

ROK IV 2011

SACRUM ET DECORUM

MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ
MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO

SACRUM

ET DECORUM

MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ
MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART

ROK IV

2011



Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej

Rada Naukowa / Scientific Board

Wojciech Bałus, Uniwersytet Jagielloński, Kraków
François Boespflug, Université de Strasbourg, Strasbourg
Witold Cęckiewicz, Politechnika Krakowska, Kraków
Philippe Kaenel, Université de Lausanne, Lausanne
Andrzej Olszewski, Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa
Maria Poprzęcka, Uniwersytet Warszawski, Warszawa
Stanisław Rodziński, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków

Recenzenci / Reviewers

Teresa Bardzińska-Bonenberg, Giulio Maspero, Miguel de Salis, Anna Sieradzka,
Krzysztof Stefański, Paweł Taranczewski, Monika Zin

Redaktor Naczelny / Editor-in-chief

Grażyna Ryba

Sekretarz Redakcji / Editorial Secretary

Tomasz Szybisty

Opracowanie graficzne / Graphic Design

Tomasz Bieniek, Piotr Bigaj, Tadeusz Boruta, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin

Na okładce: Tadeusz Boruta, *Pentecoste*, olej na płótnie, Monte San Savino, kolekcja prywatna

On the cover: Tadeusz Boruta, *Pentecoste*, oil on canvas, Monte San Savino, private collection

Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in The Central European Journal of Social Sciences and Humanities <<http://cejsh.icm.edu.pl>>

Adres Redakcji / Address

Sacrum et Decorum
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
35-030 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15,
tel. +48 17 850 01 08, +48 661 928 362

www.sacrumetdecorum.pl

e-mail: redakcja@sacrumetdecorum.pl / editorial@sacrumetdecorum.pl

ISSN 1689-5010

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2011

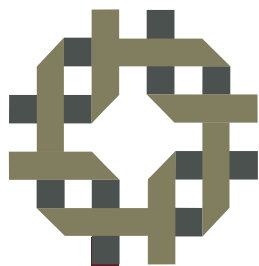
Wydawca / Published by:

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / The University of Rzeszów
35-959 Rzeszów, ul. Prof. S. Pigoń 6, tel./ fax +48 17 872 14 26

Łamanie i druk

Wydawnictwo Mitel
ul. Baczyńskiego 9, 35-210 Rzeszów,
tel. 17 250 26 52





Spis treści

Contents

Redakcja	5
<i>Prezentacje – Interpretacje – Postulaty</i> <i>Presentations – Interpretations – Postulates</i>	
STUDIA	
Piotr Krasny	8
<i>Tradycja, stygnąca pobożność i niejasne odczucie bóstwa. François René de Chateaubriand</i> <i>a kryzys sztuki religijnej w XIX wieku</i> <i>Tradition, decreasing piety and a vague sense of the Divine. François René de Chateaubriand</i> <i>and the crisis of sacred art in the 19th century</i>	
Andrzej Laskowski	20
<i>Nieistniejący kościół Franciszkanów w Jasle i jego twórca Michał Łużecki.</i> <i>Przyczynek do biografii</i> <i>The defunct Franciscan Church in Jasto and its designer Michał Łużecki.</i> <i>A contribution to his biography</i>	
Cezary Waś	44
<i>Struktura argumentacji wczesnych interpretacji kaplicy w Ronchamp (część I)</i> <i>Argumentation structure in early interpretations of the Chapel at Ronchamp (Part I)</i>	
Tadeusz Boruta	65
<i>Neoplatoniska Wieczersza</i> <i>The Neo-Platonic Supper</i>	
Michał Haake	80
<i>Sens egzystencji i sztuki w świetle obrazu „Pieta” Tadeusza Boruty</i> <i>The meaning of existence and art in the painting “Pieta” by Tadeusz Boruta</i>	
Grażyna Ryba	95
<i>Artysta współczesny wobec sacrum. Wątki metafizyczne w twórczości Tadeusza Boruty,</i> <i>Stanisława Białogłowicza i Tadeusza Wiktora</i> <i>Contemporary artist and the sacrum. Metaphysical themes in the work of Tadeusz Boruta,</i> <i>Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor</i>	
Maria J. Żychowska	120
<i>O. Piotr Cholewka, znany – nieznan</i> <i>Piotr Cholewka: Known and Unknown</i>	

Janusz Królikowski	128
<i>Sztuka z wiary i dla wiary</i>	
<i>Art with faith and for faith</i>	

MATERIAŁY / MATERIALS

Cédric Lesec	144
<i>Fotograficzny brewiarz. Wydawnictwo „Zodiaque” w XX wieku</i>	
<i>A photographic breviary. “Zodiaque” publications in the 20th century</i>	

ABSTRAKTY / ABSTRACTS	157
------------------------------------	-----

Presentations – Interpretations – Postulates

Sacred art is a gratifying topic of – not only scholarly – reflexion. The works of art inspired by religion or in any other way associated with religious cult are perceived, apprehended and interpreted depending on the outlook, education or sensibility of the person who writes about them.

At the same time, the spectrum of expectations of sacred art formulated by the faithful and the those seeking God, as well as the strength of disagreement expressed by its opponents provide evidence of the importance attached to religion-related works of art by both the defenders of traditional cultural values and those who wish to destroy the existing principles for the sake of building a new order.

The current issue of “*Sacrum et Decorum*”, beside presenting articles introducing or interpreting the works of Polish artists, is dominated by problems related to religious art and culture of France, a country with which Poland has for centuries maintained particularly close artistic relations.

The paper of Piotr Krasny, which opens the present volume, discusses the importance of François-René de Chateaubriand’s *Génie du Christianisme* in post-Revolutionary France of the first decades of the nineteenth century. It is commonly understood that the work of the French writer contributed a great deal to the dissemination of ultra-conservative and traditionalist attitudes towards religious art. It is telling that, especially in Poland, tradition and backwardness have until now defined the scope of expectations of many faithful who, while accepting the exclusively historic forms in sacred architecture, by definition reject any attempts at introducing into churches and religious cult new means of artistic expression.

The Catholic Church is an excellent custodian of centuries-old heritage of sacred art and to some degree still draws on the tradition in search for incentives to encourage the development of sacred art. This is the direction followed in the article of Cédric Lesec in the present issue of “*Sacrum et Decorum*” focussing on over fifty years of activity of the “*Zodiaque*” publishing house established by the Benedictines from the abbey of Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire.

Prezentacje – Interpretacje – Postulaty

Sztuka sakralna stanowi wdzięczny temat refleksji, nie tylko naukowej. Dzieła sztuki inspirowane religią bądź w jakikolwiek inny sposób związane z kultem są postrzegane, odczytywane i interpretowane w zależności od światopoglądu, wykształcenia czy wrażliwości piszącego.

Równocześnie skala oczekiwań formułowanych wobec twórczości sakralnej przez wierzących i poszukujących Boga oraz gwałtowność kontestacji jej przeciwników wskazują między innymi na znaczenie, jakie nadają dziełom sztuki uwarunkowanym kultem religijnym zarówno obrońcy tradycyjnych wartości kultury, jak też ci, którzy pragną dotychczasowy porządek aksjologiczny zniszczyć w imię tworzenia nowego ładu.

W bieżącym numerze „*Sacrum et Decorum*”, obok tekstów zawierających prezentacje i interpretacje dzieł twórców rodzimych, dominują wątki stanowiące odniesienia do kultury i sztuki religijnej Francji – kraju, z którym tradycyjnie łączą Polskę szczególnie bliskie więzi artystyczne.

Artykuł Piotra Krasnego, inicjujący niniejszy tom, omawia znaczenie dzieła François-René de Chateaubrianda *Génie du Christianisme* w porewolucyjnej Francji pierwszych dziesięcioleci XIX wieku. Tekst francuskiego pisarza w powszechnym mniemaniu przyczynił się w znaczący sposób do rozprzestrzenienia się skrajnie konserwatywnych i tradycjonalistycznych postaw w stosunku do sztuki religijnej. Znamienne, że tradycja i zapatrzenie w przeszłość i dzisiaj określają „horyzont oczekiwań” wielu wiernych, zwłaszcza w Polsce, którzy akceptując w budowłach sakralnych jedynie formy historyczne, z założenia odrzucają wszelkie próby wprowadzenia do świątyń i kultu nowych środków ekspresji plastycznej.

Kościół katolicki znakomicie wywiązuje się z roli strażnika wielowiekowej spuścizny sztuki sakralnej i w pewnej mierze nadal poszukuje w tradycji źródeł jej dalszego rozwoju. W nurt ten wpisuje się między innymi prezentowana w niniejszym numerze „*Sacrum et Decorum*” przez Cédrica Leseca ponad pięćdziesięcioletnia działalność wydawnictwa „*Zodiaque*”, założonego przez benedyktynów z francuskiego opactwa Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire.

Liczni przedstawiciele nurtu odnowy sztuki sakralnej poszukują współpracy z wybitnymi artystami współczesnymi, niezależnie od ich światopoglądu. W jej wyniku powstają dzieła tej miary co kaplica Notre-Dame-du-Haut w Ronchamp. Historia jej interpretacji posiada bogatą i interesującą literaturę. Cezary Wąs omawia w swoim

artykule wczesne przykłady recepcji i naukowych analiz tejże budowli, interesujące nie tylko z uwagi na wartość artystyczną dzieła Le Corbusiera, lecz także na mnogość perspektyw i postaw badawczych ich autorów.

Jednocześnie jednak Kościół, skoncentrowany raczej na pielęgnowaniu dziedzictwa kulturowego, w sferze nauki nieco zaniedbuje badania nad współczesną sztuką sakralną. Ich ożywienie w okresie przed i po Soborze Watykańskim II w kręgach teologów i badaczy związanych z kościelnymi ośrodkami naukowymi stopniowo ulega ograniczeniu. W Polsce brak poważnych i systematycznych prac badawczych z dziedziny teologii przedstawienia obrazowego, a na konferencjach i spotkaniach naukowych poświęconych sztuce sakralnej występują przede wszystkim historycy sztuki bądź artyści. Wobec wątpliwości dyskursu teologicznego związanego z zagadnieniem obecności sztuki w Kościele współczesnym redakcja „Sacrum et Decorum” czyni starania, aby pozyskać autorów naświetlających interesujące nas zagadnienia z perspektywy teologicznej. Inicjuje ten wątek ks. Andrzej Królikowski artykułem o charakterze postulatycznym, zawierającym stwierdzenia natury ogólnej, które mogą stanowić punkt wyjścia dla dalszych pogłębionych rozważań.

Wśród tekstów o sztuce niewątpliwie na szczególną uwagę zasługują zawsze wypowiedzi samych artystów. Należy do nich Tadeusz Boruta, malarz i filozof, a w okresie stanu wojennego aktywny działacz ruchu kultury niezależnej. W niniejszym numerze „Sacrum et Decorum” jest on obecny w podwójnej roli: twórcy prac omawianych w artykułach Michała Haakego i Grażyny Ryby oraz jako autor tekstu o najnowszych przedstawieniach Ostatniej Wieczerzy w malarstwie polskim. W przyszłości mamy zamiar przybliżyć Czytelnikom sukcesywnie dorobek i wypowiedzi kolejnych, równie interesujących artystów związanych ze sztuką religijną.

W poprzednim numerze zainicjowano wątek tematyczny poświęcony nieznanym, niezrealizowanym bądź zapomnianym dziełom inspirowanym religią bądź związanym z kultem. Do tych zagadnień będziemy powracać często, uznawszy je za niezwykle istotne dla dopełnienia obrazu sztuki sakralnej ostatnich dwustu lat. W najnowszym numerze zamieszczono kilka tekstów kontynuujących ten cykl. Andrzej Laskowski w oparciu o zachowane archiwalia zaprezentował architekturę kościoła Franciszkanów w Jaśle zniszczonego przez Niemców w czasie ostatniej wojny. O. Benignus Wanat zamieścił sprawozdanie z prac renowacyjnych trwających blisko pół wieku w odzyskanym po wojnie w stanie ruiny karmelitańskim kościele w Poznaniu. Natomiast w artykule Marii Żychowskiej została zarysowana sylwetka artystyczna o. Piotra Cholewki – projektanta witraży niezbyt znanego w Polsce, bo działającego przede wszystkim za granicą, głównie we Francji.

Redakcja „Sacrum et Decorum” pragnie podziękować Czytelnikom za przekazywane nam wyrazy uznania.

Numerous exponents of the renewal of sacred art tried to join forces with outstanding contemporary artists, regardless of their religious outlook. This co-operation resulted in the creation of such works of art as the chapel of Notre-Dame du Haut at Ronchamp. The history of its interpretation has yielded a vast and interesting array of literature. Early examples of reception and scholarly analysis of this edifice – interesting both because of the high artistic quality of Le Corbusier's work and of the variety of perspectives and research analyses employed, have been discussed in an article by Cezary Wąs, of which the first part appears in the present issue.

At the same time, the Church concentrated rather on caring for cultural heritage, neglecting to some degree the area of scholarly investigation of contemporary sacred art. The revival of such activities in the circles of theologians and scholars associated with Church-based academic institutions, dating from the period shortly before the Second Vatican Council and slightly afterwards, has gradually waned. Serious, systematic research on the theology of pictorial representation is missing in Poland, and it is mostly art historians and artists who participate in scholarly conferences and meetings devoted to sacred art. In view of the insufficiency of theological discourse dealing with the presence of art in the contemporary Church, the editors of “Sacrum et Decorum” will strive to secure the contributions of authors who would examine some interesting issues from theological perspective. This current has been initiated by the paper of Fr Andrzej Królikowski presenting some postulates and dealing with general issues that may serve as a starting point for further and more extensive studies.

Among articles dealing with art of particular interest are always statements of artists. One of them is Tadeusz Boruta, a painter and philosopher, an activist during Martial Law in the independent culture movement. In the present issue of “Sacrum et Decorum” Boruta plays a dual role: of an artist whose works have been discussed by Michał Haake and Grażyna Ryba, and of an author of a paper examining the most recent depictions of the Last Supper in Polish painting. In future we shall try to systematically acquaint our readers with the work and comments of other, equally interesting artists dealing with religious art.

In the previous issue we initiated a series devoted to unknown, unrealised or forgotten artworks with a religious or cult-related inspiration. We shall often return to this topic as we consider it to be of particular importance for painting a full picture of sacred art of the last two hundred

years. The most recent issue features a number of articles that continue this series. On the basis of archival sources, Andrzej Laskowski has recreated the architecture of the Franciscan church in Jasło, destroyed by the Nazis during World War II. Maria Żychowska has outlined the artistic personality of Fr Piotr Cholewka – a designer of stained-glass windows barely known in Poland, who works mostly abroad, mainly in France.

The editors of “Sacrum et Decorum” wish to extend their thanks to our readers for their signs of appreciation we have received. It is our hope that the most recent volume of the journal will be met with equal generosity and interest, as were its previous issues.

The Editors
Translated by Joanna Wolańska

Żywimy nadzieję, że najnowsza edycja naszego pisma zostanie przyjęta z równą życzliwością i zainteresowaniem jak poprzednie.

Redakcja

Piotr Krasny

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Tradycja, stygnąca pobożność
i niejasne odczucie bóstwa.
François René de Chateaubriand
a kryzys sztuki religijnej
w XIX wieku

Wśród słynnych kabotyńskich gestów Jeana Paula Sartre'a szczególnie wymowne było obsikanie grobu François Reného de Chateaubrianda (1768–1848) w Saint-Malo. Sławny francuski filozof potraktował w taki sposób szczątki myśliciela, którego nazywał z pewnym uznaniem „zdechłym lwem”, by symbolicznie ukarać go za ugruntowanie w nowoczesnej kulturze francuskiej postaw skrajnie konserwatywnych i fideistycznych¹. Podobne oskarżenia kierowali przeciw Chateaubriandowi liczni badacze dziejów sztuki wieku XIX. Głosili oni, że estetyczne i teoretyczno-artystyczne koncepcje tego myśliciela zaciążyły na francuskiej sztuce religijnej co najmniej do roku 1830 i nadały jej zachowawczy charakter, zamykając ją niemal całkowicie na wpływy wybitnych nowatorskich koncepcji rozwijających się dynamicznie w środowisku paryskim². Myśliciel ten miał być głównym sprawcą uporczywego przywiązania francuskich katolików do „dekoracyjnego stylu tworzonego w celu ożywienia przeszłości i definiowania tożsamości narodowej poprzez odwoływanie się do tradycji przedrewolucyjnego państwa”³. Właśnie pod wpływem jego teoretycznych rozważań miał się też wytworzyć we Francji zamknięty krąg konserwatywnych artystów, który zwracał się ku „złotemu wiekowi chrześcijaństwa, postrzeganemu jako retrospektywna utopia, do której trzeba koniecznie powrócić”⁴.

Odseparowanie i marginalizacja twórczości religijnej były z pewnością jednymi z najważniejszych wydarzeń

¹ B.H. Levý, *Sartre: The Philosopher of the Twentieth Century*, tłum. A. Brown, Cambridge 2003, s. 99–100.

² B. Foucart, *Le renouveau de peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987, s. 21; M.P. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth Century France*, University Park 1992, s. 59–60.

³ S.A. Glaser, „Deutsche Baukunst”, „Architectur Française”. *The Use of the Gothic Cathedral in the Creation of National Memory in Nineteenth-Century Germany and France*, w: *Orientalism. Space, Time, Image, Word*, red. C. Clüver, V. Plesch, L.H. Hoek, Amsterdam 2008, s. 85.

⁴ A. Besançon, *The Forbidden Image: an Intellectual History of Iconoclasm*, tłum. J.M. Todd, Chicago 2000, s. 169.

Piotr Krasny

Jagiellonian University, Kraków

Tradition, decreasing piety
and a vague sense of the Divine.
François René de Chateaubriand
and the crisis of sacred art
in the 19th century

Among various notoriously bufoonish acts of Jean Paul Sartre, urinating on the grave of François René de Chateaubriand (1768–1848) at Saint-Malo was a particularly meaningful one. The famous French philosopher wanted to punish in this symbolic way the remnants of the thinker, whom he called with some degree of respect “a dead lion”, for strengthening the extreme conservatism and fideism in the modern French culture.¹ Similar charges were levelled against Chateaubriand by a number of specialists in the history of art of the 19th century. They claimed that the aesthetic and theoretical art concepts of this thinker had a negative influence on French sacred art at least until 1830, making it conservative and immune to the influence of the great and innovative concepts developing dynamically in Paris.² The thinker was seen as the main cause of the enduring attachment of the French Catholics to “a decorative style that was intended to revive... [the] past and define the identity of the nation in its [pre-Revolutionary] state”³. It was the influence of Chateaubriand's theoretical thinking which created in France a closed circle of conservative artists, who turned back towards “a golden age of Christianity conceived as a retrospective utopia to which one had to return”⁴.

¹ B.H. Levý, *Sartre: The Philosopher of the Twentieth Century*, transl. A. Brown, Cambridge 2003, pp. 99–100.

² B. Foucart, *Le renouveau de peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987, p. 21; M.P. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth Century France*, University Park 1992, pp. 59–60.

³ S.A. Glaser, “Deutsche Baukunst”, “Architectur Française”. *The Use of the Gothic Cathedral in the Creation of National Memory in Nineteenth-Century Germany and France*, in: *Orientalism. Space, Time, Image, Word*, eds. C. Clüver, V. Plesch, L.H. Hoek, Amsterdam 2008, p. 85.

⁴ A. Besançon, *The Forbidden Image: an Intellectual History of Iconoclasm*, transl. J.M. Todd, Chicago 2000, p. 270.

The separation and marginalization of sacred art was certainly one of the most important events in the art of the 19th century. If Chateaubriand had indeed started this process, it would make him one of the most influential art writers of this century,⁵ and a key figure in the decline of sacred art.⁶ However, it is difficult to find in his writings even a sketch of the programme visible and convincing enough to provoke such a dramatic split. Firstly, it seems doubtful that less than twenty pages devoted by Chateaubriand to his thoughts on art, formulated with Romantic latitude and without any unambiguous normative commands,⁷ would have been able *per ipso* to initiate and direct the basic changes in the attitudes of the sponsors, artists and the audience. More probably, Chateaubriand became mixed with his doctrine in the quite complicated processes in the French art life, not so much influencing them as providing an attractive explanation of them, both for his contemporaries and for art historians. It is worth considering not only what Chateaubriand actually claimed but also in what historical circumstances his ideas were presented and in what way they could be interpreted.

The French thinker included most of his views on the theory of art in *Génie du Christianisme*, published in 1802,⁸ devoting to them a chapter titled *Des églises gotiques*. The book was a peculiar apology for Christianity, written in defence of the French Catholic Church, weakened by the secular Enlightenment philosophy and well-nigh destroyed by the Jacobin revolutionary terror. Chateaubriand knew Napoleon's view that "a society without religion is like a ship without a compass", thus he decided to portray Christianity as the only doctrine capable of introducing the axiological order to the nation demoralized by the revolutionary

w dziejach sztuki XIX wieku. Jeśli zatem Chateaubriand był inicjatorem tego procesu, należałoby zaliczyć go do grona najbardziej wpływowych teoretyków sztuki w owym stuleciu⁵, a zarazem przypisać mu wyjątkowo znaczący udział w sprowokowaniu upadku sztuki sakralnej⁶. W pismach tego myśliciela trudno jednak znaleźć choćby zarys programu, który miałby dość wyrazistości i siły przekonywania, żeby wywołać tak dramatyczny rozłam. Przede wszystkim wydaje się mocno wątpliwe, aby kilkanaście stron, na których Chateaubriand zawarł swoje myśli o sztuce, formułując je z romantyczną swobodą bez jednoznacznych normatywnych zaleceń⁷, było w stanie *per ipso* zainicjować ukierunkować zasadnicze zmiany postaw zleceniodawców, artystów i odbiorców sztuki. Wydaje się raczej, że Chateaubriand wmieszał się ze swoją doktryną w dość skomplikowane procesy zachodzące we francuskim życiu artystycznym i nie tyle wpłynął na ich przebieg, ile dostarczył ich efektownego wytłumaczenia, zarówno dla swoich współczesnych, jak i dla historyków sztuki. Warto więc zastanowić się nie tylko nad tym, co głosił Chateaubriand, ale także, w jakich uwarunkowaniach historycznych jego koncepcje zostały zaprezentowane i jak w tych okolicznościach mogły być odczytywane.

Francuski myśliciel ogłosił swoje poglądy teoretyczno-artystyczne przede wszystkim w rozprawie *Génie du Christianisme*, wydanej w roku 1802⁸, poświęcając im rozdział zatytułowany *Des églises gotiques*.

Książka ta była dość specyficzną apologią chrześcijaństwa napisaną w obronie francuskiego Kościoła katolickiego osłabionego przez laicką filozofię oświecenia i niemal zniszczonego przez jakobiński terror w czasie rewolucji. Chateaubriand znał opinię Napoleona, że „społeczeństwo bez religii jest jak okręt bez kompasu”, toteż postanowił zaprezentować chrześcijaństwo jako jedyną doktrynę zdolną wprowadzić aksjologiczny ład w narodzie zdemoralizowanym przez rewolucyjny chaos⁹, co miał zapowiadać pierwotny tytuł książki

⁵ Art historians do not express such a strong view, but it is quite prevalent in the works on the history of aesthetics and history of ideas. Cf. e.g.: B. Mencer, *Tensions of Order and Freedom. Critical Political Thought 1789–1848*, New Brunswick 1994, p. 97 ("Chateaubriand revolutionised European taste and European art almost more than any other writer contemporary with the Revolution").

⁶ J. De Maeyer, *The Space, the Wound, the Body and the (Im)possibility of Religious Art*, in: *Fluid Flash. The Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven 2010, p. 29.

⁷ R. Gildea, *Children of Revolution. The French 1799–1914*, Cambridge 2008, p. 132.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*, Paris 1802. Writing this article I used the Polish translation: F.-R. Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, transl. A. Loba, Poznań 2003. The book is an abridged version of the French original, including all the most important statements on Christian art. [English quotations after the translation by Charles I. White, Baltimore 1856. The numbers in square brackets refer to the page numbers of this translation].

⁵ Tak dosadny sąd nie pojawia się w pracach historyków sztuki, ale jest mocno rozpowszechniony w dziełach historyków estetyki i historyków idei. Zob. np.: B. Mencer, *Tensions of Order and Freedom. Critical Political Thought 1789–1848*, New Brunswick 1994, s. 97 („Chateaubriand zrewolucjonizował europejski gust i sztukę europejską w znacznie większym stopniu niż jakikolwiek inny pisarz, żyjący za czasów Wielkiej Rewolucji”).

⁶ J. De Maeyer, *The Space, the Wound, the Body and the (Im)possibility of Religious Art*, w: *Fluid Flash. The Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven 2010, s. 29.

⁷ R. Gildea, *Children of Revolution. The French 1799–1914*, Cambridge 2008, s. 132.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*, Paris 1802. Pisząc ten artykuł, posługiwałem się polskim przekładem: F.-R. Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, tłum. A. Loba, Poznań 2003. Książka ta zawiera wybór fragmentów z tekstu francuskiego, wśród których znajdują się wszystkie najważniejsze wypowiedzi poświęcone sztuce chrześcijańskiej.

⁹ A. Maurais, *Chateaubriand. Poet, Statesman, Lover*, New York 2008, s. 90–91, 101–109.

*De la religion chrétienne par rapport à la morale et aux beaux-arts*¹⁰. Zachowując rezerwę wobec sądów rozumu, „który nigdy nie osuszył żadnej łzy”¹¹, przywołał więc „na pomoc religii [...] wszystkie te oczarowania i wszystkie porywy serca, które wcześniej przeciwko niej podburzano”¹². Bardzo wiele miejsca poświęcił roli inspiracji płynącej z wiary chrześcijańskiej w powstaniu najwspanialszych dzieł filozofii, homiletyki, literatury, muzyki, architektury, malarstwa i rzeźby, „które udzieliły jej swych ziemskich uroków; ona zaś dała im swą boskość”. Przypominając wspaniałość owych dzieł, wzywał, „by miłowano chrześcijaństwo z powodu piękna jego liturgii, geniuszu jego mówców, mądrości jego uczonych” oraz ze względu na „całe bogactwo religijnego wieku Francji” zgromadzone w jej kościołach¹³. Pragnął też, aby Francuzi, „patrząc w przeszłość wzrokiem pełnym żalu”, wytyczyli „drogi przyszłości” swojej kultury godne jej wielkiego chrześcijańskiego dziedzictwa¹⁴.

Rozważania o architekturze sakralnej rozpoczął od stwierdzenia, że „każda rzecz powinna być postawiona na swoim miejscu”, toteż budowle zamienione w przestrzeni kulturowej swoimi miejscami, „straciłyby swoje właściwe piękno (*principale beauté*), to znaczy swój związek z prawami i zwyczajami narodów”. Związek ów – jak sądził – został zerwany w kościołach powstających we Francji tuż przed rewolucją, kiedy zaczęto „wznosić greckie świątynie, wdzięczne i pełne światła, gromadząc w nich poczciwy lud Świętego Ludwika i nakazując czcić Boga Metafizycznego”. Wierni nawiedzający wnętrza „greckich” kościołów (czyli np. klasycystycznych gmachów Saint-Philippe-du-Roule i Sainte-Geneviève w Paryżu) wyczuwali – zdaniem Chateaubrianda – znakomicie, że budowle te nie mają nic wspólnego z autentyczną tradycją francuskiego katolicyzmu, dlatego stygła w nich ich pobożność i poczucie uczestnictwa w chrześcijańskiej wspólnoty¹⁵.

Skrytykowany emocjonalną pustką osiemnastowiecznych świątyń, Chateaubriand stwierdził z emfazą, iż „nie można wejść do gotyckiej katedry, nie doznając czegoś na kształt drżenia i niejasnego odczucia bóstwa”¹⁶. Owo uczucie miało wynikać z faktu, że świątynie te powstały w wieku szczególnie żywej pobożności, toteż podniosły religijny nastrój tworzą w nich „pradawne głosy stuleci [które] wydostają się z wnętrza kamieni i rozchodzą się szeptem w rozległej bazylice”¹⁷. W budowlach tych nie tylko trwa duch odwiecznej re-

chaos,⁹ as indicated by the book’s original title *De la religion chrétienne par rapport à la morale et aux beaux-arts*.¹⁰ While wary about the judgement of reason, “which never dried a tear”,¹¹ he summoned “all the charms of the imagination, and all the interests of the heart to the assistance of that religion against which they had been set in array”.¹² He spent a great deal of time on the role of the Christian faith in inspiring the most wonderful works of philosophy, homiletics, literature, music, architecture, painting and sculpture, which “lent her their terrestrial charms, and she conferred on them her divinity”.¹³ Recalling the grandeur of these works, he called for loving Christianity because of the beauty of its liturgy, the genius of its orators, the wisdom of its scientists and because of all the riches of the religious era of France collected in its churches.¹⁴ He also wanted the French, while looking back into the past with regret, to explore new ways for the future of their culture, worthy of its great Christian heritage.

His reflections on the sacred architecture start with the claim that “[e]very thing ought to be in its proper place”, thus the buildings which would have changed their places in the cultural space “would have lost their principal beauty; that is to say, their relations with the institutions and habits of the people”. These relations, as he claimed, were broken in the churches built in France shortly before the revolution, when people started to “build Grecian temples, ever so elegant and well-lighted, for the purpose of assembling the good people of St. Louis [...], and making them adore a metaphysical God”. The believers entering the “Grecian” churches (e.g. the classicist buildings of Saint-Philippe-du-Roule and Sainte-Geneviève in Paris) sensed, according to Chateaubriand, strongly that these buildings had nothing to do with the tradition of French Catholicism, and for that reason their piety and the feeling of participation in the Christian community diminished.¹⁵

Having criticised the emotional emptiness of the 18th-century churches, Chateaubriand wrote emphatically that “[y]ou could not enter a Gothic church without feeling a kind of awe and a vague sentiment of the Divinity”.¹⁶ This sentiment was

¹⁰ P. Griener, *Chateaubriand, François René*, w: *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 6, New York 1998, s. 510.

¹¹ Chateaubriand 2003, jak przyp. 8, s. 53.

¹² Ibidem, s. 31.

¹³ Ibidem, s. 227.

¹⁴ Ibidem, s. 18.

¹⁵ Ibidem, s. 248.

¹⁶ Ibidem, s. 249.

¹⁷ Ibidem, s. 251.

⁹ A. Maurois, *Chateaubriand. Poet, Statesman, Lover*, New York 2008, pp. 90–91, 101–109.

¹⁰ P. Griener, *Chateaubriand, François René*, in: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, vol. 6, New York 1998, p. 510.

¹¹ Chateaubriand (ft. 8), p. 53 [65].

¹² Ibidem, p. 31 [49].

¹³ Ibidem, p. 18 [370].

¹⁴ Ibidem, p. 227.

¹⁵ Ibidem, p. 248 [384–385].

¹⁶ Ibidem, p. 248 [385].

to arise from the fact that these churches were built in the particularly pious age and the solemn religious mood was created in them by “[p]ast ages [which] raise their verable voices from the bosom of the stones, and are heard in every corner of the vast cathedral”.¹⁷ Within these buildings not only the spirit of the eternal religion was preserved, but also “ancient France seemed to revive altogether”. Naturally enough, the simple folk “would still regret those Notre Dames of Rheims and Paris, – those venerable cathedrals, overgrown with moss, full of generations of the dead and the ashes of their forefathers”.¹⁸

Chateaubriand’s traditionalist approach to sacred art was most clearly visible in the declaration that “[a] monument is not venerable, unless a long history of the past be, as it were, inscribed beneath its vaulted canopy, black with age. For this reason, also, there is nothing marvellous in a temple whose erection we have witnessed, whose echoes and whose domes were formed before our eyes.” This thesis was supported by his statement that “only ancient art brings closer the essence of God, who is the eternal law; his origin, and whatever relates to his worship, ought to be enveloped in the night of time”.¹⁹

The most logical conclusion of these preachings would be the belief that it is not worth building new churches, since it is impossible to grant them the dignity which could be provided only by a long pedigree. In the times when Chateaubriand was working on this text, the efforts of the revolutionary government and mad mob²⁰ turned many churches and monasteries into ruins whose destruction was just reaching its end and taking walks among these ruins was a popular pastime.²¹ Obviously, the rebirth of faith in France had to be accompanied with a wide-ranging restoration of the sacred art. The author of *Génie du Christianisme* proposed a programme for this restoration, based on the faithful imitation of tradition-honoured forms and solutions of the French sacred art preserved in the form of the Gothic cathedrals. The remnants of the Gothic sacred art which had survived the revolutionary massacre, required from the 19th-century artists, in his opinion, to tame their exaggerated invention and the thirst for novelties. If the modern art had not shown such a restraint, it would mingle with the ancient heritage, creating “a very strange mixture” [*effroyable bigarrure*],

ligii, ale także „dawna Francja wydaje się dla nas ożywać”. Jest więc oczywiste, iż „prosty lud zawsze będzie tęsknił do swych katedr Najświętszej Panny z Reims i Paryża, porośniętych mchem bazylik zamieszkałych przez pokolenia umarłych i dusze ojców”¹⁸.

Tradycjonalistyczne podejście Chateaubrianda do sztuki sakralnej najwyraźniej ujawniło się w deklaracji, że „budowa jest godna czci o tyle, o ile długie dzieje przeszłości wycisnęły swe piętno pod jej poczeriałym ze starości sklepieniem. Oto dlaczego nie masz nic cudownego w świątyni, którą budowano w naszej przytomności i której sklepienia wznosiły się na naszych oczach”. Tezę tę uzasadniał stwierdzeniem, że tylko starodawna sztuka przybliży istotę Boga, który „jest odwiecznym prawem. Jego początki i wszystko, co odnosi się do jego kultu, musi tonąć w nocy dziejów”¹⁹.

