustawowych, określających procent kosztów inwestycji budowlanych przeznaczonych na zakup lub zlecenie wykonania dekoracji malarskich⁶⁶. Przy Instytucie Propagandy Sztuki powołano również Sekcję Sztuki Monumentalnej, której pierwsze posiedzenie odbyło się 28 XI 1938⁶⁷.

Zamówienia oficjalne bez wątpienia dobrze opłacano i przynosiły one rozgłos artystom, ale w obliczu zagrożenia wojną z Niemcami rozumiano je również w kategoriach obywatelskiej misji, w imię której, wbrew stanowisku krytyki, ludzie sztuki nadal przedstawiali sen o potędze II Rzeczypospolitej za pomocą języka alegorii.

Po 1926 r. „zgodnie z wielkomocarstwowymi ambicjami rządu sztuce zostaje powierzone zadanie reprezentowania Polski na zewnątrz”⁶⁸. Oficjalny charakter przyjęła Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w 1929 r., stwarzająca możliwość przekrojowej prezentacji sztuki polskiej⁶⁹. Podobny profil nadawano polskim pawilonom i ekspozycjom światowym w latach 1935, 1937 i 1939⁷⁰. Prezentacje te, szeroko nagłaśniane w prasie krajowej i zagranicznej, postrzegane były jako imprezy propagandowe skierowane do zagranicznego odbiorcy, oddziałując potężnie środkami opiniotwórczymi na scenę krajową⁷¹.

W końcu lat 30. XX w. w dekoracjach gmachów publicznych stawiano na wyrazistość ideologiczną, zgodną z potrzebą wzmocnienia państwa militarnie i ekonomicznie. Za pomocą wyidealizowanej rzeczywistości historycznej o genezie ludowej, zakorzenionej w ideałach XIX-wiecznego



Łukaszowcy. *Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989, s. 85-88. Studia przedstawiciele Bractwa przygotowały ich do podejmowania monumentalnych dekoracji oficjalnych powstałych w l. 30. w. XX.

⁶⁰ Zob. A. K. Olszewski, *Pekalski Leonard* [hasło] [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 35, Wrocław 1980; T. Dobrowolski, *op. cit.*, s. 320; A. K. Olszewski, *Malarstwo Leonarda Pekalskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1969, nr 6, s. 4; Leonard Pekalski 1896-1944. *Wystawa pośmiertna* [kat. wystawy], oprac. E. Burke, wstęp J. Stażyński, ZPAP, Oddział Warszawski, III-IV 1969, Warszawa 1969, s. 8.

⁶¹ Zob. [J.] Wysz[omiński], *U malarzy wileńskich. Freski Józefa Horyda*, „Stowo” 1932, nr 252, s. 2; *idem*, *Wystawa Józefa Horyda*, „Stowo” 1932, nr 275, s. 2; I. Luba, *Duch...*, s. 148-149.

⁶² Zob. T. Pruszkowski, *Plafony Kowarskiego w MSZ*, „Gazeta Polska” 1936, nr 123; M. Sterling, *Plafony pałacu Brühlowskiego. Samodzielność rozwiązania problemu*, „Kurier Poranny” 1936, nr 226; A. Lauterbach, *Wnętrza pałacu Ministerstwa Spraw Zagranicznych*, „Arkady” 1938, nr 4; I. Luba, *Duch...*, s. 179. W 1936 r. L. Slendziński przedstawił projekt plafonu *Alegoria Jutrzenki do sali balowej MSZ*, ale do jego realizacji już nie doszło.

⁶³ Zob. M. Pelczar, *Kulturalne związki Gdańska z Polską*, „Tekę Pomorska” 1938, nr 1/2; T. Pruszkowski, *Plafon w Gdańsku*, „Gazeta Polska” 1938, nr 295; Z. Cywiński, *Freski Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego w Gimnazjum Polskim*, „Tekę Pomorska” 1938, nr 1/2, s. 72; M. Bohusz-Szysko, *Malowidła freskowe w auli Gimnazjum Polskiego Macierzy Szkolnej w Gdańsku*, [w:] *Gimnazjum Polskie Macierzy Szkolnej w Gdańsku (1922-1939)*. *Księga pamiątkowa w pięćdziesięciolecie założenia Gimnazjum*, t. 1, Gdańsk 1976, red. B. Janik; G. Niewiadomy, *Plastyka polska w Wolnym Mieście Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” t. 5 (1989), s. 89, 92-94; S. Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce*, „Nike” 1939, nr 1; S. Podhorska-Okółów, *Polska triumfują-*



ca na plafonie Gimnazjum Polskiego w Gdańsku, „Bluszcz” 1939, nr 26; J. Zamojski, op. cit., s. 107, 110; Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych [kat. wystawy], oprac. A. Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 31; I. Luba, *Duch...*, s. 186–188.

⁶⁴ Zob. Rozstrzygnięcie konkursu na dekorację wnętrz Dworca Głównego w Warszawie, „Arkady” 1939, nr 5; „Obrona Kultury” 1939, nr 9, s. 4. Na temat budynku dworca i projektów dekoracji zob. D. Konstantynów, *The Decoration of the Main Railway Station in Warsaw: On the Relationships between Architecture, Painting and Sculpture in Polish Art in the 1930s*, [w:] *Reinterpreting...*; idem, *Dekoracje Dworca Głównego w Warszawie. O sztuce monumentalnej końca lat trzydziestych XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, nr 1/2; I. Luba, *Duch...*, s. 183–185.