Najbardziej logicznym wnioskiem wynikającym z tej nauki byłoby z pewnością przekonanie, że nie warto budować nowych kościołów, ponieważ nie sposób przydać im godności, którą zapewnia wielowiekowa metryka. W czasie, w którym Chateaubriand pisał swoje dzieło, wskutek wysiłków rewolucyjnych władz i oszalałych tłumów²⁰ „wszędzie wokół widniały [jednak] szczątki kościołów i klasztorów, których niszczenie dobiegało końca; przechadzanie się wśród owych ruin było nawet rodzajem rozrywki”²¹. Było więc rzeczą oczywistą, że odrodzeniu wiary we Francji musi towarzyszyć zakrojona na szeroką skalę restauracja sztuki sakralnej. Autor *Génie du Christianisme* zasugerował więc program owej restauracji oparty na wiernym powielaniu rozwiązań i form uświęconych przez najdoskonalszą tradycję religijnej sztuki francuskiej, utrwaloną w formach gotyckich katedr i świątyń.

Strzępy gotyckiej sztuki sakralnej, które przetrwały rewolucyjny pogrom, stawały jego zdaniem przed artystami z XIX stulecia wymóg poskromienia przesadnej inwencji i poszukiwania nowości. Jeśli bowiem sztuka nowoczesna nie wykaże się taką powściągliwością, zmiesza się z dziedzictwem dawnych wieków w „szkaradną pstrokaciznę” [*effroyable bigarrure*], oszpeconą, rzecz jasna, przez nowinki dodane w niezgrabny i naznaczony pychą sposób²².

Jak zauważył sam Chateaubriand, *Génie du Christianisme* „zjawił się we właściwej chwili” i dlatego zyskał niesamowitą popularność. Dzieło trafiło znakomicie zarówno do szerokich rzesz społeczeństwa, które „znużone zamętem i przemocą [...] gotowe było z radością przyjąć wszystko, co mogło przyczynić się

¹⁷ Ibidem, p. 251 [387].

¹⁸ Ibidem, p. 248–249 [385].

¹⁹ Ibidem, p. 249 [385].

²⁰ The destruction of the sacred art during the Revolution was described fully by L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l’art français*, Paris 1959.

²¹ Chateaubriand (ft. 8), p. 249.

¹⁸ Ibidem, s. 248–249.

¹⁹ Ibidem, s. 249.

²⁰ Niszczenie dzieł sztuki sakralnej w trakcie rewolucji francuskiej opisuje wnikliwie L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l’art français*, Paris 1959.

²¹ Chateaubriand 2003, jak przyp. 8, s. 249.

²² Ibidem, s. 248.

do stabilizacji i ukojenia namiętności²³, jak i do samego Napoleona, który podpisał wówczas konkordat ze Stolicą Apostolską i chciał wykorzystać odrodzenie religijne do reintegracji narodu pod swoją władzą²⁴. Pierwszy konsul kazał czytać sobie co wieczór fragment z książki Chateaubrianda, a wnikliwa znajomość i wychwalanie tego dzieła należało wręcz do dobrego tonu w paryskich i prowincjonalnych salonach²⁵. Niezwykła popularność książki utrzymywała się przez pierwszą tercję wieku XIX²⁶, kiedy to liczni czytelnicy zachwycali się pod jej wpływem pięknem i głęboko religijnym klimatem średniowiecznych katedr. O dziwo jednak, nie wznoszono wówczas we Francji kościołów podobnych do tych świątyń i nie naśladowano ich gotyckiego wyposażenia w formach ołtarzy, rzeźb i obrazów. Neogotyck, którego dynamiczna ekspansja w Anglii i w krajach niemieckich datuje się już od końca wieku XVIII, pojawił się nad Sekwaną z olbrzymim opóźnieniem. Pierwszy neogotycki kościół w Paryżu, dedykowany św. Klodyldzie, zaprojektowano bowiem dopiero w roku 1827, a jego budowę rozpoczęto w roku 1846²⁷. Gotycyzujące formy rozprzestrzeniały się w malarstwie i w rzeźbie z jeszcze większym trudem, po raz pierwszy ujawniając się nieśmiało w połowie lat trzydziestych wieku XIX w wystroju Notre-Dame-de-Lorette²⁸.

Przez pierwsze dziesięciolecia wieku XIX w religijnej sztuce francuskiej dominował za to akademicki klasycyzm, konserwujący znacznie młodszą tradycję ukształtowaną w XVII i XVIII stuleciu. Taka formuła stylistyczna szczególnie nie podobała się Chateaubriandowi, który wypominał jej pogańską genezę²⁹. Rozprzestrzenienie się owego stylu, który za czasów Ludwika XVI, „słuchając wieku bezbożności, zniżył się ku ziemi”³⁰, myśliciel uznał za jeden z przejawów upadku Kościoła, torujących drogę antychrześcijańskiej rewolucji³¹. Wiele wskazuje więc na to, że dzieło Chateaubrianda było znacznie bardziej popularne niż wpływowo, przynajmniej w zakresie propagowania formuły „właściwego piękna” dla świątyń i ich wyposażenia. Stało się tak zapewne dlatego, że chateaubriandowski program restauracji sztuki sakralnej natrafił na poważne, choć

naturally disfigured by the ungainly and conceited novelties.²²

As Chateaubriand himself noticed, *Génie du Christianisme* “appeared at the right moment” and for that reason it gained incredible popularity. The book reached both the general audience which “tired of the chaos and violence [...] was ready to accept willingly anything which could increase stabilization and decrease passions”,²³ as well as Napoleon himself, who, having just signed the concordat with the Holy See, wanted to use the religious rebirth of the nation in order to integrate it under his rule.²⁴ The First Consul asked for a fragment of Chateaubriand to be read to him every night, and reading the book thoroughly and praising it was the height of the fashion in Parisian and provincial salons.²⁵ The incredible popularity of this book continued through the first three decades of the 19th century²⁶, making its numerous readers admire the beauty and the deeply religious climate of the medieval cathedrals. Surprisingly enough, the admiration neither influenced the architecture of the churches built in France at that time, nor their interior furnishings, including altars, sculptures and paintings. The Gothic Revival, dynamically expanding in England and German-speaking countries from the late 18th century, appeared in France very belatedly. The first neo-Gothic church in Paris, dedicated to St Clotilde, was designed as late as in 1827, and its construction did not start until 1846.²⁷ The imitation of Gothic forms spread in painting and sculpture with even more difficulty, showing it first faint signs in the mid 1830s in the interior furnishings of Notre-Dame-de-Lorette.²⁸

Instead, the first decades of the 19th century in the sacred French art were dominated by academic classicism, preserving the much younger tradition of the 17th and 18th century. This stylistic formula did not appeal at all to Chateaubriand, who rebuked it for its pagan origins.²⁹ The popularity of this style, which in the times of Louis XVI “at the command of an atheistical age [...] has been

²³ A. Loba, *Wstęp*, w: Chateaubriand 2003, jak przyp. 8, s. 11.

²⁴ Gildea 2008, jak przyp. 7, s. 132.

²⁵ Loba 2003, jak przyp. 23, s. 7–8.

²⁶ Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 21.

²⁷ D. van Zanten, *Building Paris. Architectural Institutions and the Transformations of the French Capitol 1830–1870*, Cambridge 1994, s. 263; J.M. Leniaud, *La visibilité de l'église dans l'espace parisien au XIXe siècle. "Tours de Babel", catholiques pour la moderne Babylone*, w: *Capitales culturelles. Capitales symboliques. Paris et expériences européennes*, red. Ch. Charle, D. Roche, Paris 2002, s. 221.

²⁸ Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 167–179.

²⁹ F.-R. de Chateaubriand, *Analyse raisonnée de l'histoire de France*, Paris 1859, s. 49.

³⁰ Chateaubriand 2003, jak przyp. 8, s. 244.

³¹ F.-R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*, Paris 1826, passim, zwłaszcza s. 348.

²² Ibidem, p. 248 [384].

²³ A. Loba, *Wstęp*, in: Chateaubriand (ft. 8), p. 11.

²⁴ Gildea (ft. 7), p. 132.

²⁵ Loba (ft. 23), pp. 7–8.

²⁶ Foucart (ft. 2), p. 21.

²⁷ D. van Zanten, *Building Paris. Architectural Institutions and the Transformations of the French Capitol 1830–1870*, Cambridge 1994, p. 263; J.M. Leniaud, *La visibilité de l'église dans l'espace parisien au XIXe siècle. "Tours de Babel", catholiques pour la moderne Babylone*, in: *Capitales culturelles. Capitales symboliques. Paris et expériences européennes*, eds. Ch. Charle, D. Roche, Paris 2002, p. 221.

²⁸ Foucart (ft. 2), pp. 167–179.

²⁹ F.-R. de Chateaubriand, *Analyse raisonnée de l'histoire de France*, Paris 1859, p. 49.

made to grovel upon the earth”,³⁰ was considered by Chateaubriand to be one of the symptoms of the decline of the Church, paving the way to the anti-Christian revolution.³¹ To all appearances, Chateaubriand’s work was much more popular than influential, at least regarding the propagation of the formula for “the proper beauty” of the churches and their furnishings. It was caused probably by the obstacles encountered by Chateaubriand’s programme for the restoration of the sacred art, both serious and at the same time quite prosaic, which made the French sacred art assume an even more conservative character than the one postulated by the author of *Génie du Christianisme*. The intellectual tenuousness of its restoration could have irritated Sartre’s subtle intellect and bladder, but the reasons behind had their origins rather in the disdain than in the acceptance of Chateaubriand’s theoretical and artistic concepts.

The proliferation of “cathedral” forms in French sacred architecture of the first quarter of the 19th century was made impossible simply by the fact that at that time practically no new churches were built in France.³² The revolutionaries destroyed many churches, including some so important as Saint-Pierre in Cluny and Saint-Martin in Tours. Contrary to Chateaubriand’s dramatic descriptions, most of the sacred buildings survived the Terror in acceptable condition and were quickly restored to use, satisfying the initial demands of the parish ministry. These churches were being very slowly filled by the worshippers, which was well exemplified by the situation of the church in Ars in the times when Jean-Marie Vianney was its parish priest.³³ Thus the problem of finding a form for the new churches appeared in practice only after many decades, and the French restoration of the sacred art for a long time was limited to the furnishings of church interiors destroyed during the iconoclastic riots and Jacobin requisitions.

According to the concordat of 1801 these works were financed by the state under the direct supervision of lay clerks, who often had been holding their posts since the Revolution. They were mostly religiously indifferent, not given to much pondering about finding the artists with the proper sensibility for sacred art, and for the work in churches they commissioned the artists known and tried at

zarazem mocno prozaiczne przeszkody, które sprawiły, że francuska sztuka religijna przyjęła jeszcze bardziej zachowawczy charakter niż postulował to autor *Génie du Christianisme*. Ideowa miałkość procesu jej restauracji mogłaby rzeczywiście podrażnić subtelny intelekt i pęcherz Sartre’a, ale przyczyną takiego stanu rzeczy było raczej zlekceważenie niż przyjęcie teoretyczno-artystycznych koncepcji Chateaubrianda.

Rozpowszechnienie „katedralnych” form we francuskiej architekturze sakralnej w pierwszej ćwierci wieku XIX uniemożliwił w oczywisty sposób fakt, że w tamtym czasie niemal nie wznoszono we Francji nowych kościołów³². Rewolucjoniści zniszczyli sporo świątyń, wśród których znalazły się tak ważne kościoły, jak Saint-Pierre w Cluny i Saint-Martin w Tours. Wbrew dramatycznym świadectwom Chateaubrianda zdecydowana większość gmachów sakralnych przetrwała jednak czasy terroru w znośnym stanie i była szybko przywracana do kultu, zaspokajając początkowo potrzeby duszpasterstwa parafialnego. Świątynie te napełniały się bardzo powoli wiernymi, czego znakomitym przykładem są losy kościoła w Arles w czasie, gdy jego proboszczem był Jan Maria Vianney³³. Problem kształtowania form nowych świątyń pojawił się więc w praktyce dopiero po dziesięcioleciach, a francuska restauracja sztuki sakralnej przez dłuższy czas polegała przede wszystkim na ponownym urządzeniu wewnątrz kościelnych spustoszonych w trakcie zamieszek ikonoklastycznych i w wyniku jakobińskich rekwizycji.

Zgodnie z zapisami konkordatu z roku 1801 prace te były wykonywane z funduszy państwowych pod bezpośrednim nadzorem świeckich urzędników, którzy często zajmowali swoje stanowiska jeszcze od czasów rewolucji. Były to w większości osoby obojętne religijnie, które nie zaprzętały sobie głowy poszukiwaniem artystów wyczulonych na problematykę sztuki sakralnej i do prac w kościołach zatrudniały twórców wypróbowanych w służbie państwowej w poprzedniej epoce³⁴. Zdarzało się więc nieraz, że figury świętych odkuwal ci sami rzeźbiarze, którzy wcześniej wykonywali pomniki dla rewolucyjnych bohaterów wstawionych prześladowaniem Kościoła. Realizując nowy rodzaj zleceń, wprowadzali oni chrześcijańskie atrybuty i modyfikowali nieznacznie kostiumy, ale stosowali w dalszym ciągu klasycystyczne formy rozpowszechnione wcześniej w monumentach patriotów³⁵, niwecząc w ten sposób – jak stwierdził Jack J. Spector – już w punkcie wyjścia

³² Van Zanten 1994, jak przyp. 27, s. 256–263; Leniaud 2002, jak przyp. 27, s. 208–211.

³³ Gildea 2008, jak przyp. 7, s. 118–120; Leniaud 2002, jak przyp. 27, s. 208–221.

³⁴ J.J. Spector, *The Murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, Chapel Hill 1985, s. 15.

³⁵ N.M. Heimann, „*The Miracle of French Genius*“. *Napoleon and the Gois’s Jeanne d’Arc au combat*, w: eadem, *Joan of Arc and Culture 1700–1855. From Satire to Sanctity*, Aldershot 2005, s. 73–98.

³⁰ Chateaubriand (ft. 8), p. 382

³¹ E.-R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*, Paris 1826, passim, especially p. 348.

³² Van Zanten (ft. 27), pp. 256–263; Leniaud (ft. 27), pp. 208–211.

³³ Gildea (ft. 7), pp. 118–120; Leniaud (ft. 27), pp. 208–221.

chateaubriandowskie marzenie o odrodzeniu prawdziwej sztuki chrześcijańskiej³⁶.

Po wybuchu rewolucji francuskiej liczni rzeźbiarze musieli ograniczyć drastycznie działalność swoich warsztatów, ponieważ po wygaśnięciu zleceń ze strony arystokracji i Kościoła mogli liczyć niemal wyłącznie na zamówienia na dekoracje okazjonalne. Pokonkordatowe restauracje wnętrz kościelnych pozwoliły im na powrót do dawnej aktywności³⁷, a także do rozwiązań artystycznych stosowanych przez nich przed ponad dziesięć laty. Za sprawą owych twórców w świątyniach paryskich pojawiło się wiele rzeźb w stylu klasycyzującego baroku, charakterystycznym dla dzieł Clodiona i Jeana Antoine'a Houdona. Znakomitym przykładem tej tendencji są figury dłuta Jamesa Pradier'a w Saint-Roch [il. 1], które wyglądają jakby powstały za czasów Ludwika XVI, a są oznaczone datą 1827 rok. Na próżno zaś szukać w dorobku rzeźby francuskiej pierwszej ćwierci wieku XIX posągów podobnych do *Uśmiechniętego anioła* z Reims, wzbudzającego szczególnie zachwyt Chateaubrianda³⁸. Sam myśliciel, wznosząc w San Luigi dei Francesi w Rzymie nagrobek Pauline de Beaumont (1803), nie próbował naśladować podziwianych przez siebie gotyckich monumentów w Saint-Denis, ale zadowolił się typowym klasycyzującym pomnikiem dłuta Josepha Charlesa Marina³⁹.

Nie sposób stwierdzić, czy wprowadzeniu rzeźb o „przedrewolucyjnych” formach do wnętrz paryskich kościołów przypisywano jakiś ideowy przekaz. Jest jednak oczywiste, że takie działanie współgrało znakomicie z głównym zadaniem stawianym sztuce przez francuskich konserwatystów. Jak stwierdził Albert Boime, miała ona skłaniać widzów „do powrotu do przedrewolucyjnych wyobrażeń, do wyrwania z kolektywnej pamięci historycznej poprzedniej epoki lub jej sprowadzenia do krótkiego, mało znaczącego epizodu”⁴⁰.

W jeszcze bardziej zachowawczy sposób dokonało się odtwarzanie wystrojów malarskich kościołów, oparte przede wszystkim na chaotycznej restytucji obrazów skonfiskowanych przez władze rewolucyjne na podstawie dekretu z 2 grudnia 1789 roku. Po zawarciu konkordatu pełnomocnik Napoleona, rzeźbiarz Desein, poinformował kapitułę Notre-Dame, że władze nie są w stanie zwrócić kościołom paryskim wielu konkretnych, należących do nich niegdyś dzieł. Rządowe konfiskaty były bowiem dokonywane bez szczegółowej dokumentacji, wskutek czego po kilku latach nie można stwierdzić, z których świątyń pochodzi znaczna część obrazów. W przypadku wielu dzieł przekazanych do odległych muzeów zatracano także wiedzę o ich proveniencji. Uzgodniono więc,



1. James Pradier, *Św. Andrzej*, 1827, kościół Saint-Roch w Paryżu, fot. P. Krasny

1. James Pradier, *St Andrew*, 1827, the church of Saint-Roch in Paris, photo by P. Krasny

state service for the previous regime.³⁴ The figures of saints happened quite often to be made by the same sculptors who had made monuments of the revolutionary heroes, famous for their persecution of the Church. For their new commissions they used Christian attributes and modified slightly costumes, but they still used classicist forms widely used earlier for patriotic monuments,³⁵ destroying in this way, according to Jack J. Spector, Chateaubriand's dream about the rebirth of real Christian art right at the start.³⁶

After the outbreak of the French Revolution a number of sculptors had to limit drastically the

³⁶ Spector 1985, jak przyp. 34, s. 15.

³⁷ D. Candy Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*, London 1918, s. 154.

³⁸ Maurais 2008, jak przyp. 9, s. 106.

³⁹ Griener 1998, jak przyp. 10, s. 510–511.

⁴⁰ A. Boime, *The Art in the Age of Counterrevolution 1815–1848*, Chicago 2004, s. 26.

³⁴ J.J. Spector, *The Murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, Chapel Hill 1985, p. 15.

³⁵ N.M. Heimann, „*The Miracle of French Genius*”. *Napoleon and the Gai's Jeanne d'Arc au combat*, in: eadem, *Joan of Arc and Culture 1700–1855. From Satire to Sanctity*, Aldershot 2005, pp. 73–98.

³⁶ Spector (ft. 34), p. 15.

output of their studios, since having lost the commissions from aristocracy and the Church, they could count almost only on the commissions for occasional decorations. The post-concordat restoration of the church interiors helped them to return to their former activity,³⁷ and to the artistic solutions used by them over ten years previously. These artists brought to Parisian churches a number of sculptures in classical baroque style, characteristic for Clodion and Jean Antoine Houdon. A great example of this current are figures by James Pradier at Saint-Roch [fig. 1], looking as if they had been made in the reign of Louis XVI, though dated for 1827. One could search in vain in the French sculpture of the first quarter of the 19th century statues similar to *The Smiling Angel*, particularly admired by Chateaubriand.³⁸ The thinker himself, when erecting the tombstone for Pauline de Beaumont at San Luigi dei Francesi in Rome (1803), did not try to imitate the Gothic monuments he admired at Saint-Denis, but was satisfied with a typical classical monument by Joseph Charles Marin.³⁹

It is difficult to say whether introducing “pre-revolutionary” sculptures to the Parisian churches was connected with any ideological message. However, it is obvious that it was clearly harmonised with the main task of art as envisaged by French conservatives. According to Albert Boime, it should encourage the audience “to return to pre-revolutionary conditions, to erase from the collective historical memory the momentous events of the epoch”⁴⁰ or to reduce it to an insignificant episode.

The restoration of paintings to churches was conducted in an even more conservative way, based mostly on the chaotic restitution of the pictures confiscated by the revolutionary government under the decree of 2 December 1789. After signing the concordat, Napoleon’s representative, a sculptor named Desein informed the chapter of Notre-Dame that the government was unable to return many particular works which used to be their property. Due to the fact that the government confiscations were made without detailed documentation, after a few years in many cases nobody was able to identify the churches which were the original owners of the pictures. In the case of many works sent to remote museums their provenance was lost as well. It was agreed that the churches restored for worship would be, if necessary, provided with

³⁷ D. Candy Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*, London 1918, p. 154.

³⁸ Maurais (ft. 9), p. 106.

³⁹ Griener (ft. 10), pp. 510–511.

⁴⁰ A. Boime, *The Art in the Age of Counterrevolution 1815–1848*, Chicago 2004, p. 26.



2. Antoine Thomas, *Wypędzenie przekupniów ze Świątyni*, 1817–1819, kościół Saint-Roch w Paryżu, fot. P. Krasny

2. Antoine Thomas, *Christ Driving the Traders from the Temple*, 1817–1819, the church of Saint-Roch in Paris, photo by P. Krasny

że kościoły przywracane do kultu będą w miarę potrzeb zaopatrywane w obrazy „bezpieńskie” lub pochodzące ze zburzonych świątyni⁴¹.

Obrazy te pobierano głównie ze składnicy urzędowej w dawnym kościele Petits-Augustins pod nadzorem Gabriela François Doyena i Alexandre’a Lenoira, którzy zabezpieczyli tam dzieła odpowiadające ich gustowi, a więc przede wszystkim pochodzące z XVII i XVIII wieku i prezentujące zdecydowanie klasycyzujące formy, pozostawiając inne na pastwę ikonoklastów i handlarzy. Odtworzone wystroje kościelne były więc znacznie bardziej jednolite pod względem stylistycznym niż przed rewolucją⁴². W ten sposób wykreowano mocno skrzywiony obraz dawnego malarstwa religijnego we Francji, na podstawie którego zaczęto orzekać, jakie są jego tradycyjne cechy konieczne do odtworzenia w trakcie jego restauracji.

Taki stan rzeczy odpowiadał znakomicie zarówno artystom uformowanym w Académie Royale de Peinture et de Sculpture tuż przed wybuchem rewolucji, jak i malarzom wykształconym w École des Beaux-Arts w pierwszych latach jej istnienia. Obie szkoły kształciły swoich

⁴¹ D. Imbert, *Un changement de regard. Le tableau d’églises à l’épreuve de la Révolution*, „Dossier de l’Art” 2008, nr 149, s. 12.

⁴² Ibidem, s. 8.

uczniów w tradycji poussinowskiego klasycyzmu, a zatem umiejętności malarzy, opuszczających ich mury odpowiadały znakomicie artystycznemu „kontekstowi” wnętrza sakralnych, których wystrój dopełniali swoimi obrazami⁴³. W kościele Saint-Roch obrazy Doyena i Josepha Marie Vienna z roku 1761⁴⁴ oraz François Delorme’a i Antoine’a Thomasa z lat 1817–1819⁴⁵ [il. 2] wyglądają właściwie tak, jakby powstały w tym samym czasie. Presja klasycyzującej formuły w odrodzonej sztuce sakralnej musiała być bardzo silna, skoro nawet *Chrzest Chrystusa* Jeana Baptiste’a Camille’a Corota w Saint-Nicolas du Chardonnet w Paryżu (1847, il. 3)⁴⁶ znacznie bardziej przypomina klasycyzujące, linearne i mocno stonowane obrazy Charlesa Le Bruna zachowane w tej świątyni⁴⁷ niż corotowskie liryczne pejzaże malowane kładzionymi swobodnie plamami żywych barw.

Pod koniec lat dwudziestych XIX wieku krytycy zaczęli wołać coraz głośniejszym głosem, że stałe powielanie klasycyzujących czy klasycyzująco-barokowych form zupełnie nie przystaje do chateaubriandowskiego ideału odrodzenia „autentycznej” sztuki sakralnej. Étienne Jean Delécluze orzekł, iż „epoka restauracji [...] była okresem wielkiego upadku sztuki. Rząd próbował wykorzystać utalentowanych artystów do wykonywania malowideł w kościołach. Nie przyniosło to nic dobrego ani dla rządu, ani dla artystów. Zarzucono tradycyjny sposób przedstawiania świętych postaci i ich ubioru. Nikt nie mógł odnaleźć w tych dziełach takiego ducha religii chrześcijańskiej, jaki poznał poprzez pisma Chateaubrianda⁴⁸. W połowie stulecia Abbé Gereiso wezwał proboszczów, aby nie wprowadzali do swoich świątyń „salonowych” obrazów, „które kosztują drogo i często są niewiele warte z punktu widzenia sztuki, jak i ze względu na uczucia religijne. Znacznie lepsze są malowidła wykonane przez dobrych malarzy w stylu stosownym dla kościoła⁴⁹. Próbę wypracowania owego stylu podjął niebawem Eugène Delacroix, wykonując malowidła w kaplicy Aniołów w Saint-Sulpice w Paryżu (1855–1861, il. 4), ale inspiracji szukał w dziełach Tycjana i Rubensa oraz innych mistrzów z klasycznego akademickiego kanonu, a nie w wystroju średniowiecznych francuskich katedr⁵⁰, ukazywanych jako „fundamentalny wzór” właściwej sztuki chrześcijańskiej przez Gereiso⁵¹.

Zachwyty Chateaubrianda nad pięknem gotyckich kościołów jako artystycznym ucieleśnieniem geniuszu

“unclaimed” pictures or paintings from the destroyed churches.⁴¹

The pictures were mostly taken from the magazine established in the former church of Petits-Augustins and supervised by Gabriel François Doyen and Alexandre Lenoir, who secured there works appealing to their tastes, that is mostly the classicizing ones from the 17th and 18th century, leaving the others to the prey of iconoclasts and peddlers. Thus, the restored church interiors were much more unified stylistically than before the revolution.⁴² It created a very biased image of the old sacred painting in France, which served as the basis for ideas about its traditional features, necessary for its recreation.

Such a state of affairs was more than welcome both to the artists trained at Académie Royale de Peinture et de Sculpture just before the outbreak of the Revolution and the painters educated at École des Beaux-Arts in its first years. Both Schools educated their students in the tradition of Poussin’s classicism and therefore the skills of their graduates were particularly appropriate for the artistic “context” of the sacred interiors which they were going to fill with their paintings.⁴³ At the church of Saint-Roch the pictures by Doyen and Joseph Marie Vien from 1761⁴⁴ and the ones by François Delorme and Antoine Thomas from 1817–1819⁴⁵ [fig. 2] look practically as if they had been painted at the same time. The pressure of the classicist formula in the reborn sacred art had to be very strong if even *The Baptism of Christ* by Jean Baptiste Camille Corot at Saint-Nicolas du Chardonnet in Paris (1847, fig. 3)⁴⁶ is much more reminiscent of the classicizing, linear and very muted paintings of Charles Le Brun, preserved in this church⁴⁷ than Corot’s lyrical landscapes, painted with the freely applied spots of lively colours.

In the late 1820s critics’ complaints that the constant imitation of classical or classical-baroque forms did not fit Chateaubriand’s idea of the rebirth of the “authentic” sacred art were becoming more and more pronounced. Étienne Jean Delécluze claimed that “[t]he epoch of the Restoration [...]”

⁴³ Spector 1985, jak przyp. 34, s. 15.

⁴⁴ Zob. M. Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997, s. 39–40, 70, il. IV, V.

⁴⁵ Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 174–175, il. 18; Driskel 1992, jak przyp. 2, s. 63, il. 27.

⁴⁶ Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 308, tabl. 18.

⁴⁷ G. Kazerouni, *Peintures françaises du XVIIIe siècle des églises de Paris*, „Dossier de l’Art” 2008, nr 149, s. 58.

⁴⁸ Cyt. za: Spector 1985, jak przyp. 34, s. 16–17.

⁴⁹ Cyt. za: Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 56.

⁵⁰ Spector 1985, jak przyp. 34, s. 154–159.

⁵¹ Boime 2004, jak przyp. 40, s. 26.

⁴¹ D. Imbert, *Un changement de regard. Le tableau d’église à l’épreuve de la Révolution*, in: “Dossier de l’Art”, 2008, no. 149, p. 12.

⁴² Ibidem, p. 8.

⁴³ Spector (ft. 34), p. 15.

⁴⁴ Cf. M. Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997, pp. 39–40, 70, il. IV, V.

⁴⁵ Foucart (ft. 2), pp. 174–175, ill. 18; Driskel (ft. 2), p. 63, ill. 27.

⁴⁶ Foucart (ft. 2), p. 308, tabl. 18.

⁴⁷ G. Kazerouni, *Peintures françaises du XVIIIe siècle des églises de Paris*, in: “Dossier de l’Art”, 2008, no. 149, p. 58.



3. Jean Baptiste Camille Corot, *Chrzest Chrystusa*, 1847, kościół Saint-Nicolas du Chardonnet w Paryżu, fot. P. Krasny
 3. Jean-Baptiste-Camille Corot, *The Baptism of Christ*, 1847, the church of Saint-Nicolas du Chardonnet in Paris, photo by P. Krasny

was a great mishap for the arts. [The government] tried to employ the talents of artists to make paintings for the Church. This attempt succeeded neither for the government nor for the artists. The traditions of figural types and of costumes for the sacred characters were lost. One no longer knew the Christian religion save through the intermediary of Chateaubriand's writings.⁴⁸ In the mid-19th century Abbé Gereiso appealed to parish priests not to introduce into their churches "drawing-room" paintings "which are expensive and often worthless both from the artistic and religious point of view. The paintings made by good painters in a style appropriate for the church are much better."⁴⁹ An attempt to invent such a style was to be made soon by Eugène Delacroix painting his murals in the chapel of Angels at Saint-Sulpice in Paris (1855–1861, fig. 4), who, however, looked for inspiration in the works of Titian and Rubens as well as other masters who formed the classical academic canon, not in the interiors of medieval French cathedrals,⁵⁰ held by Gereiso as "the paradigmatic example" of the proper Christian art.⁵¹

Chateaubriand's admiration of the beauty of Gothic churches as the artistic embodiment of the Genius of Christianity included a loud and clear

chrześcijaństwa zawierał ewidentne wezwanie, aby restaurację sztuki sakralnej we Francji przeprowadzić w odwołaniu do wzorów średniowiecznych. Postulat ów nie trafiał jednak zupełnie w ówczesne uwarunkowania życia artystycznego, rozmijając się radykalnie z umiejętnościami i preferencjami artystów. Dążenie do odrodzenia średniowiecznych form nie oznaczało bowiem dla twórców przywiązanych do akademickich ideałów kontynuacji, lecz radykalną rewolucję polegającą – jak stwierdził dosadnie Desiré Raoul Rochette – na odrzuceniu „żywego” modelu klasycznego na rzecz „wskrzeszania martwej architektury”⁵². W podobny sposób rozumowała zapewne także większość wiernych, dla których tradycyjne i uświęcone dawnością było przede wszystkim to, co oglądali w świątyniach przed kilkunastu lub kilkudziesięciu laty. W takiej sytuacji nie pozostawało nic innego jak zbanalizować myśli Chateaubrianda, z których wyczytywano wyłącznie zasadę, że we francuskiej sztuce sakralnej to co najlepsze już powstało, tak więc w porewolucyjnych czasach powinna być ona jak najbardziej konserwatywna, aby głosić odwieczny geniusz chrześcijaństwa.

Owo radykalne uproszczenie współgra z niezbyt szczęśliwą postawą ujawniającą się bardzo zdecydowanie w życiu Kościoła w XIX stuleciu. Wybitni chrześcijańscy myśliciele byli świadomi nieuchronności zachodzących zmian społecznych, dlatego afirmując trwałość i niezmiennność zasadniczych elementów tradycji ko-

⁴⁸ Quoted after: Spector (ft. 34), pp. 16–17.

⁴⁹ Quoted after: Foucart (ft. 2), p. 56.

⁵⁰ Spector (ft. 34), pp. 154–159.

⁵¹ Boime (ft. 40), p. 26.

⁵² A. Coste, *L'architecture gotique. Lectures et interprétations d'un modèle*, Saint-Étienne 1997, s. 82–83, a także s. 15–24, 44–45.



4. Eugène Delacroix, *Walka Jakuba z aniołem*, 1855–1861, malowidło ścienne w kościele Saint-Sulpice w Paryżu, fot. P. Krasny
 4. Eugène Delacroix, *Jacob Wrestling with the Angel*, 1855–1861, mural in the church of Saint-Sulpice in Paris, photo by P. Krasny

ścielnej, dążyli do takiej jej interpretacji, aby była ona – jak to ujął Tomáš Malý – „kompatybilna z nowoczesnością”. Mniej subtelni czytelnicy ich dzieł wyławiali z nich prostą (a może nawet prostacką) dychotomię opartą na jednoznacznym utożsamieniu nowoczesności z radykalnym postępem i tradycji z fundamentalnym konserwatyżmem. Doszli więc do wniosku, że obrona chrześcijaństwa przed sekularyzacją ma polegać na usilnym unikaniu najdrobniejszych nawet zmian aktualnego stanu, ponieważ każda z nich narusza „gmach świętej Tradycji”⁵³.

Takie myślenie było bardzo mocno zakorzenione we francuskiej apologetyce pozostającej od XVII wieku pod silnym wpływem tezy Jeana Baptiste’a Massillona (bardzo cenionego przez Chateaubrianda⁵⁴), że w życiu religijnym „każda nowość jest stałym atrybutem błędu, który zawsze idzie z nią ręką w rękę”. Doświadczenie szesnasto- i siedemnastowiecznych zmagania z hugenota-

call for the restoration of sacred art in France in medieval spirit. This postulate, however, missed completely the then conditions of artistic life, overlooking artists’ own skills and preferences. Striving to recreate medieval forms did not mean for academic artists continuation but a radical revolution, founded, as Desiré Raoul Rochette stated bluntly – on the rejection of the “living” classical model for “the resurrecting of dead architecture”.⁵² The majority of worshippers, for whom time-honoured tradition meant the things they used to see in churches a few years or decades earlier, may have shared this view. In this situation the only option was the trivialization of Chateaubriand’s thought, which was reduced to the conclusion that in French sacred art the best had already been accomplished and for that reason in post-revolutionary times it should be as conservative as possible to promote the eternal genius of Christianity.

⁵³ T. Malý, *Sekularizace: nové perspektivy starého konceptu*, w: *Od barokní piety k interiorizaci viry? Problémy katolického osvícenství*, red. D. Tinková, J. Lorman, Praha 2009, s. 25.

⁵⁴ R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, t. 2: *The Romantic Era*, Cambridge 1981, s. 232.

⁵² A. Coste, *L’architecture gotique. Lectures et interprétations d’un modèle*, Saint-Étienne 1997, pp. 82–83, and also pp. 15–24, 44–45.

This radical simplification harmonized with a not particularly fortunate attitude, easily visible in the life of the Church in the 19th century. Eminent Christian thinkers were conscious of the inevitability of social changes, and because of that, while affirming the permanence and immutability of the key elements of the Church tradition, they aimed to interpret it in such a way as to make it – as Tomáš Malý put it – “compatible with modernity”. Their less subtle readers perceived it as a simple (or even simplistic) dichotomy based on the straightforward identification of modernity with radical progress and tradition with fundamental conservatism. The conclusion they reached was that the defence of Christianity against secularization meant the deliberate avoidance of even smallest changes of the current state, since all of them undermine “the structure of holy Tradition”.⁵³

Such thinking was very strongly grounded in the French apologetics, influenced strongly since the 17th century by the thesis of Jean-Baptiste Massillon (held by Chateaubriand in high esteem), that in religious life “[n]ovelty is the most stubborn attribute of error, which always goes hand in hand with it”.⁵⁴ The experience of the 16th and 17th-century Wars of Religion with the Huguenots, who justified their reforms by the “renewal of Christian tradition”, made the defenders of the Catholic faith wary about the postulate of the “return to the sources”, suspecting it of masking dangerous novelties.⁵⁵ In view of such statements, Chateaubriand’s theory of sacred art could be considered “orthodox” only if it was interpreted as teaching that the preserving *status quo ante* in church art is unequivocally a good thing, as opposed to the stimulating search for the authentic church tradition, by its very nature requiring the rejection of some time-honoured solutions. Such a lesson was certainly contrary to Chateaubriand’s intentions, which does not change the fact that it made the writer the main patron of the conservative ossification of French sacred art, cultivating paradoxically mostly these forms which were strongly criticised by the author of *Génie du Christianisme*.

Translated by Monika Mazurek

⁵³ T. Malý, *Sekularizace: nové perspektivy starého konceptu, in: Od barokní piety k interiorizaci víry? Problémy katolického osvícenství*, eds. D. Tinková, J. Lorman, Praha 2009, p. 25.

⁵⁴ D. Schmál, “Whose Center is Everywhere”. *The Experience of Time in the Baroque*, in: *Time in the Baroque*, eds. D. Schmál, S. Terdik, Pannohalma 2009, p. 33.

⁵⁵ R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, vol. 2: *The Romantic Era*, Cambridge 1981, p. 232.

mi uzasadniającymi swoje reformy „odnawianiem tradycji wczesnochrześcijańskiej” sprawiło, że obrońcy wiary katolickiej odnosili się z wielką nieufnością do postulatu „powrotu do źródeł”, podejrzewając, że maskuje on tylko niebezpieczne nowinkarstwo⁵⁵. W świetle takich założeń teoria sztuki religijnej Chateaubrianda mogła uchodzić za „ortodoksyjną” na tyle, na ile była odczytywana jako nauczanie, że w sztuce kościelnej jednoznacznie dobre jest usilne zachowanie *status quo ante*, a nie ożywcze poszukiwanie autentycznej tradycji kościelnej, które z natury rzeczy wymaga odrzucenia części rozwiązań ugruntowanych w przeszłości. Taka lekcja była z pewnością sprzeczna z intencjami Chateaubrianda, ale nie zmienia to faktu, że uczyniła ona z owego pisarza głównego patrona konserwatywnego usztywnienia religijnej sztuki francuskiej, kultuwującej – paradoksalnie – głównie te formy, które były zdecydowanie krytykowane przez twórcę *Génie du christianisme*.

⁵⁵ D. Schmál, „Whose Center is Everywhere”. *The Experience of Time in the Baroque*, w: *Time in the Baroque*, red. D. Schmál, S. Terdik, Pannohalma 2009, s. 33.

Nieistniejący kościół
Franciszkanów w Jasle
i jego twórca Michał Łużecki.
Przyczynek do biografii

The defunct Franciscan Church
in Jasło and its designer
Michał Łużecki.
A contribution to his biography

Przełom XIX i XX wieku przyniósł w Galicji w zakresie budownictwa sakralnego radykalną zmianę, jeśli chodzi o liczebność świątyni Kościoła rzymskokatolickiego i stosowane w nich rozwiązania funkcjonalne. Lawinowo – zwłaszcza na prowincji – znikaly stare, drewniane kościoły², a ich miejsce zajmowały nowe, wznoszone z cegły i kamienia, często o niespotykanej do tej pory skali³. Powszechne zapotrzebowanie na owe „wiejskie katedry”, jak je wówczas nazywano, znacząco pomogło w wykreowaniu nowych bądź podbudowaniu autorytetu uznanych już projektantów, by wymienić jedynie Jana Sas Zubrzyckiego, Teodora Talowskiego czy Stanisława Majerskiego, którzy w zakresie budownictwa sakralnego zaprojektowali w Galicji najwięcej, nie stroniąc przy tym bynajmniej także od zleceń otrzymywanych od inwestorów świeckich.

The turn of the 19th and 20th centuries in Galicia brought a radical change in the size and functionality of Roman Catholic churches. Old wooden churches were disappearing rapidly, especially in the provinces,² and they were being replaced by new ones, constructed of brick and stone, often on an unprecedented scale.³ Common demand for these “rural cathedrals”, as they were then called, greatly helped to create the new or support the already recognized authority of architects, such as Jan Sas Zubrzycki, Teodor Talowski or Stanisław

¹ Niniejszy tekst stanowi znacznie zmienioną i rozszerzoną wersję referatu *Jasielski epizod w twórczości architektonicznej Michała Łużeckiego. Przyczynek do biografii*, prezentowanego w grudniu 1998 roku w Lwowie na sesji *Julian Zachariewicz i znaczenie jego działalności w przededniu XXI stulecia*. Sesję zorganizowała Politechnika Lwowska wraz z Österreichisch-Ukrainisches Kooperationsbüro für Wissenschaft, Bildung und Kultur oraz Institut für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie der Technischen Universität Wien, a prezentowane na niej referaty nie ukazały się drukiem. O sesji zob.: A. Laskowski, *Międzynarodowa konferencja „Julian Zachariewicz i znaczenie jego działalności w XXI stuleciu”*, „Biuletyn Historii Sztuki” 61, 1999, nr 3–4, s. 510–512.

² Skalę zjawiska na wybranym terenie dobrze dokumentuje chociażby tekst: M. Kornecki, *Dawne drewniane kościoły i dzwonnice Diecezji Tarnowskiej*, „Currenda” [Tarnów] 1986, nr 4–6, s. 185–210, zawierający niezwykle bogaty materiał ilustracyjny, w większości odnoszący się do obiektów już nieistniejących. Oczywiście burzenie starych, drewnianych świątyni wywoływało żywą, ale zasadniczo mało skuteczną reakcję ówczesnych środowisk konserwatorskich. Por.: W. Kozicki, *W obronie kościołów i cerkwi drewnianych*, Lwów 1913 oraz jej reprint wzbogacony o współczesne teksty kilku autorów: *W obronie kościołów i cerkwi drewnianych*, Rzeszów 2000.

³ Na ten temat zob. m.in.: M. Kornecki, *Tendencje artystyczne architektury kościelnej w pierwszym stuleciu Diecezji Tarnowskiej*, „Currenda” [Tarnów] 1985, nr 1–3, s. 81–97; K. Stefański, *Zmagania o nowy kształt architektoniczny polskiego kościoła 1905–1914*, w: *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905–1918*, Warszawa 1993, s. 79–97; idem, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000.

¹ This text is a largely altered and extended version of the paper *Jasielski epizod w twórczości architektonicznej Michała Łużeckiego. Przyczynek do biografii*, presented in Dec. 1998 at the Lviv session *Julian Zachariewicz i znaczenie jego działalności w przededniu XXI stulecia*. The session was organized by Lviv University of Technology in co-operation with Österreichisch-Ukrainisches Kooperationsbüro für Wissenschaft, Bildung und Kultur as well as Institut für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie der Technischen Universität Wien; the papers presented there have not been published. For more information on the session, see: A. Laskowski, *Międzynarodowa konferencja „Julian Zachariewicz i znaczenie jego działalności w XXI stuleciu”*, in: “Biuletyn Historii Sztuki” 61, 1999, no. 3–4, pp. 510–512.

² The scale of the phenomenon in the area is well documented by such texts as: M. Kornecki, *Dawne drewniane kościoły i dzwonnice Diecezji Tarnowskiej*, in: “Currenda” [Tarnów], 1986, no. 4–6, pp. 185–210, which contains unusually rich illustrative material, referring mostly to already non-existent buildings. Obviously, the demolition of old wooden churches met with lively but ineffective objections expressed by the art restoration circles of that time – cf.: W. Kozicki, *W obronie kościołów i cerkwi drewnianych*, Lwów 1913 and its reprint enriched with contemporary texts by several authors: *W obronie kościołów i cerkwi drewnianych*, Rzeszów 2000.

³ Cf. e.g.: M. Kornecki, *Tendencje artystyczne architektury kościelnej w pierwszym stuleciu Diecezji Tarnowskiej*, in: “Currenda” [Tarnów], 1985, no. 1–3, pp. 81–97; K. Stefański, *Zmagania o nowy kształt architektoniczny polskiego kościoła 1905–1914*, in: *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905–1918*, Warszawa 1993, pp. 79–97; idem, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000.

Majerski, who designed the largest number of church buildings in Galicia, and did not shun commissions received from lay investors.

That construction boom brought, especially in the countryside, a radical change in the cultural landscape, which was no longer dominated by manor houses and large farms, until then the main centres of patriotic thought and economic life, but by monumental churches, whose tall towers, often surrounded by additional, large-sized elements (fencing, chapels, free-standing bell towers, vicarages with adjacent buildings, etc.), usually towered over the area. It is therefore no coincidence that in a today's Galician town the church can be found without difficulty whereas identification of the location of a manor house may be a problem, especially if it is now devoid of its surrounding park, visible from afar.

It was no different in cities and towns⁴, in whose panoramas the historical significance of parish churches and town hall towers became lost in favour of the emerging dominance of new churches (of various denominations) and monasteries, and in the case of the more important centres of economic life, also in favour of slender brick factory chimneys, which constituted a kind of sign of new times.

Among the numerous churches erected in Galicia in the late 19th and early 20th centuries, the Franciscan church in Jasło is not distinguished by either its scale or any particular class of architectural form. However, it deserves close attention as the only identified, complete (not temporary), sacred building designed by architect Michał Łużecki from Lviv. The church was built quite far from the capital of Galicia⁵, for the Franciscans, who had their own specific requirements. It is no longer exist in either its original form or in its original location. Michał Łużecki's involvement in Jasło was an important element which balanced the clashing influences of Cracow's and Lviv's architects in that town in the period of the Galician autonomy. For that architect himself, working for the Franciscans in Jasło meant an opportunity to create a monumental sacred building, important to the local community, which –

Ów boom budowlany przyniósł też, zwłaszcza na wsi, radykalną zmianę krajobrazu kulturowego, w którym jako obiekty architektoniczne dominowały odtąd nie dwór i folwark, będące dotychczas również głównymi ośrodkami myśli patriotycznej i życia gospodarczego, ale monumentalna świątynia, najczęściej wyeksponowana w terenie, zwieńczona na ogół strzelistą wieżą, nierzadko w otoczeniu dodatkowych elementów o znaczącej bryle (ogrodzenie, kaplice, wolno stojąca dzwonnica, plebania z zapleczem gospodarczym itp.). Nie jest zatem dziełem przypadku, iż przybywając dzisiaj do nieznannej sobie galicyjskiej miejscowości, kościół odnajdziemy bez trudu, z określeniem zaś położenia zespołu dworskiego możemy mieć problem, zwłaszcza jeśli zostało ono pozbawione wyróżniającego go z odłali kompleksu parkowego.

Nie inaczej było w miastach i miasteczkach⁴, w panoramach których traciły na znaczeniu historyczne kościoły parafialne i wieże ratuszowe zmuszone uznać dominację brył nowo powstających świątyń (dodajmy: różnych wyznań) i klasztorów, a w przypadku znacznie większych ośrodków życia gospodarczego dodatkowo także smukłych ceglanych kominów fabrycznych, będących swoistym znakiem nowych czasów.

Wśród licznych świątyń wzniesionych w Galicji pod koniec XIX i na początku XX wieku jasielski kościół Franciszkanów nie wyróżnia się ani skalą ani szczególną klasą form architektonicznych. Zasluguje jednak na baczną uwagę jako jedyny zidentyfikowany do tej pory pełnowartościowy (nie tymczasowy), zrealizowany obiekt sakralny zaprojektowany przez lwowskiego architekta Michała Łużeckiego. Do tego obiektu wzniesiony dość daleko od stolicy Galicji⁵ dla mających swoje specyficzne wymagania franciszkanów, dzisiaj już nieistniejący – ani w pierwotnej formie ani w pierwotnym miejscu. Zaangażowanie w Jasło Michała Łużeckiego było istotnym elementem równoważącym ścierające się w mieście w okresie autonomii galicyjskiej wpływy krakowskiego i lwowskiego środowiska architektonicznego. Dla samego architekta praca dla jasielskich franciszkanów oznaczała możliwość zrealizowania okazałego i mającego duże znaczenie dla lokalnej społeczności obiektu sakralnego, o co – z wielu względów – było Łużeckiemu trudno w niezwykle hermetycznym i przesyconym specjalistami branży architektonicznej Lwowie.

⁴ This phenomenon was focused on by A. Siwek, *Architektura sakralna późnego historyzmu w krajobrazie miasteczek Galicji*, in: *Rozwój przestrzenny miast galicyjskich położonych między Dunajcem a Sanem w okresie autonomii galicyjskiej*, eds. Z. Beiersdorf, A. Laskowski, Jasło 2001, pp. 469–476.

⁵ For more information on the geography of the influence of Lviv's architects in the discussed period, cf.: A. Laskowski, *Ekspansja lwowskiego środowiska architektonicznego na zachód w okresie autonomii galicyjskiej*, „Przegląd Wschodni” 7, 2001, no. 4 (28), pp. 1257–1284.

⁴ Na zjawisko to zwrócił w swych badaniach uwagę A. Siwek, *Architektura sakralna późnego historyzmu w krajobrazie miasteczek Galicji*, w: *Rozwój przestrzenny miast galicyjskich położonych między Dunajcem a Sanem w okresie autonomii galicyjskiej*, red. Z. Beiersdorf i A. Laskowski, Jasło 2001, s. 469–476.

⁵ Więcej na temat geografii wpływów architektów lwowskich w omawianym okresie zob.: A. Laskowski, *Ekspansja lwowskiego środowiska architektonicznego na zachód w okresie autonomii galicyjskiej*, „Przegląd Wschodni” 7, 2001, z. 4(28), s. 1257–1284.

Sylwetka twórcy jasielskiego kościoła Franciszkanów, Michała Łużeckiego, w świetle dotychczasowych badań

Zachowane materiały archiwalne nie pozostawiają wątpliwości, iż twórcą jasielskiego kościoła Franciszkanów był Michał Łużecki, postać tyleż zasłużona, co niedoceniana. Jego nazwisko pojawia się wprawdzie w niemal każdym ogólnym opracowaniu poświęconym architekturze Lwowa końca XIX i 1. połowy XX wieku, jednak jego twórczość nie doczekała się, jak dotąd, szerszego omówienia⁶, a dotyczące go uwagi mają na ogół charakter marginalnych wzmianek. Spróbujmy zatem na podstawie rozproszonych w literaturze przedmiotu informacji zarysować choćby ramy jego twórczości⁷.

Michał Łużecki przyszedł na świat w 1868 roku w Sławucie⁸. Po ukończeniu szkoły realnej studiował w latach 1888–1896 na Wydziale Budownictwa Lądowego Politechniki Lwowskiej, a w latach 1893–1895 był asystentem budownictwa tejże uczelni. Kariera akademicka Łużeckiego miała ścisły związek z postacią prof. Juliana Zachariewicza, stojącego – po reformie uczelni i zatwierdzeniu jej nowego statutu w roku 1894 – na czele jednej z dwóch katedr architektury na Politechnice Lwowskiej (drugą kierował prof. Gustaw Bisanz). W katedrze Zachariewicza, którego Łużecki był w owym czasie jedynym asystentem, uczono estetyki, projektowania ogólnego, kolejowego i nauki o formach.

Punktem przełomowym w karierze Łużeckiego było zaangażowanie w przygotowania do Wystawy Krajowej,

for many reasons – would have been extremely difficult for Łużecki in Lviv's architectural environment, which was extremely unapproachable and saturated with professionals.

The figure of Michał Łużecki, designer of the Franciscan church in Jasło, in the light of previous studies

Archival materials preserved leave no doubt that it is Michał Łużecki, a figure of merit but also underestimated, that was the creator of the Franciscan church in Jasło. Although his name appears in almost every general study devoted to the architecture of Lviv of the late 19th and the early 20th centuries, his work has not been extensively discussed so far⁶ while references related to him generally describe a marginal character. Let us, therefore, on the basis of relevant information scattered in the literature, present at least an outline of his work.⁷

Michał Łużecki was born in Sławuta in 1868.⁸ After completing secondary school, he studied at the Department of Civil Engineering, at the Technical University of Lviv, in the years 1888–1896; and between the years 1893–1895 he was a civil engineering lecturer at that university. Łużecki's academic career was closely linked with the figure of Prof. Julian Zachariewicz, who, af-

⁶ Jedyną taką próbą jest biogram opublikowany w: A. Laskowski, *Kadra techniczno-budowlana związana z Jasłem w okresie autonomii galicyjskiej. Słownik biograficzny*, Kraków 2003, s. 92–94. Publikacja ta miała jednak charakter intendentowy i już z samego założenia zawarta w niej nota nie mogła wyczerpać tematu.

⁷ Przedstawioną tutaj faktografię oparto na następujących publikacjach (w układzie chronologicznym): W. Zajączkowski, *C. K. Szkoła Politechniczna we Lwowie. Rys historyczny jej założenia i rozwoju, tudzież stan jej obecny*, Lwów 1894, s. 141 i 154; *Księga pamiątkowa Towarzystwa „Bratniej Pomocy” słuchaczy Politechniki we Lwowie*, Lwów 1897, s. 172 i 239; S.S. Nicieja, *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie w latach 1786–1986*, Wrocław 1989; *Politechnika Lwowska 1844–1945*, Wrocław 1993, s. 199; J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa [1996]; O. Czerner, *Lwów na dawnej rycinie i planie*, Wrocław 1997; *Architektura Lwowa XIX wieku*, red. J. Purchla, Kraków 1997, s. 58 oraz il. 93 i 103; R. Cielątkowska, *Architektura i urbanistyka Lwowa II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1998, s. 23, 57 i 79; A. Betlej, M. Biernat, K. Brzezina, P. Krasny, J.K. Ostrowski, J. Skrabski, *Kościół i klasztor Lwowa z wieków XIX i XX*, Kraków 2004 (= „Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej”, red. J.K. Ostrowski, cz. I, t. 12), passim; J. Lewicki, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005, passim; J. Biriulow, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Warszawa 2007, passim; J. Lewicki, *Roman Feliński – architekt i urbanista. Pionier nowoczesnej architektury*, Warszawa 2007, s. 67–68. Inne niż wymienione tutaj źródła informacji podano każdorazowo w odrębnych przypisach; w ten sam sposób zwrócono też uwagę na część kwestii spornych w biografii.

⁸ W: Laskowski 2003, jak przyp. 6, s. 92, błędnie podana nazwa miejscowości.

⁶ The only such attempt is a biography published in: A. Laskowski, *Kadra techniczno-budowlana związana z Jasłem w okresie autonomii galicyjskiej. Słownik biograficzny*, Kraków 2003, pp. 92–94. However, due to the very character of this publication, the relevant note included there could not fully present the issue in question.

⁷ The facts presented here are based on the following publications (in the chronological order): W. Zajączkowski, *C. K. Szkoła Politechniczna we Lwowie. Rys historyczny jej założenia i rozwoju, tudzież stan jej obecny*, Lwów 1894, pp. 141 and 154; *Księga pamiątkowa Towarzystwa „Bratniej Pomocy” słuchaczy Politechniki we Lwowie*, Lwów 1897, pp. 172 and 239; S.S. Nicieja, *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie w latach 1786–1986*, Wrocław 1989; *Politechnika Lwowska 1844–1945*, Wrocław 1993, p. 199; J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Warszawa [1996]; O. Czerner, *Lwów na dawnej rycinie i planie*, Wrocław 1997; *Architektura Lwowa XIX wieku*, ed. J. Purchla, Kraków 1997, p. 58 and Figures 93 and 103; R. Cielątkowska, *Architektura i urbanistyka Lwowa II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1998, pp. 23, 57 and 79; A. Betlej, M. Biernat, K. Brzezina, P. Krasny, J.K. Ostrowski, J. Skrabski, *Kościół i klasztor Lwowa z wieków XIX i XX*, Kraków 2004 (= „Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej”, ed. J.K. Ostrowski, part I, vol. 12), passim; J. Lewicki, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005, passim; J. Biriulow, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Warszawa 2007, passim; J. Lewicki, *Roman Feliński – architekt i urbanista. Pionier nowoczesnej architektury*, Warszawa 2007, pp. 67–68. Sources other than the ones listed above are given in relevant footnotes; some of the controversies in the biography are also referenced in this way.

⁸ In: Laskowski (ft. 6), p. 92.

ter the reform of the university and the approval of its new charter in 1894, chaired one of the two departments of architecture at the Technical University of Lviv (the other was chaired by Prof. Gustaw Bisanz). In Zachariewicz's department, where Łużecki was the only lecturer at that time, the subjects taught included aesthetics, general design, railway structure design and "the science of form".

The turning point in Łużecki's career was his involvement in preparations for the National Exhibition which was held in Lviv in 1894. In various ways, Łużecki contributed to the emergence of numerous objects on the exhibition grounds, no doubt thanks to Julian Zachariewicz, his protector and a senior Lviv architect. These were mainly: a water tower (designed on the basis of Zachariewicz's draft), the Hunting Pavilion (a design), the gate of Stryjska Street (a design), a pavilion for an orchestra (a design), and the most prestigious of all: the Palace of Fine Arts (a detailed design in cooperation with Grzegorz Peżański, according to the concept by Franciszek Skowron).

Łużecki's activity during the widely acclaimed National Exhibition could not remain unnoticed. The architect then started to receive his first individual commissions on the difficult and highly competitive market of Lviv. As early as in 1894, he began cooperation with Jakub Kuraś, the effect of which was the so-called First House of Technicians at 18 Issakowicza Street (now Herbaczewskiego Street), built according to their joint design. The building was the seat of the "Brotherly Help" society [*Bratnia Pomoc*], associated with the Technical University of Lviv. In that same year (1895) Łużecki made a design of the restoration of Lviv's historical powder tower [*baszta prochowa*]. In the years 1895–1897, he participated in the design of the second of three buildings of the Lviv Railway Directorate, situated at 5 Krasickich Street (now Ohijenki Street), for which the decoration on the façade was designed by the famous Leonard Marconi.⁹

Significantly, the extensive list of selected buildings constructed or rebuilt in the years 1893–1918 in Lviv, made by Jakub Lewicki on the basis of the Lviv City Building Archive, contains no single mention of Michał Łużecki's designs. This was probably due to the fact that at the end of the 19th century, the architect was employed in the

⁹ Marconi's participation was mentioned by Lewicki (ft. 7), p. 49. According to J. Biriulow (ft. 7), p. 150, the other participants were: Zygmunt Otto (façade), Piotr Harasimowicz and the students of Lviv higher art-industrial school, under the supervision of Tadeusz Rybkowski (interiors: sculpture and painting decorations).

która miała odbyć się we Lwowie w roku 1894. Łużecki przyczynił się wówczas – na różne sposoby – do powstania licznych obiektów na terenach wystawowych, niewątpliwie dzięki swemu protektorowi i nestorowi lwowskich architektów, Julianowi Zachariewiczowi. Były to przede wszystkim: wieża wodna (projekt na podstawie szkicu Zachariewicza), Pawilon Leśnictwa (projekt), brama od ul. Stryjskiej (projekt), pawilon dla orkiestry (projekt) i najbardziej z nich prestiżowy Pałac Sztuki (projekt szczegółowy wspólnie z Grzegorzem Peżańskim, według koncepcji Franciszka Skowrona).

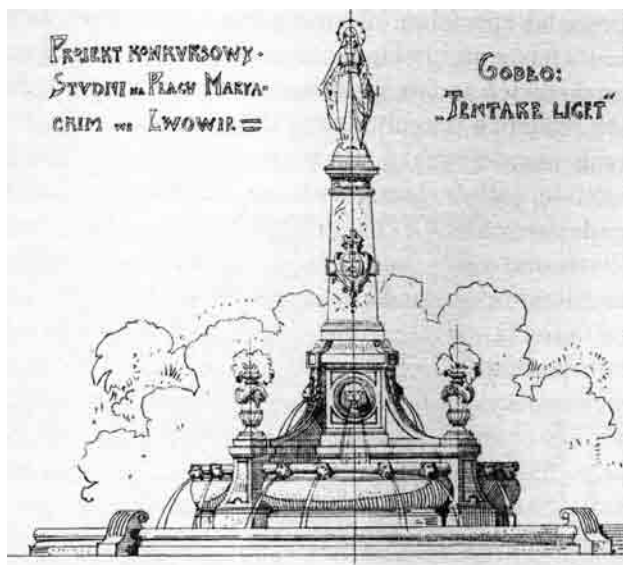
Aktywność Łużyckiego podczas cieszącej się ogromnym uznaniem Wystawy Krajowej nie mogła pozostać niezauważona. Architekt otrzymywał odtąd na trudnym, bardzo hermetycznym rynku lwowskim pierwsze indywidualne zlecenia. Jeszcze w roku 1894 nawiązał współpracę z Jakubem Kurasiem, której efektem był wzniesiony w roku następnym według ich wspólnego projektu tzw. I Dom Techników przy ul. Issakowicza (ob. Herbaczewskiego) 18 – siedziba związanego z Politechniką Lwowską towarzystwa „Bratnia Pomoc” we Lwowie. Tego samego roku (1895) Łużecki wykonał projekt odnowienia zabytkowej lwowskiej baszty prochowej. W latach 1895–1897 przy jego współudziale powstał drugi z trzech lwowskich gmachów Dyrekcji Kolei, usytuowany przy ul. Krasickich (obecnie Ohijenki) 5, dla którego dekoracje na fasadzie opracował sam Leonard Marconi⁹.

Znamienne, iż sporządzony przez Jakuba Lewickiego bardzo obszerny spis wybranych budynków powstałych lub przebudowanych w latach 1893–1918 we Lwowie, opracowany na podstawie Archiwum Budowlanego Miasta Lwowa, nie zawiera ani jednej wzmianki o aktywności projektowej Michała Łużeckiego. Najpewniej wynika to z faktu, iż już pod koniec XIX wieku architekt zatrudniony był w lwowskim urzędzie budownictwa miejskiego, a wykonywanie projektów prywatnych kłóciło się z charakterem podjętej pracy (ci, którzy nie potrafili odmówić sobie projektowania poza urzędem, prosili o sygnowanie swych prac kolegów spoza tej instytucji).

Już w roku 1896 Łużecki jest tu notowany jako adiunkt, a kilka, kilkanaście lat później (być może około roku 1910)¹⁰ sprawuje prawdopodobnie funkcję szefa

⁹ O udziale Marconiego wspomina Lewicki 2005, jak przyp. 7, s. 49. Zdaniem J. Biriulowa 2007, jak przyp. 7, s. 150, w pracach tych uczestniczyli: Zygmunt Otto (fasada), Piotr Harasimowicz oraz uczniowie lwowskiej Szkoły Przemysłowej pod kierownictwem Tadeusza Rybkowskiego (wnętrza – dekoracje rzeźbiarskie i malarskie).

¹⁰ Lewicki 2005, jak przyp. 7, s. 87, zwrócił uwagę, iż jeszcze w roku 1908, trzy lata po śmierci wieloletniego dyrektora tego urzędu, Juliusza Hochbergera, stanowisko to pozostawało nieobsadzone. Hochberger zmarł 5 kwietnia 1905 roku, po 33 latach pracy na tym stanowisku (ibidem, s. 373). Równocześnie, odnosząc się do realizacji w mieście z lat 1904–1908, ten sam autor określa Łużeckiego mianem naczelnika Wydziału Budowlanego Magistratu we Lwowie (ibidem, s. 289). Z kolei w odniesieniu do roku 1913, przy okazji omówienia obrad jury konkursu na ratusz w Drohobyczu, pisze, iż Łużeckiego określono mianem starszego radcy departamentu technicznego (ibidem, s. 169), co zdaje



1. Michał Łużecki, Konkursowy projekt studni z figurą Matki Boskiej, 1904, fot. wg: J. Lewicki, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005, s. 154, il. 54A

1. Michał Łużecki, Competition design of the well with the statue of Our Lady, 1904, photo after: J. Lewicki, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005, p. 154, Fig. 54A

urzędu. Piastując tę posadę, stał się rzecznikiem kształtowania architektonicznego i urbanistycznego oblicza miasta w duchu secesji, wywierając wpływ na wielu tworzących wówczas architektów. Dość wspomnieć, iż Jakub Lewicki widzi właśnie w Łużeckim pomysłodawcą lub jednego z inicjatorów rewolucyjnego na gruncie lwowskim rozwiązania urbanistycznego – zrealizowanego w latach 1904–1908 w rejonie ul. Asnyka (obecnie Bohomolca) we Lwowie kompleksu 15 kamienic usytuowanych nie tylko wzdłuż ulicy, po obu jej stronach, ale i wokół ślepej uliczki (rodzaju placu z rondem), jaką zaplanowano w jednej z pierzei¹¹.

Na początku XX wieku spotykamy Łużeckiego jako uczestnika (i nierzadko laureata) kilku galicyjskich konkursów architektonicznych, m.in.: na projekt wielkiego ołtarza do kościoła parafialnego w Zakopanem (II nagroda), na hotel przy Morskim Oku (III nagroda) i na kościół św. Elżbiety we Lwowie (nienagrodzony, ale zauważony przez jury). Zwycięstwo przyniósł mu jednak dopiero rozpisany w 1904 roku konkurs na architektoniczną obudowę studni zwieńczonej figurą Matki Boskiej [il. 1], która miała zostać przesunięta z placu Mariackiego w związku z planami postawienia tam pomnika Mickiewicza¹².

się sugerować, że zajmował on wówczas jakąś posadę rządową (państwową). Kwestie te wymagają w przyszłości precyzyjnego wyjaśnienia.

¹¹ Ibidem, s. 289.

¹² Drugą, równorzędną I nagrodę w tym konkursie otrzymał rzeź-

Lviv office of urban construction, and the design of private projects conflicted with the nature of that job (those who could not refrain from designing outside the office, asked colleagues outside this institution to sign their designs).

By 1896, Łużecki was an assistant [*adiunkt*] and several years later (perhaps around 1910)¹⁰ he was probably the head of the office. While performing this job he became an advocate of the architectural and urban development of the city in the spirit of *Art Nouveau*, exerting an influence on many architects of that time. Suffice it to mention that it is Łużecki that Jakub Lewicki sees as the originator or one of the initiators of the revolutionary urban planning solution, implemented in Lviv in the years 1904–1908 in the vicinity of Asnyka Street (now Bohomolca Street), namely the complex of 15 houses, situated not only along the street, on either side, but also around the dead end (a kind of square with a roundabout), which was designed for one of the frontages.¹¹

At the beginning of the 20th century, Łużecki was a participant (and often among the winners) of several Galician architectural competitions, including: the design of the great altar of a parish church in Zakopane (the second prize), the hotel on Morskie Oko Lake (the third prize) and St Elisabeth's Church in Lviv (not awarded but appreciated by the jury). The first prize was won by him in 1904, in the competition for the well casing topped by the statue of Our Lady [Fig. 1], which was to be transferred from St Mary's Square in connection with plans to erect the monument of Mickiewicz there.¹²

Most of the buildings associated with Łużecki were erected after 1905 in Lviv. Stoff's house at 8–8a Jabłonowskich Street comes from the years 1905–1906 (a joint work with Edmund Żychowicz) [Fig. 2], the Henryk Sienkiewicz

¹⁰ Lewicki (ft. 7), p. 87, notes that in 1908, three years after the death of Juliusz Hochberger, who had been the head of that office for many years, his position was still vacant. Hochberger died on 5 April 1905, after 33 years' work at that position (ibidem, p. 373). At the same time, when referring to construction work done in the city in the years 1904–1908, that very author describes Łużecki as the head of the Building Department Lviv's City Council (ibidem, p. 289). In reference to 1913, when describing the session of the jury of the competition for the town hall in Drohobycz, the author states that Łużecki was referred to as senior adviser of the technical department (ibidem, p. 169), which apparently suggests that Łużecki held a public position at that time. These questions require precise explanation in future.