⁶⁵ Zob. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, wyb., przedm., oprac. J. Sosnowska, Warszawa 1992, s. 118.

⁶⁶ Zob. T. Pruszkowski, *Niewyzyskane siły plastyki*, „Gazeta Polska” 1936, nr 144; *Zjazd Porozumiewawczo-Organizacyjny Naczelnej Organizacji Plastyków Polskich w Warszawie*, „Głos Plastyków” 1937, nr 8–12.

⁶⁷ Zob. I. Luba, *Duch...*, s. 187, przyp. 71.

⁶⁸ J. Pollakówna, *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974; K. Kubalska-Sułekiewicz, *Instytut Propagandy Sztuki*, [w:] *Polskie...*

⁶⁹ Zob. J. Wilski, *Bilans PKW*, „Polska Zbrojna” 1929, nr 270; *Pałac Rządowy na Powszechnej Wystawie Krajowej*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 140; M. R. Bombicki, *PKW – Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu 1929*, Poznań 1992; D. Konstantynów, „*Gmach dziesięciolecia sztuki polskiej*”. *Pałac Sztuki na Powszechniej Wystawie Krajowej w Poznaniu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2009, nr 4.

⁷⁰ Opracowania tematu: A. M. Drexlerowa, A. K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych, 1851–2000*, Warszawa 2005; *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. nauk. J. M. Sosnowska, Warszawa 2007; D. Konstantynów, *Dekoracje...*; I. Luba, *Malarstwo monumentalne II Rzeczypospolitej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3/4; *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, red. nauk. J. M. Sosnowska, Warszawa 2009; A. Myślińska, *Propaganda...*; *Wystawa nowojorska 1939. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku*, red. nauk. J. M. Sosnowska, Warszawa 2012.

⁷¹ K. Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka i władza*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 2001, s. 145.

⁷² I. Luba, *Duch...*, s. 291.

romantyzmu, a także obrazów potęgi odrodzonej Ojczyzny prezentowanej w kategoriach mocarstwa, z perspektywami na imperium kolonialne, wyrażano lęk przed odzyskaną niepodległością, nową organizacją polityczną i społeczną II Rzeczypospolitej⁷².

Słowa kluczowe / Keywords

malarstwo XX wieku, sztuka polska, sztuka oficjalna, malarstwo monumentalne, ikonografia

Bibliografia / References

1. *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998.
2. **Kozakowska-Zauchna Urszula**, *Parliamentarian Problems: Competition for Paintings to Decorate the Polish Parliament in Warsaw*, [w:] *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s. Proceedings of an international conference organized by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (Warsaw) and the Institute of Art History of the Jagiellonian University (Cracow)*, Warsaw–Cracow, 21–23 September, 2006, ed. I. Kossowska, Warsaw 2010.
3. **Luba Iwona**, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

dr Anna Myślińska

Pracuje w Dziale Malarstwa Muzeum Narodowego w Kielcach jako kustosz dyplomowany. Wykłada w Wyższej Szkole Ekonomii, Prawa i Nauk Medycznych w Kielcach. Zajmuje się malarstwem polskim przełomu w XIX i XX. Realizuje projekt badawczy „Polska współczesna ikonografia narodowa” w Muzeum Narodowym w Kielcach. Zredagowała naukowo m.in.: *Sławne bitwy oręża polskiego* [kat. wystawy] (Kielce 2007), *Historia i Polonia* [kat. wystawy] (Kielce 2009).

Summary

ANNA MYSLINSKA (National Museum, Kielce)/ Competition for the paintings to the hall of the Sejm in Warsaw (1929) in the light of the artistic policy and propaganda of the Second Republic of Poland

The end of the Great War created multiple patronage opportunities, organized and distributed by the state. The development of modern art deepened art critics' pejorative view on allegory, but this type of work still supported legitimacy of the reborn state, the achievements of Polish propaganda abroad and consolidation of the patriotic tradition. The interwar era was the time when the majority of the significant official decoration was created, by artists of modern art and even avant-garde artists. Twelve projects were qualified to the final stage of competition aimed at selecting the paintings to be placed in Sejm (House of Parliament). Zofia Stryjenska, Stanislaw Kaczor Batowski, Wlastimil Hofman, Stanislaw Gajewski, and Jan Wydra, just to name a few, took part in this contest. Two first prizes were awarded to Ludomir Slendzinski and Jozef Mehoffer, two second ones to Kazimierz Sichulski and Bronislaw Bartel. The winning works have been criticized as failing to comply with the official character of the interior. Even repetition of the competition was proposed. Finally the paintings have not been created. Between 1929 and 1938 amateur painter Antoni Tanski (1874–1943) created a painting of *Polonia* for the hall of the Sejm; the painting is currently located in the Jasna Gora Monastery in Czestochowa. Competition for the paintings for the hall of the Sejm underlined the value of allegory in updating the historical narration. By referring to the centuries-old tradition of performances, fear of regained independence and the new political and social organization of the Second Republic of Poland was expressed.