¹¹ Ibidem, p. 289.

¹² The other first prize in this competition was won by the sculptor Stanisław Ostrowski for his design *Korona jagiellońska* – cf.: ibidem, p. 154–155. Among the jury members was Łużecki's superior from the building office, Juliusz Hochberger.



2. Michał Łużecki, Edmund Żychowicz, Fragment fasady domu Michała Stoffa przy ul. Jabłonowskich 8–8a we Lwowie, 1905–1906, stan w 2000 roku, fot. A. Laskowski

2. Michał Łużecki, Edmund Żychowicz, Fragment of the façade of Michał Stoff's house at 8–8A Jabłonowskich Street in Lviv, 1905–1906, the state in 2000, photo by A. Laskowski

Municipal School with sculptural decoration by Franciszek Biernat was built around 1907. In the years 1909–1910, the following houses were built according to his design: at 8 Badenich Street (now Rylejewa Street) 8, the Elsters' house at 3 Sapiehy Street (now Bandery Street) at the corner of Łąckiego Street (now Briulowa Street), both built by Żychowicz. The building of the Austro-Hungarian Bank at 5 Mickiewicza Street (now Czynu Listopadowego Street), built in 1912, with sculptural decoration by Juliusz Bełtowski, designed by Łużecki and Żychowicz¹³; the façade of the Krakowski Hotel at 7 Bernardyński Square (now Soborny Square) was built in the years 1913–1914 according to the revised design by Rudolf Macura. The year 1913 saw the completion of the houses designed by Łużecki at 3, 5 and 7 Romanowicza Street and the Zippers' house at 32 Market Square (co-designed by Łużecki and Żychowicz) [Fig. 3].¹⁴

During that time, not only did Łużecki design buildings, but was also involved in social activity. In 1907 he was recorded as a member of

Większość z łączonych z Łużeckim realizacji powstała po roku 1905 we Lwowie. Z lat 1905–1906 pochodzi dom Stoffa przy ul. Jabłonowskich 8–8a (wspólne dzieło z Edmundem Żychowiczem) [il. 2], około roku 1907 powstała Szkoła Miejska im. H. Sienkiewicza z dekoracją rzeźbiarską Franciszka Biernata, w latach 1909–1910 wzniesiono zaprojektowane przezeń domy: przy ul. Badenich (Rylejewa) 8 oraz Elsterów przy ul. Sapiehy (Bandery) 3, róg Łąckiego (Briulowa) – oba wzniesione przez Żychowicza. Z roku 1912 pochodzi gmach Banku Austro-Węgierskiego przy ul. Mickiewicza (Czynu Listopadowego) 5 z dekoracją rzeźbiarską autorstwa Juliusza Bełtowskiego, który Łużecki zaprojektował wraz z Żychowiczem¹³, a z lat 1913–1914 fasada Hotelu Krakowskiego przy pl. Bernardyńskim (Sobornym) 7, zrealizowana według zmienionego projektu Rudolfa Macury. W większości w roku 1913 ukończone zostały zaprojektowane przezeń kamienice przy ul. Romanowicza 3, 5 i 7 oraz kamienica Zipperów przy Rynku nr 32 (z udziałem Żychowicza) [il. 3]¹⁴.

W tym czasie Łużecki zajmował się nie tylko pracą projektową, ale i działalnością społeczną. W roku 1907 został odnotowany jako członek zwyczajny lwowskiego

¹³ Data from: *Architektura Lwowa* (ft. 7), p. 70. Cf.: Lewicki (ft. 7), p. 35, which provides the year of 1913, the designer: Łużecki, address: Mickiewicza 8. Biriulow (ft. 7), p. 136, provides the year of 1912 and states that Łużecki was the designer. Discrepancies of this type, concerning not only co-operation with Żychowicz, appear in the literature in relation to Łużecki very frequently, which may be due to different interpretations of the sources.

¹⁴ Lewicki (ft. 7), p. 299 and 302 states that Żychowicz was the only designer.

biarz Stanisław Ostrowski za projekt *Korona jagiellońska*. Por.: ibidem, s. 154–155. Członkiem jury był m.in. przełożony Łużeckiego z urzędu budowlanego, Juliusz Hochberger.

¹³ Tak według: *Architektura Lwowa*, jak przyp. 7, s. 70. Por.: Lewicki 2005, jak przyp. 7, s. 35, gdzie data: 1913, autor projektu: Łużecki, adres: Mickiewicza 8. Biriulow 2007, jak przyp. 7, s. 136, podaje z kolei rok 1912 i również samego Łużeckiego jako projektanta. Tego typu rozbieżności, nie tylko w relacjach z Żychowiczem, pojawiają się w literaturze w odniesieniu do Łużeckiego bardzo często, co wynikać może z różnej interpretacji źródeł.

¹⁴ Lewicki 2005, jak przyp. 7, s. 299 i 302, podaje jako wyłącznego autora Żychowicza.



3. Michał Łużecki, Edmund Żychowicz, Kamienica z domem towarowym Zipperów przy Rynku 32 we Lwowie, ukończona w 1913 roku, stan w 1999 roku, fot. A. Laskowski

3. Michał Łużecki, Edmund Żychowicz, Zipper family house and department store at 32 Main Square in Lviv, construction completed in 1913, the state in 1999, photo by A. Laskowski

Towarzystwa Politechnicznego¹⁵, a kiedy w roku 1911 zawiązano we Lwowie Towarzystwo Upiększania Miasta Lwowa, Łużecki znalazł się w jego zarządzie.

Angażował się też w dosyć oryginalne, jak na architekta, inicjatywy biznesowe. W roku 1908, jesienią, prasa poinformowała o zawiązaniu trzyosobowej spółki z jego udziałem, która zamierzała otworzyć w Galicji fabrykę cukru. W styczniu 1909 roku informowano już o planach wybudowania dwóch fabryk (w Tarnowie i Stanisławowie) i rozpoczęcia dostaw cukru od 1 października tegoż roku (spółka posiadała wówczas ponad 100 członków z udziałami powyżej 2 mln koron). Zgłoszenia kolejnych członków i zamówienia na cukier przyjmował wówczas właśnie Łużecki (podając adres lwowski, przy pl. Bernardyńskim)¹⁶.

¹⁵ Archiwum Główne Akt Dawnych, zespół: *Ministerstwo Robót Publicznych*, jedn. nr 1, XXXI Sprawozdanie Wydziału Głównego Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie za rok administracyjny 1907, Lwów 1908, s. 25.

¹⁶ „Pogoń” 28, 1908, nr 40 (4 X), s. 3 i 29, 1909, nr 4 (24 I), s. 5.

the Lviv Polytechnic Society,¹⁵ and when the Lviv City Beautifying Society was founded in Lviv in 1911, Łużecki became a member of its board.

Łużecki also became engaged in business initiatives quite original for an architect. In autumn 1908, the press announced the establishment of a three-person company with his participation. The company intended to open a sugar factory in Galicia. In January 1909, there were plans to build two factories (in Tarnów and Stanisławów) and the commencement of deliveries of sugar from October 1 of that year (the company had over 100 members with shares of over 2 million crowns). The applications of new members and orders for sugar were received by Łużecki (at the address in Lviv, Bernardyński Square).¹⁶

Thanks to his work in the City Council Office, work as a designer and his social involvement as well as participation in numerous competitions, Łużecki gained experience and reputation, which resulted in the fact that with time he was asked to be a member of the competition jury evaluating various Lviv designs: in 1909 he served as secretary of the jury in a competition to design the Bromilscy family house, a year later he took part in the session of the jury of the competition for the City Casino building and the competition held by the Galician Credit Society for drafts of tenement houses in Kopernika Street and Szajnochy Street (now Bankiwska Street), in 1911 he participated in the selection of the design of the already third house of the State Railway Directorate (he was a member of the jury by proxy) and in the choice of the monument of Franciszek Smolka (for the Polish Architects' Society, which organized the competition), in 1912 he found himself among the renowned jury members of the competition to renew and decorate the Vlach Orthodox Church and in the jury of the competitions for the building of the Chamber of Craft Associations and St Anne's Church. Apart from the competitions in Lviv, he also judged the contests for buildings planned in other towns: Przemyśl (the construction of a three-storey house, 1910), and Drohobycz (the Town Hall, 1913). Moreover, he participated in the work of the committee established to evaluate the newly designed external forms of the mortuary hall at the new Jewish cemetery in Lviv; he

¹⁵ Archiwum Główne Akt Dawnych [the Central Archive of Old Documents], unit: *Ministerstwo Robót Publicznych*, no. 1, XXXI Sprawozdanie Wydziału Głównego Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie za rok administracyjny 1907, Lwów 1908, p. 25.

¹⁶ „Pogoń” 28, 1908, no. 40, pp. 3 and “Pogoń” 29, 1909, no. 4, p. 5.

also answered a special questionnaire formulated in this respect by that committee.

During World War I Łużecki probably remained in the city. In the winter of 1916 he was involved in the preparation of the draft of a new construction law. Among several projects, the one by Łużecki, Tadeusz Obmiński, Tadeusz Michalczewski, Ignacy Drexler and Artur Kühnel (all were employed in the urban construction office in Lviv) was considered the best, although it did not come into force. In the following year, along with Ignacy Drexler, he developed the plan of the city which contained urban Lviv assumptions inspired by the concept of garden cities, and implemented just before the war.

Łużecki continued his career in the interwar period. All the time he was associated with Lviv and probably with the Lviv urban construction office. In 1919 he became the head of a special artistic construction committee appointed to carry out the construction of the mausoleum of the city's defenders. At least in the years 1919–1920, Łużecki was heavily involved in the creation of Lviv's Church of the Missionaries: he participated in the church construction committee, made the draft of the church and the congregation house, necessary to obtain from the city authorities a plot of land for the construction (presented to the public in late October 1919); he took an active part in the discussions on the target project developed by Adolf Szyszko-Bohusz (in late 1920). In 1930, as the head of the municipal building office, he was in the jury of the competition on the "draft sketch" of the church of Our Lady of Ostra Brama, and the Salesian educational facility in Łyczaków. In 1936 he made a provisional draft of the temporary Franciscan monastery (along with the public chapel) in Kozielniki, which became part of Lviv in 1930. The draft was modified later, already during the construction work (which ended as soon as 1936), supervised by Wawrzyniec Dayczak and Łużecki himself.

Łużecki also designed elements of church interior and small objects of architecture. In addition to winning the competition for the the statue of Our Lady on St Mary's Square, which was then actually made (the well was made by Julian Góra in 1904), by World War I Łużecki had developed the design of the organ for the church of St Nikolai in Lviv, made in 1905 by the well-known Lviv sculptor Tadeusz Sokulski, and the commemorative plate on the 500th anniversary of the Battle of Grunwald (made in 1910 by the recognized company of Henryk Perier). In the interwar period, in 1928, Łużecki designed a plaque in the art déco style with the medallion

Pracując w biurze miejskim, aktywnie projektując, udzielając się społecznie i uczestnicząc w licznych konkursach, Łużecki nabierał doświadczenia i zdobywał renomę, co zaowocowało m.in. tym, iż z czasem powoływano go w skład konkursowych jury oceniających przeróżne lwowskie realizacje: w roku 1909 pełnił funkcję sekretarza jury w konkursie na projekt domu Bromilskich, rok później uczestniczył w obradach jury konkursu na gmach Kasyna Miejskiego i konkursu Galicyjskiego Towarzystwa Kredytowego na szkice domów czynszowych przy ul. Kopernika i przy ul. Szajnochy (obecnie Bankiwskiej), w roku 1911 współdecydował o wyborze projektu trzeciej już siedziby c. k. Dyrekcji Kolei Państwowych (zasiadając w jury w zastępstwie) i o wyborze projektu pomnika Franciszka Smolki (z ramienia Koła Architektów Polskich, które konkurs rozpięło), w roku 1912 znalazł się natomiast w doborowym gronie oceniającym prace na konkurs dotyczący odnowienia i upiększenia Cerkwi Wołoskiej oraz w jury konkursów na siedzibę Izby Stowarzyszeń Rękodzielniczych i kościół Św. Anny. Oprócz konkursów lwowskich dane mu było rozstrzygać również konkursy dotyczące budowli planowanych w innych miejscowościach: Przemysłu (budowa domu trzypiętrowego, 1910) i Drohobyczu (ratusz, 1913). Ponadto brał udział w pracach komisji, którą powołano celem oceny zewnętrznych form nowo zaprojektowanej hali przedpogrzebowej na nowym cmentarzu żydowskim we Lwowie; odpowiedział też na specjalną ankietę sformułowaną w tej sprawie przez ową komisję.

W czasie I wojny światowej Łużecki najpewniej pozostał w mieście. W zimie 1916 roku zaangażował się tu w przygotowanie projektu nowej ustawy budowlanej; spośród kilku sporządzonych projektów ten autorstwa Łużeckiego, Tadeusza Obmińskiego, Tadeusza Michalczewskiego, Ignacego Drexlera i Artura Kühnela (wszyscy zatrudnieni byli wówczas w urzędzie budownictwa miejskiego we Lwowie) uznano za najlepszy, aczkolwiek nie został on wcielony w życie. W roku następnym wraz z Ignacym Drexlerem opracował plan miasta, na który naniesione zostały lwowskie założenia urbanistyczne inspirowane miastami-ogrodami, zrealizowane tuż przed wojną.

Swoją karierę Łużecki kontynuował w okresie międzywojennym, będąc cały czas związanym ze Lwowem i najpewniej z tamtejszym miejskim urzędem budowlanym. W roku 1919 objął przewodnictwo specjalnej komisji budowlano-artystycznej powołanej do przeprowadzenia prac przy budowie mauzoleum obrońców Lwowa. Co najmniej w latach 1919–1920 Łużecki był mocno zaangażowany w powstanie lwowskiego kościoła Misjonarzy: uczestniczył w pracach komitetu budowy kościoła, wykonał szkicowy projekt kościoła i domu zgromadzenia potrzebny do uzyskania od władz miasta działki pod budowę (zaprezentowany publicznie pod koniec października 1919 roku), brał czynny udział

w dyskusjach nad docelowym projektem opracowanym przez Adolfa Szyszko-Bohusza (w drugiej połowie 1920 roku). W roku 1930 zasiadał, jako naczelnik Urzędu Budownictwa Miejskiego, w jury konkursu na „projekt szkicowy” kościoła pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej oraz zakładu wychowawczego salezjanów na Łyczakowie. W roku 1936 wykonał projekt tymczasowego klasztoru Franciszkanów (wraz z kaplicą publiczną) w Kozielnikach, przyłączonych w roku 1930 do Lwowa, zmodyfikowany później – już w trakcie prac budowlanych, którymi kierował (zakończyły się one jeszcze w 1936 roku) – przez Wawrzyńca Dayczaka i samego Łużeckiego.

Łużecki projektował również elementy wyposażenia świątyni i małą architekturę. Poza zwycięstwem w konkursie na aranżację figury Matki Boskiej z placu Mariackiego, który ostatecznie zakończył się realizacją projektu (studnię wykonał w roku 1904 Julian Góra), do I wojny światowej architekt opracował koncepcję: organów (prospektu organowego?) dla kościoła św. Mikołaja we Lwowie, które w roku 1905 zrealizował znany snycerz lwowski Tadeusz Sokulski, oraz tablicy jubileuszowej na 500-lecie bitwy pod Grunwaldem (wykonanej w 1910 roku przez uznany zakład Henryka Periera). W okresie międzywojennym, w roku 1928, Łużecki zaprojektował jeszcze tablicę pamiątkową w stylu art déco z medalionem portretowym Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, wykonaną przez Janinę Reichert-Toth i Tadeusza Iwanowicza, a umieszczoną na elewacji lwowskiego Ossolineum.

Michał Łużecki zmarł w nieustalonym przez badaczy miejscu po roku 1939.

Dzieje budowy, przekształceń i zniszczenia kościoła

Historia budowy jasielskiej świątyni franciszkańskiej została już dość dobrze opracowana¹⁷, stąd ograniczę się jedynie do podania najistotniejszych faktów.

Kluczowy dla osiedlenia się franciszkanów konwentalnych w Jasle był zapis ks. dra Jana Mazurkiewicza, który w swoim testamencie spisany 27 grudnia 1893 roku we Lwowie przeznaczył dla nich 15 000 złotych reńskich na założenie w Jasle klasztoru. Ofiarodawca zmarł 21 kwietnia 1895 roku, jednak przełomowy okazał się dopiero rok 1899, kiedy to na przybycie franciszkanów do Jasła wyraziła zgodę miejscowa Rada Miejska (31 sierpnia), a zaraz po niej (12 września) – ówczesny biskup przemyski ks. Łukasz Solecki. W następstwie

portrait of Józef Maksymilian Ossoliński, made by Janina Reichert-Toth and Tadeusz Iwanowicz, and placed on the façade of the Lviv Ossolineum.

Michał Łużecki died after 1939, in a place still unknown to researchers.

The history of the construction, transformation and destruction of the church

The history of the Franciscan church in Jasło has already been fairly well elaborated;¹⁷ therefore I will only provide the most important facts.

The key to the settlement of the Conventual Franciscans in Jasło was the testamentary legacy made by Rev. dr Jan Mazurkiewicz, who in his will written on 27 December 1893 in Lviv granted them 15,000 Rhenish guilders to establish a monastery in Jasło. The donor died on 21 April 1895; however, the breakthrough did not come until 1899, when the settlement of the Franciscans in Jasło was accepted by the Jasło City Council (on 31 August) and immediately afterwards (on 12 September) by the then Bishop of Przemyśl, Fr Łukasz Solecki. The first monks arrived following these decisions, on 1 October of that year, and began the collection of money to build a church and a monastery as well as efforts to obtain an appropriate plot of land. Out of the various, often controversial offers of support (granting the former Carmelitan square, Dulębowski square or subsidies paid regularly for several years), the Franciscans first chose the former Carmelitan square, and following the unwavering resistance of the opponents of this location, they chose to accept subsidies for the construction. Earlier, in September 1900, Emperor Franz Joseph I, who was staying in Jasło for the rehearsal of military maneuvers, had been persuaded to participate in the collection of funds and granted 1,000 crowns for the purpose of the planned construction. After quite a long search, the monks decided to buy the so-called Heitzmannówka, i.e. a house with a garden situated in Długa Street (now Jagiełło Street), where they moved in on 11 February 1902. In the same year the building underwent general repairs, made by the local contractor Jan Rybak.¹⁸

¹⁷ Podstawowe opracowanie to: Z. Świsłak, *Franciszkanie w Jasle*, Jasło 1995, s. 7–41. Charakter uzupełniający mają natomiast opracowania: A. Zwiercan, *Franciszkanie konwentalni*, w: *Diecezja przemyska w latach 1939–1945*, t. III: *Zakony*, red. J. Draus i J. Musiał, Przemyśl 1990, s. 212–249 (Jasło na s. 213–218); A. Laskowski, *Przybycie i pierwsze lata pobytu w Jasle OO. Franciszkanów i SS. Wizytek w świetle akt miejskich (do roku 1918)*, „Prace Historyczno-Archiwalne” 7, 1999, s. 113–127; idem, *Jasło w dobie autonomii galicyjskiej. Miasto i jego przestrzeń*, Kraków 2007, passim.

¹⁷ The basic work on the subject is: Z. Świsłak, *Franciszkanie w Jasle*, Jasło 1995, pp. 7–41. Additional sources are: A. Zwiercan, *Franciszkanie konwentalni*, in: *Diecezja przemyska w latach 1939–1945*, vol. III: *Zakony*, eds. J. Draus, J. Musiał, Przemyśl 1990, pp. 212–249 (on Jasło: pp. 213–218); A. Laskowski, *Przybycie i pierwsze lata pobytu w Jasle OO. Franciszkanów i SS. Wizytek w świetle akt miejskich (do roku 1918)*, in: „Prace Historyczno-Archiwalne” 7, 1999, pp. 113–127; idem, *Jasło w dobie autonomii galicyjskiej. Miasto i jego przestrzeń*, Kraków 2007, passim.

¹⁸ Cf.: Laskowski 2003, as in footnote 7, pp. 124–128.

At the end of August 1902, a plot of land adjacent to Heitzmannówka on the south side was purchased from Franciszek and Klotylda Polak, which made it possible to begin designing. Residing in Lviv, Provincial Fr Benigny Chmura sent Michał Łużecki, connected with the Lviv City Council Office, to Jasło in order to carry out measurements of the land and draw up the plan of the church. Perhaps the choice of a Lviv architect had been influenced by the fact that the position of the superior of the convent in Jasło was then held by Fr Feliks Bogaczyk, a priest previously associated with the convent in Lviv and, through his role of the vicar, with the local parish church of St Nicholas there.

Originally, Łużecki suggested the location of the church in Heitzmannówka, facing towards Długa Street. Ultimately, however, he changed the plans and undertook the construction of the church on the plot purchased from the Polak family.¹⁹ While waiting for the construction permit, earthworks commenced by digging the foundations of the chancel, and on 30 October 1902 the provincial consecrated the site and commissioned Jan Rybak to conduct the construction works. Two variants of construction were taken into consideration: a church with a tower in the front or without a tower, depending on the result of efforts to acquire land for its construction from the city. Before winter the workers managed to make part of the foundations and then, due to complaints from neighbours, alleging the monks had begun building the church without the appropriate permit, the municipal authorities stopped all work for a few months. In April it was decided to continue the construction of the variant of the church with a tower [Fig. 4], which was to stand on the municipal grounds (the Franciscans bought this land in January 1909). Therefore it became necessary to re-build the foundations of the chancel. They were completed by May 16, 1903 and the next day the bishop of Przemyśl, Rev. Józef Pelczar, blessed the cornerstone for the construction of the church. The foundation act stated that, apart from Łużecki and Rybak, the construction process involved the Jasło city architect Emanuel Jarymowicz²⁰, referred to as the construction manager.

¹⁹ Unsigned drawings, preserved at Kraków's Franciscan archives, and showing the general view of the church from the south-east and the plan of concrete continuous footings, are not dated and bear the signature of the author, cf.: Archive of the Province of St Anthony of Padua and Blessed Jakub Strzebię of the Franciscan Order in Kraków (hereafter APF), ref. D-II-55, file: Jasło 12.

²⁰ Laskowski (ft. 6), pp. 57–65.

tych decyzji 1 października tegoż roku do miasta przybyli pierwsi zakonnicy. Rozpoczęto zbiórkę pieniędzy na budowę kościoła i klasztoru oraz starania o odpowiednią działkę. Spośród różnych propozycji wsparcia (przekazanie placu pokarmelitańskiego, placu Dulębowskiich lub wypłacanej systematycznie przez kilka lat subwencji), często niejednorodnych i okupionych protestami, franciszkanie najpierw wybrali plac pokarmelitański, a po niesłabnącym oporze przeciwników tej lokalizacji zdecydowali się na przyjęcie subwencji na budowę. Wcześniej, we wrześniu 1900 roku, do udziału w zbiórce udało się namówić przebywającego w Jasle na manewrach wojskowych cesarza Franciszka Józefa I, który przekazał na cel planowanej budowy 1000 koron. Po dość długich poszukiwaniach zakonnicy zdecydowali się nabyć tzw. Heitzmannówkę, tj. dom z ogrodem usytuowany przy ul. Długiej (obecnie Jagiełły), do którego wprowadzili się 11 lutego 1902 roku. W tym samym roku w budynku przeprowadzono generalny remont, który wykonał miejscowy przedsiębiorca budowlany Jan Rybak¹⁸.

Pod koniec sierpnia 1902 roku od Franciszka i Klotyldy Polaków zakupiono sąsiadującą z Heitzmannówką od południa działkę, co umożliwiło przystąpienie do prac projektowych. Rezydujący we Lwowie prowincjał o. Benigny Chmura przysłał do Jasła związanego z lwowskim magistratem Michała Łużeckiego, aby ten wykonał pomiary parcel i sporządził plan kościoła. Być może na wybór lwowskiego architekta miało wpływ i to, że ówczesnym przełożonym konwentu w Jasle był o. Feliks Bogaczyk, duchowny związany wcześniej z konwentem lwowskim i – w roli wikarego – z tamtejszym kościołem parafialnym pw. św. Mikołaja.

W pierwotnej koncepcji Łużecki zaproponował usytuowanie kościoła na Heitzmannówce, frontem ku ulicy Długiej. Ostatecznie jednak zmienił zamiary i budowę kościoła podjął na parceli zakupionej od Polaków¹⁹. Czekać na pozwolenie na budowę rozpoczęto prace ziemne przy wykopie fundamentów pod prezbiterium, a 30 października 1902 roku prowincjał dokonał poświęcenia placu budowy, przekazując prowadzenie robót Janowi Rybakowi. Podejmując te prace, liczone się z dwoma wariantami budowy: kościołem z wieżą od frontu lub bez niej, w zależności od wyniku starań o nabycie od miasta działki pod jej budowę. Przed zimą zdołano wykonać część fundamentów, po czym wobec skarg ze strony sąsiadów zarzucających zakonnikom rozpoczęcie budowy kościoła bez uzyskania stosowanego pozwolenia władze miejskie na kilka miesięcy wstrzymały wszelkie prace. W kwietniu podjęto decyzję o konty-

¹⁸ Zob.: Laskowski 2003, jak. przyp. 6, s. 124–128.

¹⁹ Zachowane w krakowskim archiwum franciszkańskim niesygnowane rysunki przedstawiające widok ogólny kościoła od południowego wschodu i rzut betonowych ław fundamentowych nie są datowane i mają sygnatury autora. Por.: Archiwum Prowincji św. Antoniego Padewskiego i bł. Jakuba Strzebię oo. Franciszkanów w Krakowie (dalej: APF), sygn. D-II-55, teczka Jasło 12.



4. Projekt kościoła Franciszkanów w Jasle – widok ogólny od południowego wschodu, nie-datowany, niesygnowany, APF, sygn. D-II-55, teczka Jasło 12
4. Design of the Franciscan church in Jasło – general view from the south-east, no date, unsigned, APF, catalogue no. D-II-55, file: Jasło 12

nuowaniu budowy i wyborze wariantu kościoła z wieżą [il. 4], która miała stać na gruncie miejskim (franciszkanie zakupili go dopiero w styczniu 1909 roku). W związku z tym konieczne stało się ponowne zbudowanie fundamentów pod prezbiterium. Ukończono je 16 maja 1903 roku, a już następnego dnia biskup przemyski ks. Józef Pelczar poświęcił kamień węgielny pod budowę kościoła. Z treści aktu fundacyjnego wynikało, że oprócz Łużeckiego i Rybaka w proces powstawania gmachu zaangażowany był ówczesny budowniczy miejski w Jasle Emanuël Jarymowicz²⁰, określony mianem kierownika budowy.

Z uwagi na panującą słątę prace budowlane w 1903 roku nie posuwały się zbyt szybko, mimo to w połowie maja kolejnego roku mury kościoła były już wyciągnięte do poziomu gzymsów w obrębie całej budowli²¹. Niezwłocznie przystąpiono do zasklepienia kościoła, wykonania więźby i pokrycia całości dachówką (prace te wykonał Józef Stejner²²). W lipcu powstała wieżyczka na sygnaturkę, a 29 listopada nad wejściem w fasadzie umieszczona została figura Matki Boskiej wyko-

Due to the prevailing bad weather, construction work did not proceed very fast in 1903, yet in the middle of May the following year the walls of the church were already erected to the level of cornices in the whole building.²¹ The church immediately received windows and doors as well as the roof structure, which was tiled (this work was done by Józef Stejner²²). In July, the bell tower was made, and on 29 November the statue of Our Lady was placed above the entrance, in the façade. The statue was made of sandstone by the famous sculptor Antoni Popiel from Lviv.²³ Before the consecration of the church, which was performed on 31 December 1904, the Lviv sculptor Sokulski began setting the great altar, in the centre of which there was placed a wooden statue of St Anthony (also made by Popiel), later supplemented by other figures (St Alphonsus Liguori and St Francis de Sales), made by the same artist.

²⁰ Laskowski 2003, jak przyp. 6, s. 57–65.

²¹ Jak świadczą zapisy archiwalne, do stycznia 1904 roku Łużeckiemu przekazano należność za wykonanie projektów, obliczenie ilości potrzebnego do budowy drewna, sporządzenie kosztorysu i podróż do Jasła w sprawie budowy. Por.: APF, sygn. D-II-54, teczka Jasło 11.

²² Laskowski 2003, jak przyp. 6, s. 138–139.

²¹ As evidenced in the archival records, by January 1904 Łużecki had been paid for the preparation of the designs, calculation of the amount of timber needed for the construction, preparation of the construction estimates and the journey to Jasło related to the construction (see: APF, ref. D-II-54, file Jasło 11).

²² A. Laskowski (ft. 6), pp. 138–139.

²³ Cf.: P. Błoński, *Popiel (Sulima Popiel) Antoni (1865–1910)*, in: *Polski słownik biograficzny*, vol. 27, Kraków 1983, p. 553.



5. Michał Łużecki, Kościół Franciszkanów w Jasle – widok od południowego zachodu z widocznym ogrodzeniem wokół świątyni, pocztówka z lat 20. XX wieku ze zbiorów Jerzego Rucińskiego

5. Michał Łużecki, The Franciscan church in Jasło – view from the south-west with the fencing surrounding the church, postcard from the 1920s from the collection owned by Jerzy Ruciński

In subsequent years, the church gradually acquired decorations. Probably also thanks to Łużecki, the neo-Gothic Franciscan church was maintained consistently in this style. The architect himself (probably in 1906) developed the design for the main altar banisters,²⁴ in 1907 – the pulpit (both elements were made by the carpenter in the monastery in Lviv), and in 1909 – two side altars (made by a monk in the Lviv monastery, Rogier Sowiak).²⁵

The process of building and equipping the church also involved significant changes in its surroundings. In August 1904 the monks purchased from the city a building known as the canteen, located southwest of the church, which had been one of the few traces left after a fairly long period of troops stationing there.²⁶ In March 1906 the

²⁴ Probably the banisters separating the altar from the rest of the chancel.

²⁵ Of these, only the pulpit, known from the general archival photos of the church interior, can now be described in more detail while about the side altars one can only say that they were probably structures with several axes, strictly symmetrical, openwork, with niches for statues (as seen partly in the same photograph of the altar at the end of the west nave), cf.: Świsłak (ft. 17), fig. on p. 186.

²⁶ More information on this subject: A. Laskowski, *Infrastruktura wojskowa w dziewiętnastowiecznym Jasle*, in: "Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Polskiej

nana z piaskowca przez znanego lwowskiego rzeźbiarza Antoniego Popiela²³. Przed poświęceniem kościoła, którego dokonano 31 grudnia 1904 roku, snycerz lwowski Sokulski rozpoczął ustawianie wielkiego ołtarza, w centrum którego umieszczona została drewniana figura św. Antoniego (również autorstwa Popiela), uzupełniona później kolejnymi figurami (św. Alfonsa Liguori i św. Franciszka Salezego) tegoż artysty.

W kolejnych latach świątynię stopniowo wyposażano. Zapewne również dzięki Łużeckiemu neogotycki kościół Franciszkanów otrzymał utrzymany konsekwentnie w tym duchu wystrój. Architekt osobiście (prawdopodobnie w roku 1906) opracował projekt *balasów* do głównego ołtarza²⁴, w roku 1907 – ambony (oba te elementy wykonał stolarz klasztorny w konwencie lwowskim), a w roku 1909 – dwa ołtarze boczne (wykonał je brat zakonny konwentu lwowskiego Rogier Sowiak)²⁵.

²³ Zob.: P. Błoński, *Popiel (Sulima Popiel) Antoni (1865–1910)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Kraków 1983, s. 553.

²⁴ Chodziło zapewne o balustradę odgradzającą ołtarz od reszty prezbiterium.

²⁵ Spośród nich jedynie ambona, znana z ogólnego zdjęcia archiwalnego wnętrza świątyni, możliwa jest dzisiaj do bliższego opisanego, natomiast o ołtarzach bocznych powiedzieć można tylko, że były prawdopodobnie strukturami kilkuosiowymi, ściśle symetrycznymi, ażurowymi, z niszami na figury (jak zdradza widoczny częściowo na tej samej fotografii ołtarz na zakończeniu nawy zachodniej). Por.: Świsłak 1995, jak przyp. 17, il. na s. 186.



6. Ruiny kościoła (na II planie) i klasztoru (na III planie) Franciszkanów w Jasle – widok od południowego zachodu, stan zapewne w 1945 roku, fot. ze zbiorów Jerzego Rucińskiego

6. Ruins of the Franciscan church (in the background) and the monastery (at the very back) in Jasło – south-west view, probably the state in 1945, photo from the collection owned by Jerzy Ruciński

Budując i wyposażając świątynię dokonywano też istotnych zmian w jej otoczeniu. W sierpniu 1904 roku zakupiono od miasta realność zwaną kantyną, położoną na południowy zachód od kościoła i stanowiącą jedną z nielicznych w mieście pozostałości po dość długim okresie stacjonowania w nim wojska²⁶. W marcu 1906 roku prowincjał zakonu zakupił od Kazimierzy Minnickiej parcelę z budynkiem mieszkalnym przylegającym bezpośrednio do ściany bocznej świątyni. W budynku tym, po przeprowadzeniu prac adaptacyjnych, zakonnicy zamieszkali od października tegoż roku, a stary budynek mieszkalny (Heitzmannówkę) rozebrano wiosną 1907 roku. W kolejnym dziesięcioleciu, poczynając od 1912 roku, realność klasztorną otoczono ceglany ogrodzeniem z żelaznymi sztachetami i bramami, a wzdłuż ogrodzenia ułożono chodnik [il. 5]. W 1923 roku w obejściu klasztoru powstał budynek gospodarczy, a w roku 1925 w głębi ogrodu – oranżeria. W roku 1928 przeprowadzono gruntowny remont elewacji budynku klasztornego, a w roku 1929 pokryto go blachą cynkową. Cztery lata później na placu po zachodniej stronie kościoła ustawiono kamienną figurę św. Franciszka.

Troski wymagał też sam kościół. W roku 1919 przeprowadzono remont wieżyczki na sygnaturkę; posiadała ona wadę konstrukcyjną, która powodowała jej stopniowe przechylenie się. W roku 1929, w związku z planowanym malowaniem wnętrza świątyni, wykonano ocieplenie nad sklepieniami, a przede wszystkim wymianę pokrycia dachu z dachówki na blachę miedzianą. Na mocy decyzji z 1938 roku urządzono jeszcze chór zakonny w pomieszczeniu nad zakrystią przylegającym bezpośrednio do kościoła.

²⁶ Więcej na ten temat: A. Laskowski, *Infrastruktura wojskowa w dziewiętnastowiecznym Jasle*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Polskiej Akademii Nauk Oddział w Krakowie”, t. 45/1 (styczeń–czerwiec 2001), s. 146–147.

provincial of the order purchased from Kazimierza Minnicka a plot of land with a building, directly adjacent to the side wall of the church. In this building, after the adaptation work, the monks settled in October of that year, and their old residential building (Heitzmannówka) was demolished in the spring of 1907. In the next decade, from 1912, the area of the monastery was surrounded by brick fencing with iron railings and gates, and a sidewalk was placed along the fencing [Fig. 5]. In 1923, an outbuilding was constructed in the yard of the monastery, and in 1925 a conservatory was built in the garden. In 1928, a complete rebuilding of the monastery façade was conducted, and in 1929 its roof was covered with galvanized metal sheets. Four years later, a stone statue of St Francis was placed in the square on the west side of the church.

The church itself also required attention. In 1919 repairs of the bell steeple were carried out; it had a construction defect that caused its gradual tilting. In 1929, in connection with the planned painting of the church interior, insulation was made above the vaulting and, above all, an exchange of roofing tiles to copper plates. By decision of 1938 the choir was arranged in a room above the sacristy, which was directly adjacent to the church.

During the Nazi occupation, the monastery was occupied by the Germans, there was also a trade school, and the monks were crowded in just a few rooms. The church held services (both Roman Catholic and Protestant) and organ concerts organized by the Germans. In September 1944 two Soviet bombs damaged the roof of the

Akademii Nauk Oddział w Krakowie”, vol. 45/1 (January–June 2001), pp. 146–147.



7. Fragment mapy katastralnej Jasła z roku 1900 (z późniejszymi zmianami). Widoczny centralny fragment miasta z terenami franciszkańskimi znajdującymi się po stronie zachodniej, u zbiegu ulic Mickiewicza i Długiej (ob. Jagiełły), Powiatowy Ośrodek Dokumentacji Geodezyjnej i Kartograficznej w Jasle

7. Fragment of the cadastral map of Jasło in 1900 (including later changes). The fragment shows the central part of the city with the Franciscan grounds on its western side, at the junction of Mickiewicza and Długa Streets (now Jagiełły Street), Powiatowy Ośrodek Dokumentacji Geodezyjnej i Kartograficznej w Jasle [District Centre for Geodetic and Cartographic Documentation in Jasło]

church. On 5 or 6 December, German soldiers burned the church and the monastery, and a few days later they blew up the tower and the nave, seriously damaging the remaining parts of the church and part of the monastery building. The Franciscan church in Jasło practically ceased to exist [Fig. 6]. Many years later it was rebuilt in another location (at the intersection of Szopena and 3 Maja Streets) and in a modified form (according to the design by Zbigniew Kupiec). This unusual structure, combining elements of traditional and modern materials in an interesting way, undoubtedly deserves close attention of researchers of post-war church architecture. The space formerly occupied by the church at the turn of the century has unfortunately deteriorated.

Reconstructional description of the church

The Franciscan church in Jasło was situated relatively close to the historical city centre, at the junction of Mickiewicz and Długa Streets, on the edge of a plateau gentle sloping toward Długa Street.²⁷ From the east, the church bordered on an

W okresie okupacji hitlerowskiej klasztor zajęli Niemcy, działała tam również szkoła handlowa, a zakonników słoczono w kilku pomieszczeniach. W kościele odbywały się organizowane przez Niemców nabożeństwa (zarówno rzymskokatolickie, jak i ewangeliczne) oraz koncerty organowe. We wrześniu 1944 roku dwie radzieckie bomby uszkodziły dach kościoła. 5 lub 6 grudnia żołnierze niemieccy spalili kościół i klasztor, a kilka dni później wysadzili w powietrze wieżę i nawę główną, poważnie uszkadzając przy okazji pozostałe części świątyni oraz fragment budynku klasztorowego. Jasielski kościół franciszkanów przestał *de facto* istnieć [il. 6]. Wiele lat później odbudowano go w innym miejscu (u zbiegu ulic Szopena i 3 Maja) i w zmienionej formie (wedle projektu Zbigniewa Kupca). Ta niezwykła budowla w interesujący sposób łącząca elementy i materiały tradycyjne z nowoczesnymi niewątpliwie zasługuje na baczną uwagę badaczy powojennej architektury sakralnej. Miejsce zajmowane dawniej przez kościół na przełomie XX i XXI wieku uległo niestety degradacji.

Opis rekonstrukcyjny kościoła

Kościół Franciszkanów w Jasle usytuowano stosunkowo blisko historycznego centrum miasta, u zbiegu ulic Mickiewicza i Długiej, na skraju płaskowyżu opadające-

²⁷ This description was made on the basis of published



8. Kościół Franciszkanów i fragment budynku klasztornego w Jasle – widok od strony północnej, pocztówka z reprodukcją akwareli Apolinarego Kotowicza z 1914 roku ze zbiorów Jerzego Rucińskiego
 8. The Franciscan church and a fragment of the monastery in Jasło – north view, postcard with a reproduction of a watercolour by Apolinary Kotowicz from 1914, from the collection owned by Jerzy Ruciński

go łagodnym zboczem ku ulicy Długiej²⁷. Od wschodu z kościołem sąsiedował istniejący już wcześniej budynek mieszkalny (od 1906 roku klasztor), za którym dalej na wschód znajdował się zespół obiektów szkolnych jasielskiego gimnazjum. Po stronie zachodniej znajdowała się kantyna oraz tzw. Heitzmannówka – dom pełniący w latach 1902-1906 funkcję klasztoru [il. 7].

Trzon świątyni stanowił trójnawowy korpus na planie wydłużonego prostokąta z dostawioną doń od południa czworoboczną (zapewne kwadratową) u podstawy wieżą, a od północy z węższym od korpusu, zakończonym trójbocznie prezbiterium. W narożu południowo-wschodnim kościoła, blisko styku wieży i nawy, znajdował się aneks dobudowany do wschodniej ściany wieży i zakończony od wschodu wielobocznie. Mieścił on klatkę schodową

²⁷ Opis niniejszy sporządzono na podstawie publikowanych opisów, przekazów ikonograficznych i opowiadań osób pamiętających dawny kościół franciszkański.

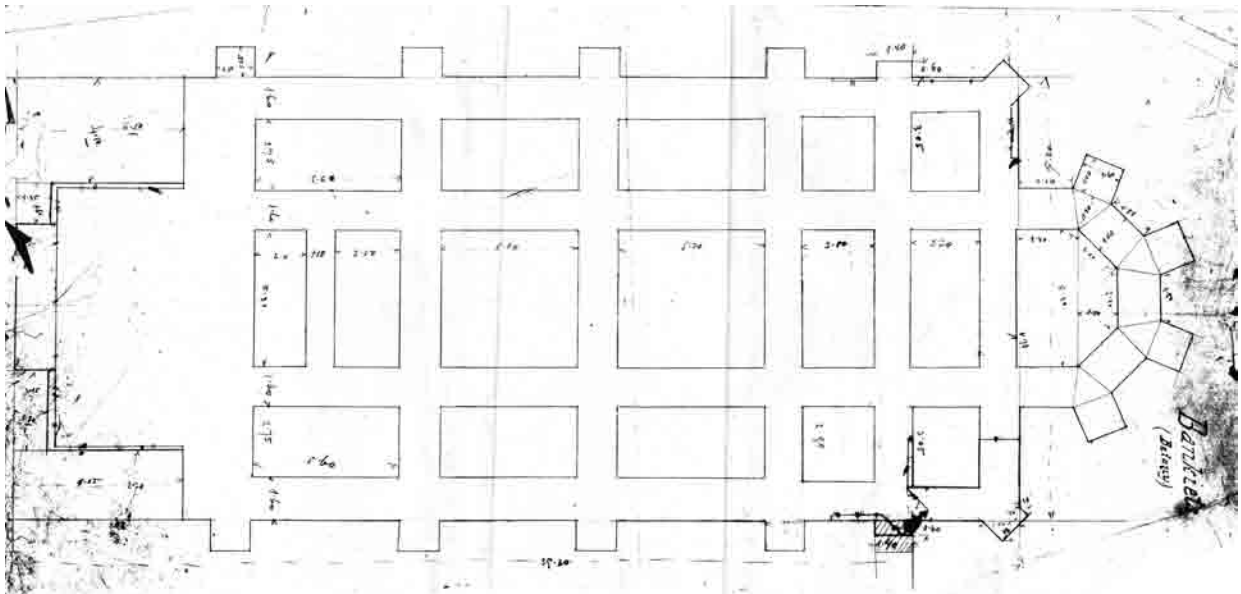
already existing residential building (a monastery from 1906), beyond which further east there was a group of facilities of the Jasło junior secondary school. On the western side there was a canteen and the so-called Heitzmannówka: a house used as the monastery in the years 1902–1906 [Fig. 8].

The core of the church was a three-nave structure built on an elongated rectangular plan; on its south end it had a tower with quadrilateral (probably square) base while at its north end there was a chancel, triangular and narrower than the main body of the church. In the south-eastern corner of the church, close to where the tower and the nave met, there was an extension, added to the east wall of the tower and many-sided on its east side. It housed the staircase allowing access to the upper storeys of the tower. On both sides of the chancel, next to the nave, there were rectangular extensions with the length of two spans of the chancel: the sacristy (on the east side) and the church storage room (on the west side) [Fig. 8].²⁸ The church was 40 m long and 15 m wide. The height of the chancel was 12 m, aisles: 13 m, the nave: 14 m and the tower: 40 m.

The church was built on foundations of concrete (the tower), and concrete with stone (the main walls), and the pillars of the church and the side walls of the aisles were built on the foundation of joint benches [Fig. 9]. The walls were built of brick and, to a small extent, also of stone (it was used mainly for decorative purposes). The walls were left bare (*Rohbau*). The main body was crowned with a gable roof and had a slender steeple with a bell, located near the point where the nave and the chancel met. A similar roof, finished polygonally, was placed on the chancel, and the extensions were covered with pent roofs. On the tower there was a slim tent-like spire, repeated on a smaller scale on the staircase turret. The roofs were covered with tiles while the spires on the towers were probably made of sheet metal. Moreover, the nave roof (in the surviving project and some iconographic records), and the chancel roof (in the surviving project) as well as the tower roof all had small windows covered with metal plates.

descriptions, iconographic records and stories of people who remember the old Franciscan church.

²⁸ Probably after the acquisition of the adjacent Minnicka's house (which was to be the monastery), the eastern extension was extended and – perhaps – it was made higher in order to connect the two buildings and improve the passage between the monastery and the church. As suggested by a postcard with a reproduction of a watercolor by Apolinary Kotowicz, showing the north view of the Franciscan buildings, that additional extension was built only as far as the first span of the former extension.



9. Rzut fundamentów kościoła Franciszkanów w Jasle, niedatowany, niesygnowany, APF, sygn. D-II-55, teczka Jasło 12

9. Plan of the foundations of the Franciscan church in Jasło, no date, unsigned, APF, catalogue no. D-II-55, file: Jasło 12

The front of the church faced south and the main entrance (with wide stone stairs) was located in the basement of the tower. Above a modest, rectangular portal with arched bevelled corners, enclosed in a deep, ogival arcade, there was a decorated ogival window filled with tracery, and above it a stair-like top with an ogival niche and Our Lady's statue inside. The upper parts of the tower were all similar on all sides: above its large, ogival windows, decorated with metal anchors on the sides, there were stair-like tops, each filled with a group of three ogival panels; the tops interrupted the course of the cornice, running along the base of the spire.

On the outside, the church was supported by tight, slender, fairly flat buttresses, performing a decorative function rather than that of construction. The side walls were decorated with an arcaded frieze (just below the cornice). Above the main entrance, on the crown of the tower and the extension containing the staircase, as well as in the tops of the nave, there were slender, ogival panels.

Inside, the church walls were plastered and the floor was concrete. The nave was separated from the aisles with slender pillars²⁹ interconnected with ogival arcades. The nave was built in the three-hall system, in which the nave was

umożliwiająca dostęp do górnych kondygnacji wieży. Z kolei po obu stronach prezbiterium, u styku z korpusem nawowym, dostawione były prostokątne aneksy mające długość dwóch przęseł prezbiterium: zakrystia (od wschodu) i skład kościelny (od zachodu) [il. 8]²⁸. Kościół liczył 40 m długości i 15 m szerokości. Wysokość prezbiterium wynosiła 12 m, nawy bocznych – 13 m, nawy głównej – 14 m, a wieży – 40 m.

Świątynia zbudowana została na fundamentach betonowych (wieża) i betonowo-kamiennych (ściany magistralne), przy czym filary kościoła i ściany boczne nawy wzniesiono na wspólnych ławach fundamentowych [il. 9]. Ściany kościoła zbudowane zostały z cegły z wykorzystaniem kamienia (użyto go w niewielkim zakresie, głównie do celów dekoracyjnych). Pozostawiono je nieotynkowane (*Rohbau*). Korpus nawowy był zwieńczony dwuspadowym dachem ze smukłą wieżyczką na sygnaturkę usytuowaną nieopodal styku korpusu z prezbiterium. Podobny dach, zakończony wielobocznie, posiadało prezbiterium, zaś dostawione doń dobudówki kryte były daszkami pulpituowymi. Na wieży znajdował się smukły namiotowy hełm powtórzony w mniejszej skali na wieżyczce mieszczącej klatkę schodową. Wszystkie dachy kryte były dachówką, a hełmy wież wykonano najprawdopodobniej z blachy. Dodatkowo dach nad korpusem nawowym (na zachowanym projekcie i niektórych przekazach ikonograficznych) i nad prezbiterium (na zacho-

²⁹ Most likely they were built on the plan of the Greek cross with arms slightly extended, which seems to be visible in the few preserved archival photographs, coming mainly from the period immediately after the destruction of the church, showing this particular element.

²⁸ Zapewne już po nabyciu sąsiadującej z kościołem kamienicy Minnickiej (z przeznaczeniem jej na klasztor) aneks wschodni został przedłużony i – być może – także nadbudowany tak, aby połączyć ze sobą oba te budynki i usprawnić komunikację pomiędzy klasztorem a kościołem. Jak sugeruje pocztówka z reprodukcją akwareli autorstwa Apolinarego Kotowicza, ukazującą cały kompleks franciszkański od strony północnej, przedłużenie to dotyczyło tylko pierwszego od południa przęsła aneksu.

wanym projekcie) oraz hełm wieży posiadały niewielkie okienka kryte blachą.

Front kościoła znajdował się od strony południowej, z wejściem głównym (poprzedzonym szerokimi kamiennymi schodami) umieszczonym w przyziemiu wieży. Nad wiodącym do kościoła skromnym, prostokątnym portalem o łukowato ściętych narożnikach, ujętym głęboką ostrołukową arkadą, znajdowało się ostrołukowe okno wypełnione dekoracją maswerkową, a wyżej – schodkowy szczyt z ostrołukową wnęką, w której umieszczono figurę Matki Boskiej. Górne partie wieży rozwiązano z każdej ze stron podobnie: nad wielkimi ostrołukowymi oknami ujętymi po bokach ozdobnymi metalowymi kotwami znajdowały się schodkowe szczyty wypełnione grupą trzech, ostrołukowych płycin; szczyty te przerywały przebieg kostkowego gzymsu, który znajdował się u nasady hełmu.

Na zewnątrz kościół opięty był uskokowymi, smukłymi, dość płaskimi przyporami pełniącymi raczej funkcję dekoracyjną i porządkującą niż konstrukcyjną. Ściany boczne korpusu dekorowane były (tuż pod gzymsem) arkadowym fryzem. Nad wejściem głównym, w zwieńczeniu wieży i aneksu mieszczącego klatkę schodową oraz w szczytach korpusu nawowego umieszczone zostały smukłe, ostrołukowo zakończone płyciny.

Wewnątrz kościół był tynkowany, z betonową posadzką. Nawę główną od bocznych oddzielały smukłe filary²⁹ połączone ze sobą ostrołukowymi arkadami. Korpus nawowy, o układzie pseudohalowym, w którym nawa główna była nieznacznie (o 1 m) wyższa od naw bocznych, składał się z trzech szerokich przęseł, prezbiterium zaś (poszerzone w dwóch pierwszych od południa przęsłach bocznymi aneksami) – z trzech przęseł węższych od nawowych i trójbocznego zamknięcia. Korpus nawowy oddzielała od prezbiterium duża ostrołukowa arkada. Sklepienia w kościele, najpewniej krzyżowe, pozbawione były żeber. Korpus i zamknięcie prezbiterium oświetlone były wysmukłymi ostrołukowymi oknami wypełnionymi dekoracją maswerkową, natomiast znajdujące się pomiędzy nimi długie prezbiterium stanowiło strefę najślabiej oświetloną (za pomocą niewielkich, prostokątnych okien wpisanych w ostrołukowe płyciny, które opięte były płaskimi lizenami połączonymi ze sobą ostrołukowymi arkadami).

Charakterystyka architektury kościoła

Jasielski kościół Franciszkanów – jedyne, jak wynika z dotychczasowego stanu badań, zrealizowane dzieło Michała Łużeckiego poza Lwowem i jego jedyna znana poważna realizacja w zakresie architektury sakralnej –

²⁹ Najprawdopodobniej miały one przekrój krzyża greckiego o nieznacznie wysuniętych ramionach, o czym zdają się przekonywać nieliczne zachowane fotografie archiwalne ukazujące ten element, pochodzące głównie z okresu bezpośrednio po zburzeniu świątyni.



10. Zespół franciszkański w Jasle: kościół, klasztor i skwer przed klasztorem, pocztówka z lat 30. XX wieku ze zbiorów Jerzego Rucińskiego

10. The Franciscan complex in Jasło: church, monastery and front square, postcard from the 1930s, from the collection owned by Jerzy Ruciński

slightly (about 1 m) higher than the aisles, and consisted of three broad spans while the chancel (extended in the first two bays on the south side annexes) consisted of three spans (narrower than the ones in the nave) and a triangular closure. The nave was separated from the chancel with a large ogival arcade. The church probably had cross vaulting, devoid of ribs. The nave and the chancel closure were lit by slender, ogival windows filled with tracery decoration, while the long chancel between these two church parts was the least illuminated zone (it had small, rectangular windows inside ogival panels framed with flat pilasters, interconnected by ogival arcades).

Characteristics of the church architecture

The Jasło Franciscan church, which – according to prior research – was the only work by Michał Łużecki actually built outside Lviv and his only known large work of sacred architecture, must be regarded as an example of the modest architecture of late historicism. This may be proved

by the regular, strictly symmetrical plan of the building, the symmetry of which was, however, broken by the introduction – surprising, but typical of this period – of a polygonal extension on only one side of the front tower. It can be surmised that such a solution resulted not only from the functional needs (the extension housed the staircase leading to the tower), but also from the needs of composition of the whole monastic complex, because the extension, added on the east side, directed the viewer's attention to the detached monastery building with a large square in front. In this way, it was possible to achieve greater integrity of this building complex and in a way "close" it on the west side by the grouping of particular church parts [Fig. 10]. This simple and clever solution best manifests Łużecki's talent of a capable urban planner.

The Jasło church may also be regarded as remaining in line with typical solutions of a mendicant religious order, which include: location in the city centre, a long chancel for monks and a large nave for the faithful. However, specific conditions of ownership and topography in Jasło made the architect depart from orienting the church and creating an integrated church and monastery complex, where the monastery would be organically linked with the church, and its centre would be constituted by a square courtyard surrounded by cloisters.

The most characteristic feature of the architecture of the church was the consistent use of Gothic forms, both outside and inside the church, and the application of the material typical of that time, i.e. unplastered brick, complemented by stone detail.³⁰ This peculiar "purity of style" probably had a two-fold reason. Firstly, it could have resulted from the history of the community, because the founder of the order had lived and worked in the Gothic period; it is also then that the order had reached the Polish lands (including the territories of the province where Jasło belonged) and erected their first buildings, which remained in compliance with their monastic rule, in this area. Secondly, it also could have been a reference to the time in which the city and its parish had been founded,³¹ the

uznać należy za przykład skromnej architektury doby późnego historyzmu. Świadectwem tego jest m.in. regularny, ściśle symetryczny rzut budowli, w którym jednakże pojawia się zaskakujące, lecz charakterystyczne dla tego okresu rozbicie symetrii poprzez wprowadzenie przy tylko jednym z boków frontowej wieży wielobocznego aneksu. Można się domyślać, iż zabieg taki wynikał nie tylko z potrzeb funkcjonalnych (w aneksie mieściła się klatka schodowa wiodąca na wieżę), ale też ze względów kompozycyjnych całego kompleksu klasztornego, bowiem aneks, dostawiony od wschodu, kierował uwagę widza w tę właśnie stronę, gdzie znajdował się wolnostojący budynek klasztorny poprzedzony obszernym skwerem. W ten sposób udało się uzyskać większą integralność zespołu i niejako „domknąć” od zachodu zgrupowaniem brył poszczególnych części kościoła [il. 10]. W tym prostym, a zręcznym rozwiązaniu chyba najlepiej przejawiał się talent zdolnego urbanisty, za jakiego uchodził Łużecki.

Można też uznać, że jasielski kościół pozostaje w zgodzie z rozwiązaniami typowymi dla zakonu mendikańskiego, do których zaliczają się m.in.: lokalizacja w centrum miasta, długie prezbiterium przeznaczone dla zakonników oraz obszerny korpus nawowy dla wiernych. Specyficzne uwarunkowania własnościowe i topograficzne sprawiły natomiast, iż w Jasle odstąpiono od orientowania kościoła i stworzenia zwartej budowli kościelno-klasztornej, w którym klasztor jest organicznie powiązany ze świątynią, a jego centrum stanowi kwadratowy wirydarz otoczony krążkami.

Najbardziej charakterystyczną cechą architektury kościoła było konsekwentne zastosowanie form gotyckich, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz świątyni, oraz operowanie typowym dla tej epoki budulcem, tj. nietynkowaną cegłą uzupełnioną miejscami kamiennym detalem³⁰. Ta swoista „czystość stylowa” miała zapewne dwojakie przyczyny. Po pierwsze mogła wynikać z historii samej wspólnoty – to bowiem w dobie gotyku żył i działał założyciel zgromadzenia, które wówczas też dotarło na ziemię polskie (w tym na obszar prowincji, do której należało Jasło) i wzniosło na tym terenie swe pierwsze realizacje pozostające w zgodzie z regułą zakonną. Po drugie mogła być ona również nawiązaniem do epoki, w której założono miasto i jego parafię³¹, wybudowa-

³⁰ In view of the extremely rapid pace of construction of the church (just over a year and a half), the financial aspect of the whole enterprise seems to be substantial. Therefore, the brick walls of the church (*Rohbau*) may also reflect the opinion prevalent in the contemporary intellectual circles (not just the church ones) on the economic benefits of the use of brick, which provided savings in cost. Cf.: A. Majdowski, *O poglądach na styl wiślano-bałtycki w polskiej architekturze sakralnej XIX wieku*, in: idem, *Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim*, Warszawa 1993, pp. 57–59.

³¹ Z. Leszczyńska-Skrętowa, *Jasło*, in: *Słownik historyczno-geograficzny województwa krakowskiego w średniowieczu*, ed. A.

³⁰ W obliczu niesłychanie szybkiego tempa budowy kościoła (nieco ponad półtora roku) niebagatelny wydaje się aspekt finansowy całego przedsięwzięcia. Dlatego w ceglanej fakturze ścian świątyni (*Rohbau*) można dopatrywać się również odzwierciedlenia opinii egzystującej w ówczesnych kręgach intelektualnych (nie tylko kościelnych) o ekonomicznych zaletach wątku ceglanego, który zapewniał oszczędność w cenie. Por.: A. Majdowski, *O poglądach na styl wiślano-bałtycki w polskiej architekturze sakralnej XIX wieku*, w: idem, *Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim*, Warszawa 1993, s. 57–59.

³¹ Z. Leszczyńska-Skrętowa, *Jasło*, w: *Słownik historyczno-geograficzny województwa krakowskiego w średniowieczu*, red. A. Gąsiorowski, cz. II, z. 2: *Iwanowice-Kaczorowy*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 253–264.

no kościół farny (będący w owym czasie przedmiotem wzmożonego zainteresowania galicyjskich konserwatorów³²) i przybyła do Jasła pierwsza wspólnota zakonna (karmelici)³³. Przy tak znaczącym nagromadzeniu przesłanek historycznych (nie wiadomo czy rozważanych) wybór gotyku jako wzorca wydaje się oczywisty i naturalny, nawet jeśli nie brać pod uwagę ogólnych trendów w architekturze sakralnej Galicji.

Budowa kościoła przypadła na okres, który w literaturze przedmiotu określony został jako epoka *szczytowego rozwoju eklektycznej architektury sakralnej*³⁴. Formy historyczne, które już wkrótce stać się miały celem ataków nowego pokolenia architektów, cieszyły się wówczas ogromną popularnością. Wśród nich miejsce szczególne zajmowały kreacje inspirowane gotykiem, na których ciążyło mocno zakorzenione w powszechnej świadomości przeświadczenie o ich typowo polskim charakterze. Źródłem takiego przeświadczenia były ówczesne dyskusje o polskim stylu narodowym i cechach polskiej architektury gotyckiej, którą określano mianem „stylu wiślano-bałtyckiego” lub „nadwiślańskiego”³⁵. Propagatorem tego ostatniego określenia był Jan Sas Zubrzycki, który w roku 1895 wygłosił na ten temat na Politechnice Lwowskiej (nie używając jednak samego terminu) swój wykład habilitacyjny³⁶. Wydaje się wielce prawdopodobne, iż słuchaczem tego wykładu był projektant jasielskiej świątyni, wówczas pracownik naukowy Politechniki Lwowskiej. Trudno orzec, czy tezy Zubrzyckiego przekonały młodego architekta, faktem jest jednak, że zaprojektowany przez niego kilka lat później kościół franciszkański w Jasle wpisuje się w ten właśnie nurt architektury sakralnej³⁷, stanowiąc jeden z niezwykle licznych przykładów architektury sakralnej opartej na formach średniowiecznych, dominujących w niej – przynajmniej na obszarze Galicji – do ok. 1910 roku³⁸.

Zbliżone w wyrazie architektonicznym kościoły wznoszone były na galicyjskiej prowincji już od schyłku XIX wieku. Podobne w charakterze były chociażby niektóre świątynie autorstwa Teodora Tałowskiego

parish church had been built (which at that time became the object of increased interest of Galician conservators³²) and the first religious community (the Carmelites) had arrived in Jasło.³³ Considering such a significant accumulation of historical reasons (though it is not known whether they were actually taken into account then), selection of the Gothic style as the model seems to be obvious and natural, even disregarding the general trends in the church architecture of Galicia.

Construction of the church took place in the period which, in the literature, is defined as the period of *peak development of eclectic church architecture*.³⁴ Historical forms, which would soon become the target of attacks of the new generation of architects, then enjoyed great popularity. Among them, Gothic-inspired architectural forms occupied a special place, as there was a conviction, heavily rooted in the popular consciousness, of their typically Polish character. The source of this belief lay in the contemporary discussions about the Polish national style and the characteristics of Polish Gothic architecture, which was called “Vistula-Baltic style” or “Vistula style”.³⁵ The latter name was spread by Jan Sas Zubrzycki, who in 1895 gave his habilitation lecture on this topic at the Technical University of Lviv (but not using the same term).³⁶ It seems very likely that this lecture was attended by the designer of the church in Jasło, who was then a lecturer at the Technical University of Lviv. It is difficult to judge whether Zubrzycki’s theses convinced the young architect; however, the Franciscan church he designed a few years later in Jasło fits in this particular trend of religious architecture,³⁷ constituting one of very numerous examples of sacred architecture based on medieval forms, dominant – at least in the region of Galicia – until around 1910.³⁸

Gąsiorowski, part II, fasc. 2: *Iwanowice-Kaczorowy*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, pp. 253–264.

³² Cf.: A. Laskowski, *Kościół farny w Jasle w latach 1772–1939*, in: “*Na świadectwo ducha religijnego...*”. *Z dziejów powstania, odbudowy i konserwacji kościoła farnego w Jasle*, ed. A. Laskowski, Jasło 2004, pp. 135–196.

³³ S. Cynarski, *Ze studiów nad dziejami Karmelitów Trzewickowych. Klasztor w Jasle*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne”, t. 1049, z. 101, 1993, s. 67–85.

³⁴ Cf.: Stefański (ft. 3), p. 79.

³⁵ Cf.: Majdowski (ft. 41), pp. 39–66.

³⁶ The aftermath was the publication: J. Sas Zubrzycki, *Rozwój gotycyzmu w Polsce pod względem konstrukcyjnym i estetycznym*, Kraków 1895.

³⁷ It is significant that one of the older Jasło inhabitants, when asked about the pre-war Franciscan church, without a moment’s hesitation replied that “it was a beautiful church in the Gothic Vistula style”. Certainly it was not a formula learned or read somewhere in the literature but a generally prevailing belief.

³⁸ Cf.: K. Stefański, *Główne nurty w architekturze sakralnej*

³² Por.: A. Laskowski, *Kościół farny w Jasle w latach 1772–1939*, w: „*Na świadectwo ducha religijnego...*”. *Z dziejów powstania, odbudowy i konserwacji kościoła farnego w Jasle*, red. A. Laskowski, Jasło 2004, s. 135–196.

³³ S. Cynarski, *Ze studiów nad dziejami Karmelitów Trzewickowych. Klasztor w Jasle*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne”, t. 1049, z. 101, 1993, s. 67–85.

³⁴ Por.: Stefański 1993, jak przyp. 3, s. 79.

³⁵ Zob.: Majdowski 1993, jak przyp. 30, s. 39–66.

³⁶ Jego pokłosiem była publikacja: J. Sas Zubrzycki, *Rozwój gotycyzmu w Polsce pod względem konstrukcyjnym i estetycznym*, Kraków 1895.

³⁷ Rzecz znamienna, że jeden ze starszych jaślan, pytany o przedwojenny kościół Franciszkanów, bez chwili wahania odparł, iż „był to piękny kościół w stylu gotyku nadwiślańskiego”. Z pewnością nie była to wyuczona czy przeczytana gdzieś w literaturze formułka, a panujące powszechnie przekonanie.

³⁸ Por.: K. Stefański, *Główne nurty w architekturze sakralnej Galicji przelomu XIX i XX wieku*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Łódzkiej” 1996, nr 751, seria: „Budownictwo (Architektura)”, z. 47, s. 80.

Churches similar in architectural expression were erected in the Galician province from the late 19th century. Similar in nature were some of the churches designed by Teodor Talowski (the church in Dobrzechów designed in 1888 and the church in Kaczyce from 1903), which also have the motif that appeared in Jasło, namely a slender, polygonal extension built at the meeting point of the nave and the tower, and used as a passage. Perhaps these ideas served as a source of inspiration for Łużecki, if only because of their prevalence in the literature and in a specialist publication.³⁹ However, it must be remembered that, in the light of research by Wojciech Bałus, the pattern used in the church in Dobrzechów, the first sacred building designed by Talowski, was in the 1880s the “standard model of a church dedicated to the needs of smaller, mostly suburban and rural parishes. Developed shortly after the mid-19th century in the Rhine and the Austrian circles, it was adopted primarily in the form of a basilica”.⁴⁰ A significant difference found in the church in Jasło, as compared to the then popular church designs (including the church in Dobrzechów), was resignation from the transept and the use of a long chancel. Such a spatial arrangement and a three-aisled division of the main body of the church is characteristic of, among others, medieval Franciscan churches and it was probably their layout design that was used by the architect.⁴¹

This trend also embraces the unrealized project of reconstruction of the cathedral in Tarnów, made around 1889 by Feliks Księżarski⁴², and in particular the Trzciana parish church, built in the years 1897–1898⁴³. This building consisted of the same basic elements as the Franciscan church in Jasło: a slender tower located at the front and rectangular in shape, a nave that is wider than the

nej Galicji przełomu XIX i XX wieku, in: “Zeszyty Naukowe Politechniki Łódzkiej”, 1996, no. 751, series: “Budownictwo (Architektura)”, fasc. 47, p. 80.

³⁹ Cf.: T. Talowski, *Projekta kościołów*, illustrated by M. Zadrazil, Kraków 1897.

⁴⁰ W. Bałus, *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, in: “Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, vol. 1040, 1992, fasc. 20, p. 54 [quotation transl. by A. Gicala].

⁴¹ Cf.: P. Pencakowski, *Architektura zakonu Św. Franciszka w Małopolsce w epoce średniowiecza – wybrane zagadnienia badawcze*, in: *Kościół i klasztor franciszkański w Krośnie – przeszłość oraz dziedzictwo kulturowe*, Krosno 1998, pp. 21–41. This type was represented by Franciscan churches in Lviv and Krosno, i.e. the cities with which the Franciscans of Jasło were the most closely associated, both formally and personally, at the turn of the century.

⁴² Cf.: S. Potępa, *Złota era Tarnowa. Architektura i budownictwo w Tarnowie na przełomie XIX i XX w.*, Tarnów 1998, p. 107.

⁴³ Cf.: S. Dziedzic, *Parafia na pograniczu*, in: “Teki Krakowskie” 3, 1996, p. 215 and illustration on p. 224.

(kościół w Dobrzechowie zaprojektowany w roku 1888 i kościół w Kaczyce z 1903 roku), w których *notabene* pojawia się występujący też w Jasle motyw dostawionego u styku korpusu i wieży wielobocznego smukłego aneksu służącego komunikacji. Być może pomysły te stanowiły dla Łużeckiego jakieś źródło inspiracji, choćby ze względu na ich rozpowszechnienie w literaturze fachowej oraz w specjalnym wydawnictwie³⁹. Warto jednak pamiętać, że w świetle badań Wojciecha Bałusa schemat zastosowany w kościele w Dobrzechowie, pierwszej realizacji sakralnej Talowskiego, stanowił w latach 80. XIX wieku „standardowy wzorzec świątyni przeznaczonej dla potrzeb mniejszych, głównie przedmiejskich i wiejskich parafii. Wypracowany krótko po połowie wieku XIX w środowiskach nadreńskim i austriackim, przyjął się przede wszystkim w formie bazylikowej”⁴⁰. Istotną różnicą kościoła w Jasle w stosunku do popularnych wówczas układów świątyni (w tym do układu kościoła dobrzechowskiego) była rezygnacja z transeptu i zastosowanie długiego prezbiterium. Taki układ przestrzenny oraz trójnawową dyspozycję korpusu mają natomiast m.in. średniowieczne świątynie franciszkańskie i to najpewniej ich rozplanowanie stanowiło wzór, do którego nawiązał architekt⁴¹.

W tym nurcie sytuuje się także niezrealizowany projekt przebudowy katedry w Tarnowie, wykonany około roku 1889 przez Feliksa Księżarskiego,⁴² a szczególnie kościół parafialny w Trzcianie, wzniesiony w latach 1897–1898⁴³. Budowla ta składała się z tych samych podstawowych elementów, co jasielski kościół Franciszkanów: smukłej usytuowanej od frontu wieży na planie prostokąta, szerszej od prezbiterium nawy (w tym wypadku czteroprzęsłowej), krótszego i węższego od nawy, zamkniętego wielobocznie prezbiterium, do tego dochodziły smukłe uskokowe przypory oraz strzelista, lekka wieżyczka na sygnaturkę. Podobna była też stylistyka budowli – neogotyck, którego charakter podkreślony został smukłymi ostrołukowymi oknami, przyporami, ceglana fakturą murów, fryzem biegnącym poniżej gzymsu koronującego i strzelistymi hełmami wieży i wieżyczki na sygnaturkę. W tym kontekście wymienić

³⁹ Zob.: T. Talowski, *Projekta kościołów*, litografował M. Zadrazil, Kraków 1897.

⁴⁰ W. Bałus, *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” t. 1040, 1992, z. 20, s. 54.

⁴¹ Zob.: P. Pencakowski, *Architektura zakonu Św. Franciszka w Małopolsce w epoce średniowiecza – wybrane zagadnienia badawcze*, w: *Kościół i klasztor franciszkański w Krośnie – przeszłość oraz dziedzictwo kulturowe*, Krosno 1998, s. 21–41. Typ taki reprezentowały kościoły franciszkańskie we Lwowie i w Krośnie, a zatem w miejscowościach, z którymi jasielscy franciszkanie – poprzez związki formalne i personalne – byli na przełomie XIX i XX wieku związani najsilniej.

⁴² Zob.: S. Potępa, *Złota era Tarnowa. Architektura i budownictwo w Tarnowie na przełomie XIX i XX w.*, Tarnów 1998, s. 107.

⁴³ Por.: S. Dziedzic, *Parafia na pograniczu*, „Teki Krakowskie” 3, 1996, s. 215 i il. na s. 224.

też warto zaprojektowany przez Zygmunta Hendla i wybudowany w roku 1900 kościół w Staromieście (obecnie w granicach Rzeszowa)⁴⁴, wykazujący – przy całym szeregu cech różniących go od wymienionych – zadziwiającą zbieżność w ukształtowaniu bryły, charakterze stylowym, a nawet sposobie opracowania szczegółów wieży frontowej. Z drugiej strony wskazać też można zbliżony stylowo, choć wybudowany znacznie później kościół w podrzeszowskiej Słocinie (budowę rozpoczęto w roku 1913), zaprojektowany przez związanego ze Lwowem Tadeusza Obmińskiego⁴⁵.

Przykłady te wskazują, iż jasielski kościół Franciszkanów mieści się w bardzo szerokim nurcie galicyjskiej architektury sakralnej późnego historyzmu, charakteryzującej się operowaniem starannie opracowaną ceglana fakturą ścian z nielicznymi kamiennymi aplikacjami, nawiązaniami do stylów średniowiecznych (zwłaszcza gotyku), wydobywaniem ornamentalnych walorów samego budulca, a wreszcie klarowną bryłą zdradzającą układ wewnętrzny świątyni, składającą się z trzech zasadniczych członów: wysokiej wieży od frontu, korpusu nawowego i prezbiterium, niekiedy wzbogaconą o dodatkowe elementy, jak: transept, boczne kaplice czy – najbardziej popularne – dostawione do boku wieży smukłe aneksy mieszczące klatkę schodową. Wydaje się, że związek jasielskiego kościoła z dyskusją na temat form architektury narodowej, jeśli w ogóle istniał, był zupełnie powierzchowny i polegał na operowaniu niezwykle popularną wówczas manierą, której „polskość” była niejako wtórna i wynikała raczej z nasycenia galicyjskiej prowincji tego typu świątyniami.

Chociaż projektanta jasielskiej świątyni nie sposób nie łączyć z lwowskim środowiskiem architektonicznym, to trudno dopatrzeć się w jego dziele cech, które przemawiałyby za postawieniem tezy, iż mamy do czynienia z realizacją noszącą na sobie piętno architektury Lwowa. Wydaje się wprawdzie, że pewien wpływ na formę jasielskiej świątyni mógł mieć lwowski kościół Karmelitanek przy obecnej ul. Czupryni, zbudowany w latach 1894–1895 przez Jana Lewińskiego na podstawie projektu kolońskiego architekta Statza juniora [il. 11]⁴⁶, trudno jednak widzieć w nim efekt lwowskiej myśli architektonicznej.

⁴⁴ Zob.: A. Laskowski, *Architektura galicyjska w okresie autonomii. Uwagi na marginesie książki o architekturze Rzeszowa*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2, 2001, s. 159–163, a także: „Architekt” 3, 1902, z. 9, szp. 99 i 101–102 oraz tabl. 49.

⁴⁵ Zob.: J. Świeboda, *Stosunki wyznaniowe [w czasach autonomii galicyjskiej]*, w: *Dzieje Rzeszowa*, t. II, red. F. Kiryk, Rzeszów 1998, s. 561–563 (w tym il. 203).

⁴⁶ Zob.: *Architektura Lwowa*, jak przyp. 7, il. 45. Taka prosta, surowa w wyrazie neogotycka architektura sakralna, sprowadzona do najprostszego bryły z wyrazistym gotyckim detalem, ma w architekturze niemieckiej znacznie dłuższą tradycję, by przywołać chociażby kaplicę Św. Macieja w Berlinie z 1866 roku projektu C. Niermanna. Por.: E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München [1977] (=„Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“, t. 25), il. 566.

chancel (in this case with four spans), a chancel that is shorter and narrower than the nave and polygonal in shape, slender, stepped buttresses and a slender, light steeple with a bell. The style of the building was similar, too: Neo-Gothic, whose character is highlighted by slender, ogival windows, buttresses, brick walls, a frieze running below the cornice and slender pinnacles crowning the tower and the steeple. In this context it is worth mentioning a design by Zygmunt Hendel: the church in Staromieście (now a district of Rzeszów) built in 1900,⁴⁴ showing - with a whole range of characteristics that differ from those listed above - an astonishing similarity of shape, style, and even in the development of the details of the front of the tower. On the other hand, one can also indicate a similar style of the church in Słocina near Rzeszów, which – although built much later (construction started in 1913) – had been designed by Tadeusz Obmiński, associated with Lviv.⁴⁵

These examples show that the Jasło Franciscan church was situated in a very wide trend of sacred Galician architecture of late historicism, characterized by carefully elaborated brick walls with a few stone applications, by references to medieval styles (especially to Gothic), stressing the ornamental values of the building materials and, finally, a clear solid external shape revealing the internal layout of the church, consisting of three basic parts: a high tower at the front, the nave with aisles and the chancel, sometimes enriched with additional elements, such as the transept and side chapels, or the most popular element, namely slender extensions added to the sides of the tower and housing a staircase. It seems that the relationship of the Jasło church with the discussion on forms of Polish national architecture, if any existed at all, were entirely superficial and consisted in the handling of the extremely popular mannerism of that time, whose “Polishness” was only secondary and resulted from the saturation of the Galician province with this type of churches.

Although the designer of the church in Jasło must be related to the Lviv architectural environment, it is difficult to see in this work the features that would prove the thesis that this building bore the stamp of the architecture of Lviv. Although it seems that a certain impact on the form of the church in Jasło could have been ex-

⁴⁴ Cf.: A. Laskowski, *Architektura galicyjska w okresie autonomii. Uwagi na marginesie książki o architekturze Rzeszowa*, in: “Modus. Prace z Historii Sztuki” 2, 2001, pp. 159–163, as well as: “Architekt” 3, 1902, fasc. 9, columns: 99 and 101–102, and Table 49.

⁴⁵ Cf.: J. Świeboda, *Stosunki wyznaniowe [w czasach autonomii galicyjskiej]*, in: *Dzieje Rzeszowa*, vol. II, ed. F. Kiryk, Rzeszów 1998, pp. 561–563 (including Fig. 203).



11. Kościół Karmelitanek przy ul. Krzyżowej (obecnie Czuprynki) we Lwowie, fot. K. Stefański
 11. The church of the Carmelite nuns in Krzyżowa Street (now Czuprynki Street) in Lviv, photo by K. Stefański

erted by the Lviv church of Carmelite nuns situated in present Czuprynki Street, built in the years 1894–1895 by Jan Lewiński on the basis of the design by a Cologne architect Statz, Jr. [Fig. 11],⁴⁶ it is difficult to see in it the effect of the Lviv architectural thought.

In the context of Michał Łużecki's work and his designs in Jasło, being gradually discovered by researchers, it is interesting to reflect on his personal contacts with experts working in the construction industry and in the arts. It is worth noting that Emanuel Jarymowicz, the head of construction work for the Jasło church, who was then the municipal builder in Jasło, had – alone or in cooperation – built a large number of objects designed for the National Exhibition in 1894, in-

⁴⁶ Cf.: *Architektura Lwowa* (ft. 7), Fig. 45. Such simple, austere in expression, neo-Gothic church architecture, reduced to its simplest form with distinctive Gothic detail, has in the German architecture a much longer tradition; cf. e.g. the chapel of St Matthias in Berlin, built in 1866, designed by C. Niermann; cf.: E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München [1977] (= „Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts”, vol. 25), Fig. 566.

Interesująco w kontekście odkrywanej stopniowo przez badaczy działalności Michała Łużeckiego i jego jasielskich prac rysują się osobiste kontakty architekta z fachowcami działającymi w branży budowlanej i artystycznej. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż kierujący pracami budowlanymi przy jasielskim kościele Emanuel Jarymowicz, ówczesny budowniczy miejski w Jasle, samodzielnie lub w spółce wybudował sporą liczbę obiektów zaprojektowanych na Wystawę Krajową w roku 1894, w tym większość spośród budowli stworzonych przez Juliana Zachariewicza oraz bramę od strony ul. Stryjskiej, zaprojektowaną przez samego Łużeckiego⁴⁷. Trudno w takich warunkach sądzić, aby obaj twórcy nie poznali się jeszcze we Lwowie (w trakcie przygotowań do wystawy lub nawet wcześniej). Tam również lub w Jasle Łużecki mógł też poznać Tadeusza Sokulskiego, lwowskiego snycerza, czynnego u jasielskich franciszkanów w 1904 roku, wykonującego później (1905) wedle projektu Łużeckiego organy w lwowskim kościele św. Mikołaja (w którym, przypomnijmy, przed objęciem funkcji gwardiana w Jasle pracował jako wikary o. Feliks Bogaczyk).

⁴⁷ Lewicki 2005, jak przyp. 7, s. 483–485.

Podsumowanie

Działalność projektanta jasielskiego kościoła Franciszkanów, Michała Łużeckiego, z pewnością zasługuje na wyczerpujące opracowanie monograficzne. Dokonana tu rekapitulacja notowanych dotąd w literaturze przedmiotu danych uprawnia do stwierdzenia, iż w przypadku tego twórcy mamy do czynienia z jedną z najbardziej ciekawych i wpływowych postaci lwowskiego środowiska architektonicznego 1. połowy XX wieku, niesłusznie zapomnianą, aczkolwiek stopniowo odkrywaną ostatnio przez historyków sztuki. Bliższe badania powinny dać odpowiedź na kilka spornych lub niejasnych kwestii dotyczących: okresu studiów Łużeckiego, pracy dydaktycznej na Politechnice Lwowskiej i powodów jej zakończenia, działalności w lwowskim Magistracie i zakresu związanych z nią obowiązków oraz skali wynikających z niej ograniczeń czy w końcu rozstrzygnięcia kwestii autorstwa kilku lwowskich gmachów.

Z zebranych w niniejszym artykule informacji wynika, iż Michał Łużecki był typowym architektem epoki, w której twórcy przechodzili drogę od późnego historyzmu do modernizmu. Wiedza i pomysłowość pozwalały mu na zręczne operowanie neostylami stosowanymi przezeń – jak się wydaje – nie według panującej w danym momencie mody czy wedle osobistych zainteresowań, lecz w zależności od charakteru zlecenia i – zapewne – woli zleceńodawcy. Stąd w jego dorobku znajdziemy projekty, w których pojawiają się zarówno inspiracje średniowieczem (neogotycki kościół w Jasle), jak i architekturą nowożytną (neobarokowa aranżacja fontanny z Matką Boską we Lwowie) czy realizacje będące indywidualną interpretacją form historycznych, dostosowanych do współczesnej funkcji (wieża wodna na Wystawie Krajowej we Lwowie, w której „dopowiedział” koncepcję naszkicowaną przez Juliana Zachariewicza). Rzecz znamienita, stosowanie owych historycznych form nie było dla niego pretekstem do zaprezentowania postawy eklektycznej, tak jakby architekt nie wierzył, by była to droga do rozwiązań, które mogłyby zmienić oblicze ówczesnej architektury. Łużecki równie śmiało co stylami operował też zróżnicowanymi materiałami, nie stroniąc od kamienia, cegły czy drewna (by wymienić w tym przypadku cieszący się dużym uznaniem publiczności Pawilon Łowiectwa na wielokrotnie wspominaanej wystawie). Jak przystało na wzorcowego reprezentanta swej epoki, Łużecki nie stronił też od tematyki konserwatorskiej (projekt adaptacji baszty prochowej, uczestnictwo w pracach jury konkursu na ozdobienie Cerkwi Wołoskiej). Tak naprawdę jednak był to człowiek świadomy przełomu, twórca odczuwający potrzebę poszukiwania nowych środków wyrazu, czego dowodem stało się chętnie posługiwanie się przezeń stylistyką secesyjną (na czele z ikonicznym niemal dla *Art Nouveau* we Lwowie domem Stoffa), odważne kreowanie przestrzeni w nowym duchu (przypisywana mu awangar-

cluding most of the buildings designed by Julian Zachariewicz and the gate from Stryjska Street, designed by Łużecki himself.⁴⁷ This makes it hard to believe that the two architects had not met in Lviv (during preparations for the exhibition or even earlier). It is also there or in Jasło that Łużecki could also have met Tadeusz Sokulski, a Lviv woodcarver, who worked for the Franciscans in Jasło in 1904, and who later (in 1905) made, according to Łużecki's design, the organ for the church of St Nicholas in Lviv (in which, before becoming the guardian in Jasło, Fr Feliks Bogaczyk had served as a curate).

Summing up

The work of the designer of the Franciscan church in Jasło, Michael Łużecki, certainly deserves a comprehensive monograph. Recapitulation made here of the data recorded so far in the literature allows for the conclusion that he was one of the most interesting and influential figures of the Lviv architecture environment of the first half of the 20th century, unjustly forgotten, but gradually being rediscovered by art historians. Further research should provide answers to several disputed or unclear issues concerning: the period of Łużecki's study, his teaching at the Technical University of Lviv and the reasons for its termination, his work in the Lviv City Council Office as well as the scope of his duties there and the scale of the resulting restrictions, or the final resolution of the issue of the authorship of several Lviv buildings.

The information collected in this paper shows that Michał Łużecki was a typical architect of the period in which artists evolved from late historicism to modernism. His knowledge and creativity allowed him for deft handling of neostyles, which seem to have been used by him not according to a fashion prevailing at one particular moment or according to personal interests, but rather depending on the nature of the commission and – presumably – on the client's preferences. Thus, his work includes designs inspired by the Middle Ages (the neo-Gothic church in Jasło) and by modern architecture (the neo-Baroque fountain with the statue of Our Lady in Lviv) or designs which were his individual interpretations of historical forms, adapted to modern functions (the water tower the National Exhibition in Lviv, in which he “complemented” the concept drafted by Julian Zachariewicz). Interestingly, the use of these historical forms was not an excuse for him to present an eclectic attitude, as if the architect did not be-

⁴⁷ Lewicki (ft. 7), pp. 483–485.

lieve that this was the way to solutions that could change contemporary architecture. Łużecki also used diversified materials as boldly as the different styles, not shunning stone, brick or timber (e.g. the highly acclaimed hunting pavilion at the exhibition mentioned above). As befitted a model representative of his age, Łużecki was far from avoiding the field of art conservation (the project of adaptation of the powder tower, participation in the jury of the competition for decorating the Orthodox church). Łużecki was an artist aware of the breakthrough, one who felt the need to seek new means of expression, as evidenced in his willing use of the *Art Nouveau* style (above all, Stoff's house in Lviv, almost symbolic of the *Art Nouveau* style), boldly creating space in the new spirit (the avant-garde concept of arrangement of Asnyka Street, presumably authored by Łużecki) and having a great sense of new trends and forms, characteristic of the young generation of architects. These were his skills that were willingly made use of by asking Łużecki to join respectable jury of numerous competitions. From the perspective of the present state of research, it may be assumed that it was this excessive use of the architect's knowledge and judgement by his professional environment that could be one reason why his personal creative achievements (in terms of his own design work) are not sufficiently impressive to fully reflect his role and importance in the architectural circle of Lviv in the late nineteenth century and especially in the first half of the twentieth century. It seems, however, that careful study of his work, based on reliable and versatile source material and its critical evaluation, taking into account a number of conditions important in the context of Łużecki's workplace, will allow the formulation of more profound and accurate assessment.

In Jasło, Łużecki consistently defined the forms of style both in the architecture and in the interior decoration of the church. His work in Jasło may be summed up with the same words with which the competition jury assessed Łużecki's design of St Elisabeth's church in Lviv, that bore this significant emblem: *Without exaggeration*, "modest in detail, but skilful and pleasant in the general layout and character"⁴⁸.

Translated by Agnieszka Gicala

dowa koncepcja aranżacji zabudowy ul. Asnyka) i doskonałe wycucie nowych trendów i form, znamienne dla architektów młodego pokolenia. Były to umiejętności, które chętnie wykorzystywano, często powołując Łużeckiego do szacownych gremiów oceniających prace konkursowe. Z perspektywy dzisiejszego stanu badań można przypuszczać, iż to nadmierne czerpanie przez środowisko z rady i oceny udzielanej przez tego architekta mogło być jedną z przyczyn, dlaczego jego osobisty dorobek twórczy (w sensie pracy *stricte* projektowej) nie przedstawia się na tyle imponująco, by w pełni odzwierciedlać rolę i znaczenie tego architekta w środowisku architektonicznym Lwowa końca XIX, a zwłaszcza 1. połowy XX wieku. Wydaje się jednak, iż uważne studia nad jego działalnością, w oparciu o wiarygodny i wielostronny materiał źródłowy oraz jego krytyczną ocenę uwzględniającą szereg ważnych w kontekście miejsca pracy Łużeckiego uwarunkowań, pozwolą na sformułowanie głębszych i bardziej trafnych ocen.

W Jasle Łużecki konsekwentnie zdefiniował formy stylowe tak architektury, jak i zapewne wyposażenia kościoła. Jego jasielską realizację podsumować można tymi samymi słowami, jakimi jury konkursowe podsumowało projekt Łużeckiego na kościół św. Elżbiety we Lwowie, opatrzony znamienym godłem *Bez przesady*: „w szczegółach skromny, lecz w ogólnym układzie i charakterze umiętny i sympatyczny”⁴⁸.

⁴⁸ Quoted in: *ibidem*, p. 183.

⁴⁸ Cytat za: *ibidem*, s. 183.

Struktura argumentacji wczesnych interpretacji kaplicy w Ronchamp (część I)

Pewien polski historyk sztuki przytoczył niedawno z aprobatą opinię protestanckiego uczonego głoszącą, że kaplica Le Corbusiera w Ronchamp oddziałuje znacznie bardziej po „katolicku” niż wiele późniejszych budowli wzniesionych przez katolickich architektów¹. W konfrontacji z takim poglądem pierwotnie rodzi się w odbiorcy podwójna satysfakcja: pierwsza związana z faktem, że wzniesiona budowla odpowiada swemu przeznaczeniu, druga, że zostało to potwierdzone przez świadectwo niemal niezależnego fachowca. Problem zaczyna się wówczas, gdy – w dalszej kolejności – nastąpi uprzytomnienie, że w bardziej ogólnej czy także w bardziej specjalistycznej literaturze dotyczącej wzmiankowanego dzieła widzi się w nim raczej wyraz nowoczesnego panteizmu architekta, który ponadto w związku z tą budowlą otwarcie deklarował swój brak zainteresowania zaspokajaniem wymogów i potrzeb religijnych². Jeszcze dalsze badanie sprawy doprowadziłoby do odkrycia, że w wielu poważnych i obszernych wypowiedziach starano się przeprowadzić dowód, że kaplica jest głęboko niezgodna z wymogami nakładanymi przez religię katolicką. Z czasem też pojawia się pytanie, co może oznaczać „katolickie oddziaływanie”, jako że jest to termin wyjątkowo nieostry, sam zaś wypowiadający się w tej sprawie protestancki uczony może nie być uprawniony do trafnego wyrokowania o istotnych wartościach katolicyzmu.

W tym momencie jednak wyjaśnić trzeba, dlaczego warto powstrzymać się od prostego krytykowania

¹ Opinia ta pochodziła z: O. Söhngen, *Der Begriff des Sakralen im Kirchenbau*, w: *Kirchenbau und Ökumene. 11. Evangelischer Kirchbautagung in Hamburg*, Hamburg 1961, s. 194. Podaję za autorem, którego pragnę pozostawić anonimowym.

² W jednej z najbardziej popularnych książek o architekturze XX wieku napisano: „The Chapel at Ronchamp speaks of a similar pantheism, this was an artist for whom natural forms were capable of a divine and magical character”. Por.: W.J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996, s. 421. Jest to sąd uproszczony, ale znacznie bardziej zbliżony do ustaleń znawców Le Corbusiera niż teza o „katolickim oddziaływaniu” kaplicy. Por.: C. Wąs, *Znana czy nieznaną? Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 1 (19), 2011, s. 73–93.

Argumentation structure in early interpretations of the Chapel at Ronchamp (Part I)

A Polish art historian has recently quoted approvingly the opinion of a protestant scientist, saying that Le Corbusier’s chapel in Ronchamp has a much more “Catholic” effect than many later constructions built by Catholic architects.¹ At first, double satisfaction is evoked in the recipient facing such a statement: first, because the construction is adequate to its purpose, and second, that this has been confirmed by a quasi-independent expert. The problem appears when, on deeper analysis, we realize that in both general and specialist literature the building is seen rather as an expression of the author’s modern pantheism, the more so that, with regard to this building, he declared his lack of interest in satisfying religious demands and needs.² Further investigation into the matter would lead us to discover that many serious and comprehensive arguments were attempted in order to prove that the chapel is in profound discord with the requirements imposed by the Catholic religion. With time, the question may arise what is the “Catholic effect”, as the term is rather vague, and the protestant scientist speaking on the matter may not be entitled to provide an adequate judgment on the fundamental values of Catholicism.

At this point, it needs to be clarified why one should refrain from the simple criticism of unau-

¹ The opinion quoted comes from: O. Söhngen, *Der Begriff des Sakralen im Kirchenbau*, in: *Kirchenbau und Ökumene. 11. Evangelischer Kirchbautagung in Hamburg*, Hamburg 1961, p. 194. I would like the author to remain anonymous.

² One of the most popular 20th-century books on architecture says: “The Chapel at Ronchamp speaks of a similar pantheism, this was an artist for whom natural forms were capable of a divine and magical character”, cf. William J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996, p. 421. It is a simplification, but it is much closer to the opinion of Le Corbusier experts than is the thesis of the chapel’s “Catholic effect”, cf. C. Wąs, *Znana czy nieznaną? Kontrowersje wokół interpretacji kaplicy w Ronchamp*, in: *Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego* 1 (19), 2011, pp. 73–93.

thorized opinions. In a situation when an opinion is quoted and its content is confronted with other authors' claims, it is forgotten that the quote, and the opinion itself, leave a temporary but overwhelming charm on the reader/listener. Perhaps what should be considered is not the truth value of the given opinion but rather the cause of the efficiency of its persuasive force. For this purpose, among the almost infinite number of interpretations, it is useful to distinguish several which are in particular representative, and to consider not only what their general sense is, and in what systems of values the employed argumentation types belong, but also what system the used arguments form, what their rhetorical organization is, and how structural elements of these interpretations create certain persuasive power (only partly dependent on the object in question).

Five texts have been selected for further analysis; they were produced within three years after Le Corbusier's chapel in Ronchamp was built. The author of the first is the architect himself; of the second – a declared admirer of the work (Anton Henze), of the third – an opponent (Alois Fuchs), of the fourth – a researcher declaring the so-called "open mind" approach towards the work (John Alford), and of the fifth – so to say, in addition – an architecture historian, attempting to summarize the discussion so far and to formulate a view that would reconcile the contradictions produced earlier (Richard Biedrzyński). The present article constitutes the first installment of a two-part study, and includes interpretations of views presented by the first two of the above-mentioned authors: Le Corbusier and Henze. The second chapter of the study will present the examination of the characteristics of the remaining three texts.

Le Corbusier

A short book on the chapel of Ronchamp written by Le Corbusier himself was published as early as 1956, and over a year later its more polished version was published, and translated into many European languages.³ The chaotic organization of its short chapters corresponds very well with the architect's rhetorical style; he mainly uses short sentences which appear unfinished, which resemble a hasty report and frequently reveal strong emotions. The direct nature of his expression is supposed to evidence its authenticity, yet the included

³ Quotes in the Polish version after: Le Corbusier, *Ronchamp*, Stuttgart 1957. Quotes in the English version by the translator, unless marked otherwise.

niezbyt uprawnionych opinii. W sytuacji przytoczenia pewnego poglądu i konfrontowania jego treści z wypowiedziami innych autorów zapomina się, że owo przytoczenie i sam sąd pozostawiają pewien chwilowy, ale także obezwładniający urok na czytelniku czy słuchaczu. Może więc warto zastanowić się nie tyle nad prawdziwością czy nieprawdziwością konkretnej opinii, lecz nad przyczyną skuteczności jej siły perswazyjnej. Przydatne będzie w tym celu wyodrębnienie z niemal niezliczonych interpretacji kilku szczególnie reprezentatywnych i zastanowienie się nie tylko nad tym, jaki jest ich ogólniejszy sens i w jakich systemach wartości uczestniczą użyte w nich sposoby dowodzenia racji, lecz także nad tym, jaki układ tworzą zastosowane argumenty, jaka jest ich organizacja retoryczna i jak elementy struktury tychże interpretacji kreują pewną moc przekonywania (częściowo tylko zależną od obiektu, którego dotyczą).

Do dalszych analiz wybranych zostało pięć wypowiedzi z okresu trzech lat po wybudowaniu kaplicy Le Corbusiera w Ronchamp. Autorem pierwszej jest sam architekt, drugiej – wyraźny admirator dzieła (Anton Henze), trzeciej – jego przeciwnik (Alois Fuchs), czwartej – badacz deklarujący wobec budowli tzw. „otwarty umysł” (John Alford), piątej zaś – już jakby dodatkowo – historyk architektury próbujący podsumować dotychczasową dyskusję i sformułować pogląd, który mógłby pogodzić zarysowane wcześniej opozycje (Richard Biedrzyński). Niniejszy tekst jest pierwszą częścią dwuczłonowego opracowania i zawiera interpretacje stanowisk reprezentowanych przez Le Corbusiera i Henzego. Część druga zawierać będzie analizę cech zawartych w trzech pozostałych z wymienionych tekstów.

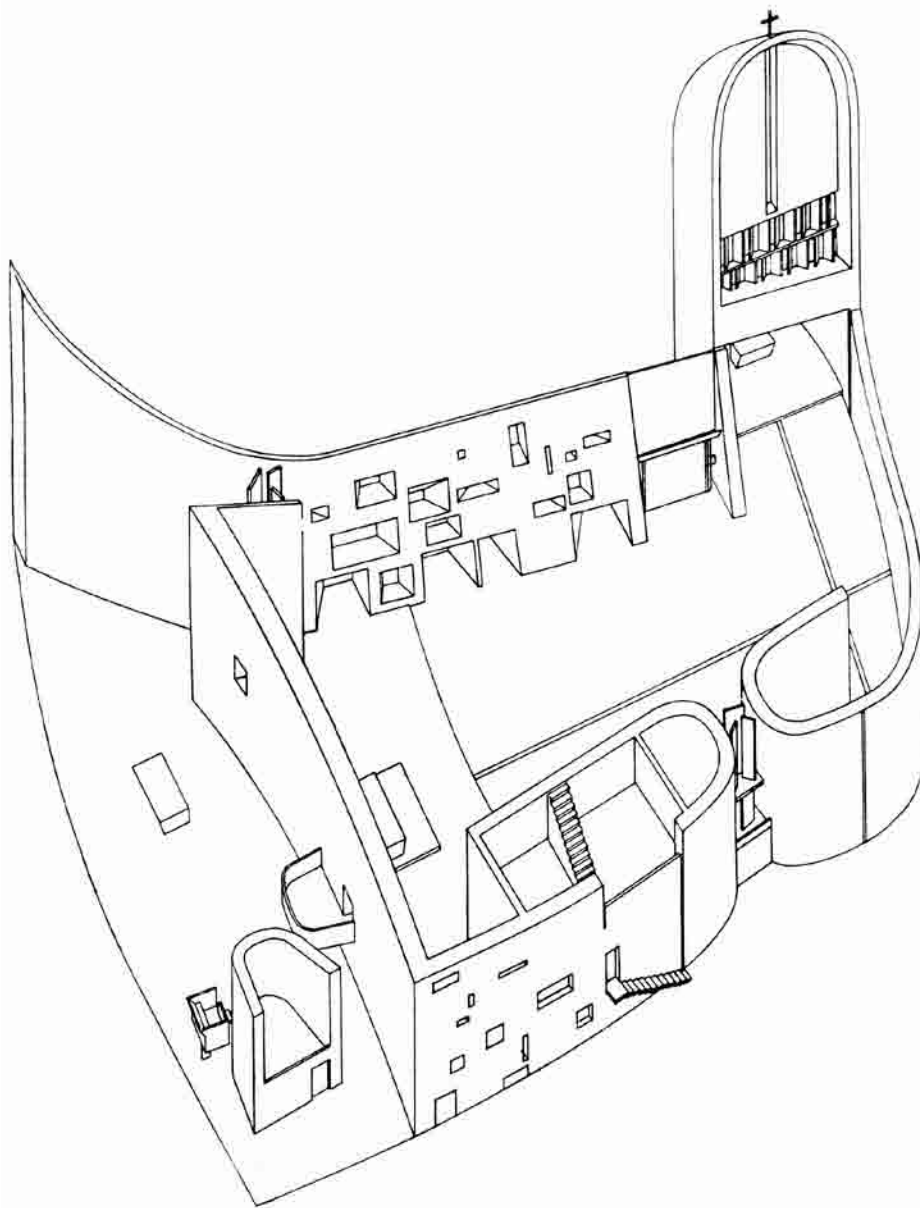
Le Corbusier

Niewielka książka o kaplicy w Ronchamp autorstwa samego Le Corbusiera ukazała się już w 1956 roku, zaś kilkanaście miesięcy później opublikowana została jej dopracowana wersja przetłumaczona na szereg języków europejskich³. Z chaotycznie zestawionymi, krótkimi rozdziałami książki dobrze koresponduje styl wypowiedzi architekta posługującego się głównie krótkimi, jakby niedokończonymi zdaniami, przypominającymi pospieszną relację i w wielu miejscach ujawniającymi silne emocje. Bezpośredniość wypowiedzi ma świadczyć o jej prawdziwości, jednak wątki fabularne zmieniają ją miejscami w opowiadanie, a całość nabiera charakteru metafory⁴.

Le Corbusier dość niespodziewanie zaczyna od gwałtownego zaprzeczenia opinii niektórych ówczesnych krytyków dopatrujących się w jego dziele inspiracji barokiem:

³ Cytaty według wydania niemieckiego: Le Corbusier, *Ronchamp*, Stuttgart 1957.

⁴ Inspirujące dla takich spostrzeżeń były teorie Haydena White'a z jego *Poetyki pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, które jednak wykorzystywane są tutaj w bardzo ogólny sposób.



1. Aksonometria kaplicy w Ronchamp, za: Le Corbusier, *Oeuvre complète 1952–1957*, Zurich 1958, s. 25

2. Axonometric view of the Ronchamp chapel, photo after: Le Corbusier, *Oeuvre complète 1952–1957*, Zurich 1958, p. 25

Mała kaplica w Ronchamp nie jest żadnym „barokowym” symbolem – czytelnik to zrozumiał. Nienawidzę tego słowa; i nigdy w moim życiu nie kochałem sztuki barokowej, nie kontemplowałem jej ani nie uznawałem⁵.

Jakie zatem są źródła dzieła? Architekt pragnie w tej kwestii oddalić jakiegokolwiek wątpliwości:

W roku 1910 spędziłem sześć tygodni w obliczu Partenonu. Miałem wówczas 23 lata, kiedy moja świadomość określiła kierunek. I dalej cytuje ze swego pamiętnika: Pełne wysiłku godziny w pełnym świetle Akropolu. Niebezpieczne godziny drążące zwątpienie pobudzające siłę naszej sztuki, sztukę naszej sztuki. Wśród tych, którzy służą sztuce architektury, niektórzy w określonej godzinie swego życia stać będą z pustą głową i sercem pełnym

⁵ Le Corbusier 1957, jak przyp. 3, s. 7. Wszystkie tłumaczenia tekstów analizowanych w niniejszym artykule – Cezary Wąs.

narrative plots occasionally change it into a short story, and the whole text becomes a metaphor.⁴

Le Corbusier begins, quite unexpectedly, with a violent negation of the opinions expressed by some of the contemporary critics, who saw Baroque inspirations in his work:

This little chapel of pilgrimage, here at Ronchamp, is not a pennant marked “baroque”. Reader, do understand. I hate this term just as in the same way I have never liked, nor looked at, nor been able to admit baroque art.⁵

⁴ The inspiration for these remarks were the theories of Hayden White presented in the compilation *Poetyka pisarstwa historycznego [Poetics of historical writing]*, Kraków 2000, although they are used here in a very general way.

⁵ Le Corbusier (ft. 3), p. 7; English version after: Le Corbusier, *The Chapel at Ronchamp*, London 1957, quoted after: www.guardian.co.uk.

What are the sources of this work, then? The architect wishes to dispel all doubts in this matter:

In 1910 I spent six weeks at the Parthenon. At the age of 23 my consciousness had determined its future direction. Then he quotes his diary: Laborious hours in the revealing light of the Acropolis. Perilous hours which brought a distressing doubt about the (real) strength of our strength, the (real) art of our art.

*Those who, practising the art of architecture, find themselves at a point in their career, their brain empty, and heart broken with doubt in face of the task of giving living form to dead material, will realise the despondency of soliloquies amongst the ruins. Very often I left the Acropolis, my shoulders bowed with heavy foreboding, not daring to face the fact that one day I would have to practise. The Parthenon is a drama...*⁶

The processional route up, the Propylaia, the irregularly distributed buildings, some of them viewed from an angle, the space before the buildings, dedicated to rituals and assemblies, the mighty temple of Athena, the sharp light and deep shade, the panoramic view from the hill... All these elements, when you empathize with the architect's reactions, create a specific tension, an absolutely metaphysical drama. Le Corbusier suggests that the hill of Ronchamp repeats the ancient drama in the Christian version:

*During a pilgrimage, the witness makes his testimony. He testifies to the most agonizing drama ever to have occurred.*⁷

Le Corbusier's vague premonition perceived on the hill in Athens, that "one day he would have to practise", was transformed into a passionate process and fulfilled:

*The work is done. Come what may.*⁸

Unsystematic yet comprehensive are Le Corbusier's descriptions of the nature of the creative process, and the opinions he reveals on the application of buildings, the main forms and contents. His descriptions reflect not only the very personal but also very peculiar views of the author. Le Corbusier reports on the course of the creative process:

When pondering and working out a project (town planning, architecture or painting), always a long process, I bring into focus, I realise, I come

*zwątpienia przed zadaniem, aby martwemu materiałowi dać żywą formę; ci poznają melancholię rozmowy z samym sobą wśród ruin – lodowatej rozmowy z milczącymi kamieniami. Przytłoczony przez ciężkie przecucie często opuszczałem Akropol i prawie nie ważyłem się myśleć, że pewnego dnia praca będzie musiała zostać rozpoczęta. Partenon jest dramatem...*⁶

Procesyjne wejście na górę, propyleje, nieregularnie rozmieszczone świątynie, niektóre widziane z ukosa, place przed budowlami przeznaczone na obrządki i zgromadzenia, potężna świątynia Ateny, ostre światło i głębokie cienie, panoramiczny widok ze wzgórza... Wszystkie te elementy, jeżeliby wczuć się w reakcje architekta, tworzą swoiste napięcie, całkowicie metafizyczny dramat. Le Corbusier sugeruje, że wzgórze Ronchamp stanowi powtórzenie antycznego dramatu w chrześcijańskiej wersji:

*Podczas pielgrzymki świadek składa świadectwo. On składa świadectwo o najbardziej wypelnionym cierpieniem dramacie, jaki dział się kiedykolwiek*⁷.

Niejasne przecucie Le Corbusiera na ateńskim wzgórzu, że „pewnego dnia praca będzie musiała zostać rozpoczęta”, przekształciło się w pełen pasji proces i spełniło się:

*Praca jest zrobiona. Niech nadejdzie, co ma być*⁸.

Chociaż w sposób nieuporządkowany, to jednak wyczerpująco Le Corbusier opisuje w swojej książce charakter procesu twórczego, ujawnia swoje przekonania na temat przeznaczenia budowli, a także głównych form i treści. W opisach znajdują odzwierciedlenie nie tylko bardzo osobiste, ale także wysoce swoiste poglądy ich autora. Relacjonując przebieg procesu twórczego, Le Corbusier napisał:

*Przy dojrzewaniu i opracowywaniu dzieła (które u mnie są zawsze długotrwałym procesem) – czy jest to urbanistyka, architektura czy malarstwo – przygotowuję wszystko dokładnie, wywodzę, zbliżam się do celu, pracuję z niewiarygodnym napięciem, bez wielu słów i dysput – w milczeniu i samotności. W ścisłym odniesieniu do Ronchamp było to: pełne napiętności życie walki, rzetelnego wysiłku, dokładnego badania, ciągłego pytania i godzenia, które w każdej minucie, każdej sekundzie musi być dokonywane między tysiącnymi czynnikami, które w końcu zespolą się w ważnym dziele w jedność...*⁹ Początek to: Czerwiec 1950: na wzgórzu przez trzy godziny próbowa-

⁶ Le Corbusier (ft. 3), p. 6.

⁷ Ibidem, p. 134.

⁸ Ibidem, p. 129.

⁶ Ibidem, s. 6.

⁷ Ibidem, s. 134.

⁸ Ibidem, s. 129.

⁹ Ibidem, s. 7.



2. Le Corbusier, Kaplica Notre-Dame-du-Haut, narożnik południowo-wschodni, 1955, Ronchamp, fot. J.K. Kos
 2. Le Corbusier, The chapel of Notre-Dame-du-Haut, the south-east corner, 1955, Ronchamp, photo by J.K. Kos

łem poznać plac i otoczenie. Chciałem wchłonąć to miejsce¹⁰. Zakończenie miało miejsce również w czerwcu, pięć lat później: *Ronchamp jest moim świadkiem: pięć lat pracy z Maisonnierem, z Boną i jego pracownikami, z inżynierami – wszyscy razem na tym wzgórzu, odcięci od świata...*¹¹

W powyższych zdaniach zwraca uwagę akcentowanie w procesie twórczym sfery emocjonalnej („niewiarygodne natężenie”, „pełne namiętności”), która w odbiorze czytelnika zdobywa ważniejszą pozycję niż fragmenty relacjonujące okoliczności uzyskania zlecenia, sam przebieg budowy (zresztą bardzo skromnie opisany), użyte rozwiązania techniczne i materiały czy spis osób, które przyczyniły się do powstania kaplicy. Architekt próbuje oddać sprawiedliwość wszystkim zaangażowanym w poszczególne etapy powstawania budowli: od zainteresowanego sprawą biskupa Dubourga, przez upartych zleciodawców (dominikańskich zakonników i księży związanych z pobliskim Besançon), inżynierów (jak wychwalany Maisonnier), kierownika budowy i wszystkich jego pracowników, aż po fotografów. Ilościowo obszerne fragmenty o bardziej rzeczowym charakterze tłumią, lecz nie wykorzystują wrażenia obcowania z opisem zjawisk

to the point. I have made an immense effort without a word spoken; over the drawing boards of my office at 35 rue de Sèvres I do not speak.⁹ Referring strictly to Ronchamp, he says it was *a life full of passion, a life of fight, conscientious effort, thorough examination, continuous questioning and reconciling which must be done every minute, every second between thousands of factors, which eventually will become a unity in the important work...*¹⁰ The beginning is: *June 1950: on the hill, for three hours I was trying to learn the place and its surroundings. I wanted to absorb the place.*¹¹ The end was also in June, five years later: *Let Ronchamp bear me witness: five years' work with Maisonnier and Bona, his workmen and the engineers, all isolated on the hill...*¹²

In the above, our attention is drawn to the emphasis put on the emotional sphere in the creative process (“immense effort”, “full of passion”), which in the reader’s reception gains a more significant position than the fragments on getting

¹⁰ Ibidem, s. 88.

¹¹ Ibidem, s. 7.

⁹ Ibidem, p. 7; English version after: cf. ft. 5.

¹⁰ Ibidem, p. 7.

¹¹ Ibidem, p. 88.

¹² Ibidem, p. 7; English version after: cf. ft. 5.

the commission, the course of the construction itself (very modestly described), the technical solutions employed and the materials used, or the list of persons contributing to the creation of the chapel. The architect attempts to give justice to all the people involved in particular stages of the construction: from Bishop Dubourg, interested in the enterprise, to the obstinate commission-givers (the Dominicans and the priests associated with Besançon), engineers (as the much-praised Maisonnier), the construction manager and all his workers, to photographers. The fragments of matter-of-fact character, prevailing in size, do quell, but do not eliminate the impression that we are witnessing a description of violent phenomena, strong emotional tension and a peculiar emotional state in which the direct contributors participated. Le Corbusier most briefly expressed this in his speech at the consecration ceremony. In the speech, which he also included in his book, the architect almost openly distanced himself from the exclusively Christian, or rather Catholic, application of the building:

In building this chapel, I wished to create a place of silence, of prayer, of peace, of spiritual joy. A sense of the sacred animated our effort. Some things are sacred, others are not, whether they be religious or not.

Our workmen, and Bona the foreman, Maisonnier from my office, 35 rue de Sèvres, the engineers and the calculators, other workmen and firms, executives and Savina are those who brought this project into being, a project difficult, meticulous, primitive, made strong by the resources brought into play, but sensitive and informed by all-embracing mathematics which is the creator of that space which cannot be described in words.

A few scattered symbols, a few written words telling the praises of the Virgin.

The cross – the true cross of suffering – is raised up in this space; the drama of Christianity has taken possession of the place from this time onwards. Excellency, I give you this chapel of dear, faithful concrete, shaped perhaps with temerity but certainly with courage in the hope that it will seek out in you (as in those who will climb the hill) an echo of what we have drawn into it.¹³

The statement that the original aim was to build a place of “silence, of prayer, of peace, of spiritual joy” clearly indicates that the construction was “universalized”, that it had been made – in the architect’s intention – as a meditation space for representatives of all religions and for non-re-

gwałtownych, silnych napięć emocjonalnych i szczególnego stanu uczuć, w jakich uczestniczyli najbardziej bezpośredni wykonawcy dzieła. Le Corbusier najkrócej dał temu wyraz w przemowie podczas poświęcenia kaplicy. W wypowiedzi tej (ją również umieścił w swojej książce) architekt niemal otwarcie zdystansował się do wyłącznie chrześcijańskiego czy ściśle katolickiego przeznaczenia budowli:

Kiedy budowałem tę kaplicę, chciałem stworzyć miejsce ciszy, modlitwy, pokoju i wewnętrznej radości. Poczucie, że jesteśmy przy tej pracy uświęceni, uduchowiło nasze wysiłki. Istnieją przedsięwzięcia, które są uświęcone. Inne zaś nie są i to niezależnie od tego, czy są religijnej czy innej natury. – Nasi współpracownicy z Boną, wykonawcą budowli, Maisonnierem z mojego atelier przy ulicy Sèvres, inżynierem i statykiem, inni robotnicy i przedsiębiorcy, urzędnicy zarządzający, Savina – oni wszyscy dokonali tego trudnego, dokładnego i wymagającego wiele trudu dzieła, które chociaż silne w zakresie użytych środków, to mimo to delikatne i ożywione przez totalną matematykę – stworzyła nieuchwytną przestrzeń. – Rozproszone znaki i kilka wypisanych słów głosi chwałę świętej Dziewicy. – Krzyż – rzeczywisty krzyż cierpienia – jest wzniesiony w tej arce; chrześcijańska drama ma tu miejsce. – Ekscelencjo, przekazuję Wam tę kaplicę z betonu, materiału godnego zaufania, która być może szalenie śmiała, ale też z pewnością z odwagą została wzniesiona, w nadziei, że u Was i u wszystkich, którzy wspinają się na to wzgórze będzie ona odpowiedzią na to, co my w niej wyraziliśmy¹².

Stwierdzenie, że celem było wybudowanie miejsca „ciszy, modlitwy, pokoju i wewnętrznej radości” wyraźnie wskazuje, że budowla została „uniwersalizowana”, zamieniono ją – w zamierzeniu architekta – w salę medytacji przedstawicieli każdej religii, a także osób niereligijnych. W pierwszej kolejności kaplica przeznaczona jest do kontemplacji pewnej ogólnie rozumianej „świętości”, jak bowiem stwierdzał autor: „pewne rzeczy są święte, niezależnie od tego, czy są religijnej, czy niereligijnej natury”. I to właśnie owa wykraczająca poza konkretne wyznaczenie świętość ożywiała budowniczych przy budowie kaplicy. Jedną z możliwych formuł kontemplacji *sacrum* czy *sanctum* jest religia chrześcijańska. Le Corbusier to uznaje, dlatego „rozproszone znaki i kilka wypisanych słów głosi chwałę świętej Dziewicy”, a „krzyż – rzeczywisty krzyż cierpienia – jest wzniesiony w tej arce”. Niektórzy z tych, którzy znajdują się na wzgórzu, rozumieją – jak sądził Le Corbusier – tę dwoistość i kaplica będzie dla nich wyrazem owej ponadreligijnej koncepcji. Druga część treściowego programu budowli odnosi się do zagadnień sztuki, która łączy widzialne znaki i treści z sakralną organizacją wszechświata. Kaplica – to znów stwierdzenia architekta – jest natchniona duchem „to-

¹³ Ibidem, p. 9; English version after: cf. ft. 5.

¹² Ibidem, s. 9.

talnej matematyki, która jest stwórczynią nieuchwytnych przestrzeni”. „Nieuchwytna przestrzeń” to inaczej przestrzeń niezwykła, nadzwyczajna, cudowna, ale także dająca się określać jako święta. Matematyka stwarza świętą przestrzeń, kaplica w Ronchamp jest natchniona obiema: matematyką i świętością. Matematyka i świętość to synonimy. Stworzona przestrzeń kaplicy, tak jak i cała przestrzeń *per se*, to obraz przeczuwanej matematycznej świętości – świętej matematyczności. Przestrzeń w swych wymiarach jest nieuchwytna (cudowna), przestrzeń kaplicy również. Obie mogą być też określone jako *la boîte à miracles*.

Niektórzy z autorów odnosili napisy i znaki, które porozmieszczał na oknach Le Corbusier, do tekstów *Litanii Loretańskiej* czy *Magnificat*, jednak prócz cytatów z *Ave Maria* w oknach ściany północnej przy prezbiterium, słowa i symbole są tylko dalszymi dowodami na uniwersalizację przeznaczenia kaplicy:

Słońce, księżyc i ptaki, wypukły pięciokąt, gwiazdzisty pięciokąt – chmury, morze, meander, okna i dwie ręce... [...] Abstrakcyjna sztuka, która wywołuje dziś gorączkowe potyczki, jest powodem, że istnieje Ronchamp: architektoniczny język, plastyczne równanie, symfonia, muzyka lub liczba (jednak pozbawiona wszelkiej metafizyki) – w ważnej, ścisłej regule nieuchwytnych przestrzeni uwalnia. [...] Pięciokąt wyskakuje ku moim oczom. [...] Całe ostateczne oddziaływanie dzieła określone jest przez linie zasadnicze. I tak było już w najstarszych i najwyższych kulturach. Nie do wytłumaczenia jest, dlaczego współcześni artyści są obojętni, a nawet wrodoży wobec tej podstawy, wobec struktury dzieła¹³.

Powyższy cytat wymaga pewnego uporządkowania. Le Corbusier zwraca w nim uwagę, że język plastyki czy architektury jest swoistym równaniem matematycznym zbliżonym do harmonii muzycznych. Opiera się on o linie zasadnicze, które nadają siłę architektonicznym przekazom. Część tych linii (czy zarysów) ma charakter abstrakcyjny (np. wypukły czy gwiazdzisty pięciokąt), część daje się odnaleźć w symbolicznych figurach (takich jak słońce, księżyc, ptaki, chmury, morze, meander, okna, dłoń). Takie jest przesłanie dawnych i „najwyższych” kultur. Zadanie, które postawił sobie Le Corbusier, polega na wykorzystaniu tradycyjnych znaków, uruchomieniu ich pierwotnych sił w związku z konkretnym, przyjętym zleceniem. Również w tym przypadku sakralna siła tkwiąca w znakach wyprzedza chrześcijański przekaz i góruje ponad nim. W artystycznej kosmologii Le Corbusiera istnieje jeszcze element dodatkowy, który animuje (ożywia i uduchowia) formy. Jest nim światło:

Klucz / Jest nim światło // I światło oświetla formy / i te formy mają siłę, aby wzbudzać / przez grę proporcji /

¹³ Ibidem, s. 123.

ligious persons. First of all, the chapel is dedicated to the contemplation of a generally understood “sacredness”, as the author says: “Some things are sacred, others are not, whether they be religious or not”. It was this sacredness reaching beyond any particular religion that animated the builders of the chapel. One of the possible formulae of contemplation of the sacred or the sanctified is Christianity. Le Corbusier admits it. Therefore “a few scattered symbols, a few written words tell the praises of the Virgin”, and “The cross – the true cross of suffering – is raised up in this space”. Some of those who climb the hill will understand – as Le Corbusier believed – this duality, and the chapel will become for them the expression of this supra-religious concept. The second part of the content programme of the construction refers to the questions of art, which connects the visual signs and contents with the sacred organization of the universe. The chapel – again, according to the architect – is animated with the spirit of “all-embracing mathematics which is the creator of that space which cannot be described in words”. This ineffable space is, in other words, the unusual, extraordinary, miraculous space, but also possibly the sacred space. Mathematics creates the sacred space, the Ronchamp chapel is animated with both: mathematics and sacredness. Mathematics and sacredness are synonyms. The created chapel space, as the whole space *per se*, is an image of the sensed mathematical sanctity – sacred mathematics. Space in its dimensions is ineffable (marvellous), and so is the space of the chapel. Both can be labelled as “la boîte à miracles”.

Some of the authors refer the signs that Le Corbusier placed in the windows to the texts of the *Litany of Loreto*, or *Magnificat*, yet apart from the quotes from *Ave Maria* in the north wall windows next to the presbytery, the words and symbols are but another proof of the universal nature of the chapel:

The sun, the moon and birds, a pentagon and a pentagram, clouds, the sea, a meander, windows and two hands [...] Abstract art which today evokes hot disputes is the reason why Ronchamp exists: the architectonic language, the plastic equation, symphony, music or number (yet bare of all metaphysics) – in the valid, strict rule of ineffable space – liberates. [...] The pentagon jumps forward to my eyes. [...] The whole ultimate effect of a work is determined by the basic lines. It was so in the oldest and highest cultures. It is inexplicable why the modern artists are indifferent, or even hostile towards this attitude, towards the structure of a work.¹⁴

¹⁴ Ibidem, p. 123.



3. Le Corbusier, Kaplica Notre-Dame-du-Haut, ściana południowa, 1955, Ronchamp, fot. J.K. Kos
 3. Le Corbusier, The chapel of Notre-Dame-du-Haut, the south wall, 1955, Ronchamp, photo by J.K. Kos

The above quote calls for some ordering. Le Corbusier remarks that the language of visual arts or architecture is a certain mathematical equation, resembling musical harmony. It is based on the essential lines which give strength to architectural messages. Some of these lines (or outlines) are abstract (as e.g. pentagon or pentagram), some can be found in symbolic figures (such as the sun, the moon, birds, clouds, the sea, a meander, windows, a hand). This is the message of the oldest and “highest” cultures. The task Le Corbusier assigned himself consisted in using the traditional signs and activating their original powers in connection with the particular commission he received. Also in this case, the sacred force included in the signs precedes the Christian message and prevails over it. In Le Corbusier’s artistic cosmology there is one more additional element that animates forms (fills them with life and spirit). The element is the light:

The key / is light // And the light illuminates forms / and the forms have an emotive power to evoke/ through the play of proportions / through the play of relations / what is unexpected, surprising// but they also have the power through spiritual play / their grounds / their true birth / their ability to last, / the structure / the mobility, the bravery, / yes, even audacity, the play / of creatures

przez grę stosunków / [to, co] nieoczekiwane, zdumiewające// ale również [mają siłę] przez duchową grę / swymi podstawami / swym prawdziwym narodzeniem, / swą zdolnością do trwania, / strukturą / poruszeniem, śmiałością. / Tak, [nawet] śmiałością zuchwałą, grą – / tworów, które są rzeczywistymi stworzeniami – / podstawą architektury¹⁴.

To światło wydobywa formalną grę proporcji, które ujawniają artystyczną cudowność, ale także dzięki światłu ujawnia się formalna i zuchwała duchowa gra podstawami architektury: zdolnością do trwania, strukturą, ruchem. Jeżeli dodać do tego treści wynikające z metafor „wizualizowanej akustyki” i „nieuchwytnej przestrzeni”, to staje się oczywiste, że w tworzeniu Ronchamp podstawową rolę odegrała rozwinięta osobista teoria artystyczna Le Corbusiera, która odsuwała na bok nie tylko uwarunkowania religijne, ale także uzależnienia od doktryn artystycznych.

Z elementów różnych teorii religijnych i artystycznych Le Corbusier stworzył wysoce odrębną koncepcję własną. Nieustannie można w niej odnaleźć dobrze znane poglądy o związkach kosmicznej świętości i uniwersalnego ładu ze sztuką, ale całość przeniknięta jest indywidualnym wysiłkiem i osobistym doświadczeniem. Z wyjątkiem początkowych części swej książki architekt nie stawia się w opozycji do swych współczesnych, nie czuje się też religijnie indyferentny, co mogłoby urazić

¹⁴ Ibidem, s. 27.



4. Le Corbusier, Kaplica Notre-Dame-du-Haut, ściana wschodnia, 1955, Ronchamp, fot. J.K. Kos
 4. Le Corbusier, The chapel of Notre-Dame-du-Haut, the east wall, 1955, Ronchamp, photo by J.K. Kos

jego zleceniodawców. Obszerne wypowiedzi relacjonujące własne przekonania religijne i artystyczne przeplatają się z fragmentami, w których z szacunkiem odnosi się on do kultu Marii i znaku krzyża:

Pięć dni przed poświęceniem przyniesiony został krzyż o wielkości człowieka. Od tego momentu Ronchamp przestało być konstrukcją, placem budowy. Krzyż złamał milczenie murów, rozgłasza wielką tragedię, która niegdyś została przeżyta na wzgórzu. Kiedy Bona wziął krzyż na plecy i wniósł do środka nawy kościelnej aż do ołtarza, tak nagle i tak silnie zaczęło promieniować coś podniosłego, że robotnicy, cała załoga, zaczęli żartować, żeby w ogóle móc dalej pracować¹⁵.

W skrytości pozostawia architekt swe przekonanie o kosmicznym, sakralnym znaczeniu skrzyżowania linii czy kąta prostego. Unikające konfliktów splatanie wypowiedzi, w których szacunek dla uniwersalistycznie pojmowanej świętości stawiany jest obok uznania dla siły symboli chrześcijańskich, był ważnym czynnikiem późniejszego oddziaływania dzieła. Mogło ono zadowalać chrześcijańskich użytkowników ustępstwami na rzecz ich tradycji religijnych, ale także – na czym bardziej architektowi zależało – wzbudzać zachwyt wartościami artystycznymi i ich związkiem z nowocześnie

which are the substantial creations, / the bases of architecture.¹⁵

The light brings forth the formal game of proportions, which reveal artistic wondrousness, but it is also thanks to the light that their formal and audacious spiritual game with the bases of architecture is revealed: the ability to last, the structure, the mobility. If we add the meanings resulting from the metaphors of “visualized acoustics” and “ineffable space”, it becomes obvious that in creating Ronchamp, the elementary role was played by Le Corbusier’s well-developed personal artistic theory, which put aside not only religious conditioning, but also dependence on artistic doctrines.

From elements of various religious and artistic theories, Le Corbusier created his own, entirely independent concept. You can still find in it the well-known views of the connection of the cosmic sacredness and the universal order with the art, but the whole is permeated by individual effort and personal experience. Except for the initial fragments of his book, the architect does not place himself in opposition to his contemporaries, neither does he feel religiously indifferent,

¹⁵ Ibidem, s. 128.

¹⁵ Ibidem, p. 27.

which would have offended his commission-givers. His extensive expression of his own religious and artistic beliefs is intertwined with fragments in which he speaks with respect of the Marian cult and the sign of the cross.

Five days before the consecration the cross was brought, the size of a man. Since that moment Ronchamp stopped being a construction, and a construction site. The cross broke the silence of the walls, it announced the great tragedy that once took place on a hill. When Bona took the cross on his shoulders and carried it down the aisle to the altar, suddenly such powerful sublime atmosphere started to spread that the workers, the whole crew, started joking so as to be able to carry on working at all.¹⁶

The architect does not reveal his views on the cosmic, sacred meaning of the crossed lines, or the right angle. Avoiding conflict, mixing statements in which respect for the universally understood sacredness neighbored with respect for the strength of the Christian symbols was an important factor in the effect that the work had later on. It could satisfy the Christian users because of the concession made to their religious traditions, but also – for which the architect cared more – it could evoke admiration with its artistic values and their relation to the sacredness perceived in a modern way. The propaganda of the work presented in Le Corbusier's book exactly voices its creator's intentions, but also corresponds to a certain tendency in Catholicism, i.e. the indifference to some religious threads of non-Christian character, which is based on the conviction that they can be adopted. The knowledge of adoption of many pagan elements by Christianity in earlier epochs could have encouraged a similar attempt at Ronchamp.

Anton Henze's apologia

Anton Henze's (1913–1983) book, *Ronchamp. Le Corbusiers erster Kirchenbau* was published in 1956.¹⁷ The author was at the time strengthening his position as a modern art expert, also an expert on sacred art.¹⁸ He devoted altogether three

¹⁶ Ibidem, p. 128.

¹⁷ A. Henze, *Ronchamp. Le Corbusiers erster Kirchenbau*, Recklinghausen 1956.

¹⁸ In his work, the author refers, among others, to his earlier book, *Kirchliche Kunst der Gegenwart*, Recklinghausen 1956, which was also published in the U.S., cf. idem, *Contemporary Church Art*, transl. C. Hastings, New York 1956, and was republished in Germany, Aschaffenburg, 1962.

pojmowaną sakralnością. Propaganda dzieła, zawarta w książce Le Corbusiera, dokładnie oddaje intencje jego twórcy, ale też odpowiada pewnej tendencji w katolicyzmie – zobojętnieniu na niektóre wątki religijne o pozachrześcijańskim charakterze opartym na przekonaniu o możliwości ich przyswojenia. Znane z innych epok wchłonięcie niezliczonych elementów religii pogańskich mogło być zachętą dla podjęcia podobnej próby w Ronchamp.

Apologia Antona Henzego

Książka Antona Henzego (1913–1983) *Ronchamp. Le Corbusiers erster Kirchenbau* ukazała się już w 1956 roku¹⁶. Jej autor ugruntowywał w tym czasie swoją pozycję znawcy sztuki współczesnej, również sakralnej¹⁷. Le Corbusierowi poświęcił łącznie trzy publikacje książkowe¹⁸. Jego niewielkie studium o Ronchamp opublikowane zostało w jednej książce z umieszczoną osobno na pierwszej stronie przemową Le Corbusiera podczas poświęcenia kaplicy (25 czerwca 1955 roku) oraz zawartymi na ostatnich stronach słowami Marcela-Marie Dubois (biskupa Besançon w latach 1954–1966) wygłoszonymi podczas tej samej uroczystości. Ta konstrukcyjna kłamra odzwierciedla treść opracowania Henzego, rozpiętą między uznaniem zawartych w dziele racji artystycznych a wymogami liturgicznymi i pastoralnymi. Autor często zestawia w niepowtarzalnie całości kontrastujące ze sobą cechy dzieła w sposób, który sugeruje, że połączenia takie są nieuniknione zarówno w rzeczywistości zastanej, jak i w tym, co jest wynikiem działania twórczych jednostek.

Już samo położenie wsi i wzgórze jest w tym ujęciu zapowiedzią sprzeczności tkwiących w budowlu:

Ronchamp położone jest w Bramie Burgundzkiej. Od strony północno-wschodniej do granic wsi dobiegają Wogezy. Od zachodniej otwiera się Górna Saona z jej łagodnymi dolinami, od południowego-wschodu przedalpejskie kontury tworzy Jura¹⁹.

¹⁶ A. Henze, *Ronchamp. Le Corbusiers erster Kirchenbau*, Recklinghausen 1956.

¹⁷ W pracy autor odwołuje się m.in. do swej wcześniejszej książki *Kirchliche Kunst der Gegenwart*, Recklinghausen 1956, która opublikowana została także w Stanach Zjednoczonych, (idem, *Contemporary Church Art*, tłum. C. Hastings, New York 1956) i wznowiona w Niemczech (Aschaffenburg 1962).

¹⁸ Jego książka zatytułowana *Le Corbusier*, Berlin 1957 wydana została m.in. po holendersku, norwesku i hiszpańsku. Z kolei tegoż autora *La Tourette: Le Corbusiers erster Klosterbau*, Starnberg 1963, miała także wydanie angielskie (*La Tourette: The Le Corbusier monastery*, tłum. J. Seligman, London 1966). Henze był ponadto autorem szeregu prac omawiających współczesne mu malarstwo i monografii poszczególnych artystów (m.in. Picassa, Maneta, Toulouse-Lautreca).

¹⁹ Henze 1956, jak przyp. 16, s. 6 (książka nie posiada paginacji, dlatego przyjęto numerację rozpoczynającą się od pierwszej strony okładki, której nadano numer 1).

Geograficzne usytuowanie miejscowości na granicy między górami a dolinami dopełnione jest przez liczne ślady ludzkiej aktywności:

Kolej żelazna z Bazylei do Paryża i droga z Belfort do Dijon przechodzą przez tę miejscowość. Ku tej linii ruchu prą zakłady przemysłowe. W krajobrazie ukryte tkwią lotniska, z których odrzutowe myśliwce podążają ku niebu. Natura i technika, to, co rosnące, i to, co wymyślone, krzyżują się i tworzą nowe oblicze krajobrazu²⁰.

Historia wzgórza nieopodal wsi to – jak pokazuje Henze – dalszy przejaw ścierania się i godzenia opozycji. Wzniesienie to było miejscem świętym już w czasach pogańskich, legenda o budowie chrześcijańskiej kaplicy sięga odległych epok, jednak wzgórze „ma nie tylko znaczenie religijne, ale także militarne”:

Podczas każdej wojny, każdy kto przekraczał Bramę Burgundzką toczył o nie walki; kaplica za kaplicą padała w gruzy. Ostatnia z budowli – wzniesiona po pierwszej wojnie w stylu neogotyckim – została zniszczona ogniem artyleryjskim podczas bitwy w roku 1944²¹.

W duchu sporu „między historyzującą a nowszą architekturą” na projektanta kolejnej budowli na wzgórzu wybrano Le Corbusiera. Henze bardzo krótko relacjonuje okoliczności udzielenia zlecenia Le Corbusierowi, zaledwie wzmiankując o dwóch francuskich dominikanach Pie-Raymondzie Regameyu (1900–1996) i Alain-Marii Couturierze (1897–1954), którzy poprzez artykuły w czasopiśmie „L’art sacré” rozpropagowali zamysł, by propozycje tworzenia prac religijnych kierować również do uznanych, awangardowych i najczęściej niezwiązanych z Kościołem katolickim artystów²². Autor odnotowuje chociażby przyjacielskie stosunki ówczesnego biskupa Besançon Maurice’a-Louisa Dubourga (1878–1954) z kręgiem redaktorów „L’art sacré” i jego wpływ na księży kurii, którzy – jak Lucien Ledeur (1911–1975), sekretarz komisji sztuki kościelnej, ale także, co trzeba już do relacji Henzego dodać, Francis Mathey (1917–1933), ówczesny miejscowy konserwator zabytków, a od 1955 roku dyrektor Musée des Arts Décoratifs w Paryżu, bezpośrednio zaangażowali się w negocjacje z Le Corbusierem. Na dalszych stronach swojej książki Henze przypomina w tym kontekście o zatrudnieniu Henriego Matisse’a przy pracach w kaplicy różańcowej dominikanek w Vence i Fernanda Légera w kościele parafialnym Sacré Cœur w Audincourt. Dużo uwagi

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 7.

²² Literatura dotycząca tak samego zjawiska, jak osób weń zaangażowanych, jest bardzo obszerna. Z ważniejszych pozycji wymienić trzeba książkę Stephana Manna, *Künstlerkapelle von Matisse bis Mack*, Frankfurt am Main 1996, drukowaną wersję jego pracy doktorskiej obronionej na uniwersytecie w Marburgu w 1996.

books to Le Corbusier.¹⁹ His short study on Ronchamp was published in one volume with Le Corbusier’s consecration speech (25th June 1955) placed on the first page, and with the speech of Marcel-Marie Dubois (the Bishop of Besançon in 1954–1966), delivered at the consecration, placed on the last pages. This constructional brace reflects the contents of Henze’s study, extending between the approval of the artistic reasons included in the work, and the liturgical and pastoral requirements. The author often combines contrasting features of the work into unique entities, in a way that suggests that such combinations are inevitable both in the existing reality, and in the results of actions of creative individuals.

In this approach, the very location of the village and the hill is foretelling the contradictions in the building itself:

Ronchamp is situated in the Belfort Gap. The Vosges Mountains touch the village limits from the north-east. From the west, upper Saône opens its gentle valleys, and from the south-east, Jura presents its subalpine skyline.²⁰

The geographical location of the village on the border between the mountains and the valleys is completed by the numerous traces of human activity:

The Basil-Paris railway and the Belfort-Dijon road pass through the village. Industrial enterprises push towards this line of transport. The landscape conceals airports, from which jet fighters start for the sky. Nature and technology, whatever is growing and whatever is invented, cross here and create the new image of the landscape.²¹

The history of the hill near the village is, as Henze shows, another proof of clashing and reconciling oppositions. The hill was a sacred place already in the pagan times, the legend of a Christian chapel built there goes far back in

¹⁹ His book entitled *Le Corbusier*, Berlin, 1957, was published in Dutch, Norwegian and Spanish. The same author’s *La Tourette: Le Corbusiers erster Klosterbau*, Starnberg, 1963, was also published in English (*La Tourette: The Le Corbusier monastery*, transl. J. Seligman, London 1966). Additionally, Henze was the author of many works on the contemporary painting, and of monographs on individual artists (e.g. Picasso, Manet, Toulouse-Lautrec).

²⁰ Henze (ft. 17), p. 6 (the book has no pagination, therefore the numbers of pages given here refer to numbering from the first page of the book cover, numbered 1); quotes in the English version by the translator.

²¹ Ibidem.

time, yet the hill “has not only religious, but also military significance”:

*During each war, anyone who passed the Belfort Gap, fought for it; chapel after chapel were destroyed. The last one, built after the WWI in the neo-Gothic style, was destroyed by artillery fire in the battle of 1944.*²²

In the spirit of the argument between “the historicizing and the modern architecture”, Le Corbusier was chosen to be the designer of the next chapel on the hill. Henze very briefly refers to the circumstances of giving the commission to Le Corbusier, merely mentioning two French Dominicans, Pie-Raymond Regamey (1900–1996) and Marie-Alain Couturier (1897–1954). In their articles in “L’art sacré” they propagated the idea that the offers to create religious works of art should also be directed at the recognized avant-garde artists, often not associated with the Catholic church.²³ The author notes such things as the friendly relations between the then Bishop of Besançon, Maurice-Louis Dubourg (1878–1954) and the circle of editors of “L’art sacré”, and his influence on the priests of the curia, who got directly involved in negotiations with Le Corbusier: among them Lucien Ledeur (1911–1975), the secretary of the committee for the church art, and also (not mentioned by Henze) François Mathey (1917–1933), the local historic buildings inspector at the time, and the director of Musée des Arts Décoratifs in Paris from 1955 on. Further in his book, Henze mentions, in this context, hiring Henri Matisse for works in the Rosary Chapel of the Dominican Sisters in Vence, and employing Fernand Léger in the parish church of Sacré Cœur in Audincourt. Henze devotes a lot of attention to the chapel itself, whose description contains a detailed characterization of its artistic and liturgical-pastoral values.

This part of the study begins with an opinion on the relation between the building and its surroundings, followed by the description of the facades (south, west, north, and east). The main constructional achievements of the chapel are mentioned. Then follows the description of the interior, and more general considerations of the sculptural and painting values of the building, which, combined, create the *Gesamtkunstwerk*,

Henze poświęca samej kaplicy, na której opis składa się skrupulatna charakterystyka jej wartości artystycznych i liturgiczno-pastoralnych.

Ta część opracowania rozpoczyna się od opinii na temat relacji budowli do otoczenia, później następują opisy elewacji (w kolejności: południowa, zachodnia, północna i wschodnia). Wymienione zostały główne osiągnięcia konstrukcyjne kaplicy. Po tym przychodzą opisy wnętrza, a następnie ogólniejsze rozważania na temat wartości rzeźbiarskich i malarskich budowli, które łącząc się, tworzą zdominowany przez architekturę *Gesamtkunstwerk*. Podsumowaniem są wzniosłe słowa na temat symbolicznych wartości kaplicy. Henze umiarkowanie dozuje słowa zachwytu. Zbliżającemu się do wzgórza pielgrzymowi czy turyście kaplica jawi się – według niemieckiego autora – jak „okręt [wyłaniający się] z chmur”. Obiekt jest „obcy w krajobrazie”, ale „jednocześnie jest mu w jakiś przedziwny sposób pokrewny”. Rzeczowo opisując elewacje, jedynie przy głównych drzwiach stwierdzał, nieco podwyższając ton: „Na drzwiach lśni malarstwo pełne czerwonych, niebieskich, zielonych i żółtych znaków”. Kolejny przejaw uznania pojawił się dopiero przy wstępie do opisu wnętrza: „Przestrzeń, która obejmuje wchodzącego, jest tak samo mocna i prosta jak zewnątrz, a jednocześnie poruszona i delikatnie unerwiona”.

Wartości dzieła – jako przykładu ogólnie rozumianej plastyki – definiowane są przez zawarty w nim ruch, którego reprezentacje budzą zainteresowanie zarówno rzeźbiarzy (jak Rodin), jak i malarzy:

*Stała zmiana równowagi i ruch prowadzą do przymusowej dynamiki; różne wartości przestrzeni przenikają się. Formy krystaliczne i geometryczne, [formy] organiczne i te, które są wymyślone, zdążają ku wyższej jedności. W systemie prostego i jednocześnie bardzo powikłanego porządku czas przenika przestrzeń. To wszystko odnajdujemy we współczesnej rzeźbie, ale nie tylko w niej. Od futuryzmu i kubizmu podobne zjawiska obserwujemy w malarstwie, a obecnie występują one także w architekturze*²³.

Ronchamp, a zwłaszcza podziały ściany południowej i północnej wraz z witrażami umieszczonymi w rozglifionych otworach, jest przykładem integracji malarstwa i architektury. Po pracach Matisse’a, Légera czy Bazaine, Le Corbusier – wykorzystując także osiągnięcia Mondriana i Kandinsky’ego – udoskonalił zjawisko przenikania się tych dwóch sztuk. Odnosząc się do wyżej wzmiankowanych wartości rzeźbiarskich, można dodać, że Le Corbusier „osiągnął diafaniczną jedność architektury, rzeźby i malarstwa, wobec której nie potrafimy stwierdzić, gdzie jedna się kończy, a druga zaczyna”.

Gesamtkunstwerk, które jako wynik integracji znajduje się przed nami, jest na wskroś architektoniczne; malarstwo

²² Ibidem, p.7.

²³ The literature on the phenomenon and the persons involved is vast. Among the most important volumes we should mention Stephan Mann’s *Künstlerkapelle von Matisse bis Mack*, Frankfurt am Main 1996, a published version of his doctoral dissertation, defended at the University of Marburg in 1996.

²³ Henze 1956, jak przyp. 16, s. 18.



5. Le Corbusier, Kaplica Notre-Dame-du-Haut, ściana północna, 1955, Ronchamp, fot. J.K. Kos
 5. Le Corbusier, The chapel of Notre-Dame-du-Haut, the north wall, 1955, Ronchamp, photo by J.K. Kos

i rzeźba odnajdują w nim swą starą siłę czynienia znaku. Notre-Dame tworzy monumentalną i jednocześnie poetycką harmonię; ma ona sakralną świetność, a jednak zachowuje ludzki wymiar. Wyrażają się w niej tylko ważne przez całe życie dążenia Le Corbusiera do jedności trzech sztuk, ale także ujawnia się wiedza o harmonicznym porządku, którą zawarł w prostych formach Modulora – swego systemu miary²⁴.

Modulor wynikły z refleksji nad dawnymi systemami proporcji, które związane były z wymiarami człowieka, i jednocześnie z zastosowania systemów matematycznych w rodzaju „złotego podziału” miał dawać architekturze ten rodzaj harmonii, który pozwalałby jej użytkownikom na odnajdywanie zgodności z budowlą, a byłby zarazem odwołaniem do bardziej uniwersalnych związków harmoniczn²⁵. W swej pracy *Modulor 2* Le Corbusier twierdził, że system ten wykorzystany został przy projektowaniu kaplicy w Ronchamp. Henze podążył za tymi sugestiami:

Zastosowanie Modulora można wyraźnie zaobserwować we wszystkich planach i modelach Ronchamp. Wstępny plan

²⁴ Ibidem, s. 21–22.

²⁵ Główne systemy proporcji w sztukach pięknych opisał swego czasu Rudolf Wittkower, *The Changing Concept of Proportion*, „Daedalus” 89, 1960, nr 1, s. 199–215 (o Modulorze s. 212). Szerzej o Modulorze: R. Padovan, *Proportion. Science – Philosophy – Architecture*, London 1999, s. 317–335.

dominated by architecture. All is concluded by elevated words on the symbolic values of the chapel. Henze uses words of admiration with moderation. According to the German author, the chapel will appear to a pilgrim or tourist approaching the hill as “a ship (emerging) from clouds”. The object is “foreign to the landscape”, but at the same time “akin to it in a strange way”. In his matter-of-fact depiction of the facades, the author elevates the tone only when describing the main entrance: “On the door glows a painting full of red, blue, green, and yellow signs”. The next signal of appreciation appears first in the introduction to the interior description: “The space which embraces the entering guest is as powerful and simple as the exterior, but at the same time moved, and delicately innervated”.

The values of the work, an example of the generally understood visual art, are defined through the movement they contain: the movement, representation of which awakes interest in both sculptors (as Rodin) and painters:

The constant change of balance and movement cause the forced dynamics; various space values permeate each other. Crystal-like and geometrical forms, organic forms and the invented ones all aim for higher unity. In the system of a simple and at the

same time very complicated order, time and space pervade each other. All this can be found in modern sculpture, but not only there. Since Futurism and Cubism, we observe similar phenomena in painting, and now also in architecture.²⁴

Ronchamp, and especially the division of the south and north walls, together with the stained-glass in splayed windows, illustrate integration of painting and architecture. After the works by Matisse, Léger or Bazaine, Le Corbusier – also taking advantage of the achievements of Mondrian and Kandinsky – refined the phenomenon of those two arts permeating each other. Referring to the above-mentioned sculptural values, it could be added that Le Corbusier “achieved a diaphanous unity of architecture, sculpture and painting, and facing it, we cannot decide where one of them ends and the other begins”.

*Gesamtkunstwerk, a result of integration, which we behold, is entirely architectural; painting and sculpture regain in it their old powers of signifying. Notre-Dame constitutes a monumental and poetic harmony; it possesses its sacred glory, and yet retains its human dimension. Not only does it express Le Corbusier's life-long yearning for the unity of the three arts, but it also reveals the knowledge of the harmonious order, which he enclosed in the simple Modulor formulae – his measurement system.*²⁵

Resulting from the reflection on the old systems of proportion associated with the proportions in human body, and from the application of mathematical systems as the “golden ratio”, Modulor was to give architecture the kind of harmony that would allow its users to find themselves in agreement with the building, at the same time referring to the more universal harmonious relations.²⁶ In his work entitled *Modulor 2* Le Corbusier claimed that the system was used in designing the Ronchamp chapel. Hense follows the suggestion:

Using Modulor may be clearly noticed in all of the Ronchamp plans and models. The initial plan was checked and modified by Le Corbusier during the long period of work. The Plan and the outline remained unchanged, while each next redrawing

*Le Corbusier sprawdzał i zmieniał w trakcie długiej pracy. Plan i zarys pozostawały te same, ze szkicu na szkic zmieniały się natomiast stosunki. [...] Zaokrąglenia i kąty poszczególnych form, a przede wszystkim kompozycja otworów od strony południowej i północnej zmieniały się tak długo, aż osiągnięty został stan, w którym budowla została nastrojona*²⁶.

Zdaniem Henze dochodzi tu do odkrycia „tajemnicy porządku” i wykorzystania wiedzy architekta dotyczącej „akustycznych komponentów formy”. Architektoniczna i właściwie poetycka metafora akustyki form staje się w książce niemieckiego badacza rodzajem wiedzy.

*Akustyka formy nie jest żadną estetyczną gierką. Hans Kayser doszedł w swym dziele „Harmonik” do zrozumienia, że liczby drgań tonów i stosunek liczby drgań do siebie działają jako podstawowe zjawisko w budowie świata i we wszystkich formach. Stwierdził, że człowiek ma wewnętrzny słuch, który reaguje na harmonię i porządek [...], które są we wszystkich rzeczach [...]*²⁷.

Właściwe „nastrojenie” dzieła umożliwia mu przejście od bycia użytecznym do stania się symbolem. „Nastrojenie” dzieła odnosi się do wzmożenia jego funkcji integracyjnych. Budowla już nie tylko harmonizuje z krajobrazem i ducha wiąże z naturą, lecz także łączy przeszłość z przyszłością, a to, co ludzkie i przez człowieka stworzone, odnosi do Boga. Chociaż to ostatnie przeznaczenie Henze formułuje w formie pytania: „Czy kaplica w Ronchamp jest symbolem religio, ponownego metafizycznego związania człowieka XX wieku?”, jakby zaznaczając swój brak pewności w tej kwestii, to w wielu miejscach odpowiada na nie jednoznacznie pozytywnie.

Owo związanie budowli z krajobrazem i z boskimi siłami w kosmosie oraz połączenie budowlą trosk ludzkich z nadzieją na zbawienie wyrażone zostają przez Henze w podniosłych słowach:

*Rzuca się w oczy, że kaplica w swych formach odpowiada krajowi, nad którym góruje. Le Corbusier zastosował akustykę formy także w jej stosunku do krajobrazu. Budowla miała związać się z krajobrazem, nie wnosząc żadnej fałszywej nuty, ale jednocześnie przejmować jego rytm i przewyższać go, pogłębiać jego brzmienie i wyrażać jego istotę*²⁸.

Henze w tym przypadku nie tyle kojarzył metaforę akustyki formy z neopitagorejskimi teoriami, co po-

²⁴ Henze (ft. 17), p. 18.

²⁵ Henze (ft. 17), pp. 21–22.

²⁶ The main systems of proportion in arts were described by Rudolf Wittkower in: “The Changing Concept of Proportion”, in: *Daedalus* 89, 1960, no. 1, pp. 199–215 (on Modulor, cf. p. 212). For further information on Modulor, cf. R. Padovan, *Proportion. Science – Philosophy – Architecture*, London 1999, pp. 317–335.

²⁶ Henze 1956, jak przyp. 16, s. 22–23.

²⁷ Ibidem, s. 23. Henze odnosi się tu do prac Hansa Kaysera (1891–1964), niemieckiego teoretyka muzyki, którego poglądy na temat uniwersalnej harmonii wpłynęły m.in. na Paula Klee. Przywoływana książka to najprawdopodobniej kilkakrotnie wznawiana *Akrósis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel 1946 (pierwsze wydanie: Schwabe, Basel 1938, ostatnie: Schwabe, Basel 2007).

²⁸ Henze 1956, jak przyp. 16, s. 26.

etycko ją rozwijał, dodając kolejne związane z muzyką określenia: „brzmienie”, „rytm”, „falszywa nuta”. Kaplica wchłania i przekazuje współczesnym boskość kosmosu:

Kiedy się próbuje prześledzić proces, w którym terazniejszość łączy się z pierwotnymi formami kwatery niezamieszkałego, można zobaczyć, jak coś z ognia słońca i wielkiego pochodu kosmosu wchodzi do przestrzeni, wprowadzane przez szyby w ścianach, które próbują przy pomocy różnej wielkości przepuć i zmieniających się kątów ościeży złapać światło gwiazd²⁹.

Takie wyrażenia są nie tylko niecodzienne w opisach architektury, a zwłaszcza okien, ale są też wyjątkowe w definiowaniu kosmosu i kosmicznego *sacrum* („pierwotna forma kwatery niezamieszkałego”). Wyrażenie „mieszkanie niezamieszkałego” to prawdziwa poezja. Autor przestaje czegokolwiek dowodzić i stosuje w zamian logikę poetycką.

Nie negując wartości powiązania w kaplicy przeszłości i terazniejszości, Henze uważa, że jest ona jednak przede wszystkim obrazem wyniesienia współczesnych trosk do Boga:

Kaplica nie byłaby symbolem, gdyby jej akustyczność odpowiadała jedynie geologiczno-geograficznemu krajobrazowi. Odpowiada ona jednak również ludziom na dole, wciąż aktywnym synom stulecia, którzy w warsztatach i na traktorach, w samochodach i odrzutowych samolotach wypełniają stare przykazanie, aby podporządkowywać sobie ziemię. Ona odpowiada na ich lęki i zwątpienia, ich nadzieje i wiarę, zbierając głowami wież z wszystkich kierunków nieba pot, tzy i śmiertelne krzyki głównych osobowości wieku: robotnika, uwięzionego i żołnierza i kładąc je przed ołtarzami ich patronów: świętego Józefa, Matki Boskiej Uwięzionych i Madonny Pokoju, związając to wszystko w ukształtowany jako forma znak w najwyższym punkcie kraju, między ziemią a niebem, zrozumienie zamknięte w formę technicznych pielgrzymów, którzy zderzają się z granicami przestrzeni i czasu i przy tym zaświadcniają, że pewność i zbawienie, którego szukają, można znaleźć we wspólnocie, która gromadzi się wokół ołtarza w namiocie Boga³⁰.

Powyższe wyrażenia pozwalają na wnikliwszą refleksję nad opiniami Henzego o wspólnotowych wartościach kaplicy w kontekście jej ściśle religijnego przeznaczenia. Autor docenia odsunięcie słynącego łaskami wizerunku Marii z Dzieciątkiem na prawo od osi, na której umieszczono ołtarz. Takie umiejscowienie dobrze oddaje – zdaniem Henzego – teologiczne miejsce Marii w Kościele. Odpowiedni był także pomysł zastosowania ośmiu długich ław jedynie po prawej stronie nawy

brought changes in proportions [...] The roundings and angles of particular forms, but most of all the composition of openings in the south and north walls, were being changed until the state was reached in which the whole construction was well-tuned.²⁷

According to Henze, the phenomenon observed here is the discovery of the “mystery of order” and the application of the architect’s knowledge of “the acoustic components in the domain of form”. In his book, the architectonic and, in fact, poetic metaphor of acoustics of forms is presented as a kind of science.

Acoustics of forms is no aesthetic game. Hans Kayser, in his “Harmonik”, arrives at a realization that the tone-vibration numbers and the tone-ratios act as the elementary mechanism in the structure of the world, and in all forms. He claims that man has internal hearing, which reacts to harmony and order [...] present in everything [...].²⁸

The appropriate “tuning” of a work allows its transition from just being useful to being a symbol. “Tuning” a work means strengthening its integrative functions. A building, in such a case, not only harmonizes with the landscape and binds spirit and nature, but also connects the past and the future, and refers what is human and man-made to God. The last function is presented by Henze as a question, as if he wanted to mark his uncertainty: “Is the Ronchamp chapel a symbol of *religio*, a metaphysical bondage of the 20th-century man?” Yet in many other places in his book he provides the question with a clearly positive answer.

The connection of a building to the landscape and the divine forces in the universe, and the association of people’s concerns with their hope for salvation is expressed by Henze in rather elevated words:

It is striking that the chapel, in its forms, corresponds to the landscape over which it dominates. Le Corbusier used the acoustics of form also in the relation of the chapel to the landscape. The building was planned to blend with the landscape without introducing a false note, but at the same time to take over its rhythm and to supersede it, to magnify its sound and express its inner nature.²⁹

²⁷ Henze (ft. 17), p. 22–23.

²⁸ Ibidem, p. 23. Henze refers here to the works by Hans Kayser (1891–1964), a German music theoretician, whose views on universal harmony influenced e.g. Paul Klee. The book recalled here is probably, re-published several times, *Akróasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel 1946 (first edition: Basel 1938, last edition: Basel 2007).

²⁹ Henze (ft. 17), p. 26.

²⁹ Ibidem, s. 25.

³⁰ Ibidem, s. 26.



6. Le Corbusier, Kaplica Notre-Dame-du-Haut, drzwi południowe, 1955, Ronchamp, fot. J.K. Kos

6. Le Corbusier, The chapel of Notre-Dame-du-Haut, the south door, 1955, Ronchamp, photo by J.K. Kos

In this case, Henze does not just associate the “acoustics of form” metaphor with the Neopythagorean theories, but rather elaborates on it in a poetic manner, adding further terms connected with music: “sound”, “rhythm”, “a false note”. The chapel absorbs and transfers to the contemporary people the divinity of the universe:

When one tries to trace the process by which the present is connected with the primeval forms of the quarters of the uninhabited, one can see something from the fire of the sun and the great march of the cosmos enter the interior, introduced through the windows, which try to ensnare the starlight with punctures of unequal size and with the changing angles of the embrasures.³⁰

³⁰ Ibidem, p. 25.

i pozostawienie jej lewej strony pustej, ponieważ umożliwia to spokojną modlitwę jednej części pielgrzymów i jednocześnie swobodną cyrkulację innych. To jednak, co znajduje wyjątkowe uznanie Henzego, to włączenie w obręb jednej przestrzeni aż pięciu ołtarzy: czterech wewnętrznych i jednego zewnętrznego. Ołtarze wewnętrzne, włączone w całość kościoła w sposób nierozbijający jedności wnętrza, mają oczywiste zastosowanie w kościele pielgrzymkowym, który nawiedzany jest często jednocześnie przez kilka grup sprawujących odrębną liturgię. Ołtarz główny może być z kolei wykorzystywany przez większe zgromadzenia, a ołtarz zewnętrzny – podczas wielkich dni świątecznych.

Problem nowego budownictwa kościelnego, polegający na tym, aby stworzyć odpowiednie dla liturgii przestrzenie, które jednak nie usuwają z kościoła pojedynczych modlących się, Le Corbusier rozwiązał w tym założeniu w sposób oryginalny i niepowtarzalny. [...] Miejsce modlitwy nie



7. Le Corbusier, Kaplica Notre-Dame-du-Haut, drzwi wschodnie, 1955, Ronchamp, fot. J.K. Kos

7. Le Corbusier, The chapel of Notre-Dame-du-Haut, the east door, 1955, Ronchamp, photo by J.K. Kos

odcina się od przestrzeni liturgicznej. Jest ono zamkniętą i zarazem zintegrowaną częścią większej całości, która jednorodnie skierowana jest ku ołtarzowi³¹.

Ta złożona jedność jest wynikiem refleksji nad relacjami między ludźmi i ich stosunkiem do Boga:

Architektura zaczyna się od człowieka: od pytania, jak traktuje on swego bliźniego, jakie formy społeczne i ponad-osobiste z nim tworzy i w jakiej relacji pozostają one do Boga. [...] Architektoniczny plan znajduje swoje źródło we wspólnotowych wyobrażeniach ludzi, a jednocześnie ma je kształtować: Kościelna architektura powinna nadawać

³¹ Ibidem, s. 15.

Such terms are not only unusual in descriptions of architecture, especially windows, but are also unique in the definitions of the cosmos and the cosmic sacredness (“the primeval form of the quarters of the uninhabited”). The expression “quarters of the uninhabited” is pure poetry. The author stops rational argumentation and instead begins to use poetic logic.

Henze believes – without negating the value of linking the past and the present in the chapel – that the building is first of all the image of raising the contemporary concerns towards God:

The chapel would not be a symbol, if its acoustics corresponded merely with the geological-geographical landscape. But it also corresponds to the people down there, the ever-active sons of the century, who, in their workshops and tractors, cars and jet planes, keep fulfilling the old commandment to “subdue the Earth”. It responds to their fears and doubts, hopes and faith, and from all sides of the sky it gathers, with the heads of its towers, the sweat, tears and cries of the main characters of the century – the worker, the prisoner, and the soldier – to place them before the altars of their saint patrons: Saint Joseph, Saint Mary Patron of Prisoners, and Saint Mary Queen of Peace All this is folded up into a sign, shaped as a form, placed in the highest point of the land, between the Earth and the sky: understanding enclosed in the form of technical pilgrims, who collide with the limits of time and space and at the same time testify that certainty and salvation they are seeking can be found in the community that gathers around the altar in God’s tent.³¹

The above words enable a more insightful reflection on Henze’s opinions concerning the community values of the chapel, in the context of its strictly religious application. The author appreciates moving the miraculous painting of Mary and little Jesus to the right from the altar axis. This location, according to Henze, adequately represents Mary’s theological position in the Church. It was also appropriate to use eight long benches only on the right, and to leave the left side empty, as it allows some pilgrims to pray in peace, and others to circulate freely at the same time. However, what Henze appreciates most is incorporating five altars into one area: four inside the building and one outside. The internal altars, inscribed in the church space without splitting its unity, are in an obvious way useful in a pilgrimage church, which is frequently visited at the same time by several groups, conducting Liturgy separately. The main altar, in turn, may be used

³¹ Ibidem, p. 26.

by large assemblies, and the external altar – on important Holy Days.

*The puzzle of the modern church-building, which is creating adequate space for the liturgy without moving individual praying persons out of the church, was solved by Le Corbusier in an original and unique way. [...] The prayer space is not separated from the liturgy space. It is at the same time an enclosed and integrated part of a larger whole, which is uniformly oriented towards the altar.*³²

This complex unity results from the reflection on the relations among people and their relation to God:

*Architecture begins with the human being, with the questions: how people treat their fellow human beings, what social and transpersonal forms they create together, and in what relation to God they are [...] Architectural design has its source in the communal imagery of people, and at the same time it is supposed to shape this imagery. Church architecture should shape the community which wants to be formed, it should confirm it and reinforce it. It should build spaces in which everyone is in contact with everyone else, and all are in contact with the altar [...].*³³

Henze makes the above claim, that the so-called uni-spatiality is associated with the postulates of the Liturgical Movement, despite the fact that the arrangement of benches in the chapel is rather traditional, the presbytery is flattened and moved towards the nave because of the size of the land plot, and the possibility to arrange the available space in a more “amphitheatrical” way was not used when the place before the altar was designed. The interior of the chapel still has the nave axis (though not very noticeable), and this also makes it depart from the postulates of creating centralized church spaces. Henze overemphasizes the communal and novel shape of the building. It is clearly more centralized than the earlier chapel, but the traditional longitudinal plan is still, in a very subtle way, marked in the building, and even the plan of the cross is fractionally noticeable. Counting the chapel at Ronchamp among the works which unequivocally follow the postulates of the Liturgical Movement is an exaggeration. The reasons for the “flattening” of the longitudinal plan were probably more complex – in the case of Le Corbusier perhaps even

*kształt pragnącej się uformować wspólnocie, potwierdzać ją i umacniać. Musi budować przestrzenie, w których każdy z każdym i wszyscy z ołtarzem pozostają w kontakcie [...]*³².

Henze wysuwa powyższe stwierdzenia o związkach tzw. jednoprzestrzenności z postulatami Ruchu Liturgicznego, mimo że układ ławek w kaplicy jest bardzo tradycyjny, spłaszczenie prezbiterium i przesunięcie go w stronę nawy wyniknęło z określonych rozmiarów działki budowlanej, a podczas kształtowania placu przed ołtarzem zewnętrznym nie wykorzystano możliwości bardziej „amfiteatralnej” organizacji przestrzeni. Wnętrze kaplicy ma niewyraźnie, ale jednak zaznaczoną oś podłużną i również w tym względzie różni się od postulatów tworzenia centralizujących przestrzeni kościelnych. Henze przesadnie wypukła wspólnotowy i nowatorski kształt budowli. Jest ona wyraźniej centralizująca niż wcześniejsza kaplica, ale jednocześnie w subtelny sposób zaznaczono w niej bardziej tradycyjną longitudinalność, a nawet – ułamkowo – plan krzyża. Przypisanie kaplicy w Ronchamp do dzieł niedwuznacznie spełniających postulatory Ruchu Liturgicznego poczynione zostało na wyrost. Przyczyny „spłaszczenia” planu podłużnego były prawdopodobnie bardziej złożone – a w przypadku Le Corbusiera nawet przewrotne – i wynikały raczej z uniwersalizacji religijnego przeznaczenia świątyni. Na przykład pewnym oczywistościom Henze najpierw traktuje budowlę jako dzieło symboliczne i widzi w niej wyraz pragnień ludu, a następnie w analizach jej treści religijnych – wbrew swoim wcześniejszym ustaleniom – ignoruje ich wszelkie pozachrześcijańskie źródła.

Umieszczenie w zakończeniu książki słów biskupa Dubois, które wypowiedział podczas uroczystości poświęcenia kaplicy, ma potwierdzać oficjalną aprobatę strony kościelnej:

W czasach katedr, jak powiedziano w jednej z ksiąg, powstał styl, który był przeniknięty przez nurt duchowej radości: miłości do sztuki, bezinteresowności, radości życia w tym, co stworzone. Ta radość, jak myślimy, została przez Pana doświadczona, kiedy stawiał Pan mury wokół tego miejsca. Ten wieżowiec Marii, który miał zaplanować nad krajem, stał się dla Pana tym, o czym mówił Pan w odniesieniu do trzynastowiecznych budowniczych: aktem nadziei, gestem odwagi, znakiem śmiałości, próbą mistrzostwa. Rodin, który jak Pan pisał o katedrach, nazwał je kamieniami milowymi rzymskokatolickiej drogi chrześcijaństwa. Pan, Mistrz, zdecydował, aby na tym miejscu postawić na naszej chrześcijańskiej drodze drogowy kamień Marii; ostatnie miesiące wystarczająco pokazały, jak chętnie zatrzymują się tu [ludzie]. Przekazuje nam Pan tę kaplicę. Kiedy w podobny sposób w roku 1952 przekazywał Pan jednostkę mieszkalną Claudiusowi Petitowi, powiedział Pan, że zrobił ją dla ludzi. Tutaj, Panie Corbusier,

³² Ibidem, p. 15.

³³ Ibidem, p. 13.

³² Ibidem, s. 13.

pracował Pan dla kogoś o wiele większego – dla Boga i Najświętszej Dziewicy. Proszę pamiętać: dusza rzeczywistego promieniującego miasta jest tutaj na wzgórzu. Często myślałem o tych, którzy budują nasze dzisiejsze kościoły i tworzą dla nich godne podziwu obrazy: pod tymi sklepieniami, że zostały zbudowane, przed tymi obrazami, że zostały stworzone, że składają do modlitwy i do stawania się świętymi. Ta perspektywa modlitwy, które odtąd będą się z tego miejsca wznosić do Boga, może być dla Pana, Panie Corbusier, najwyższą pochwałą³³.

Zawarta w książce argumentacja Henzego wydaje się udoskonaloną wersją powyższej przemowy. Wypowiedź biskupa wydobywała wartości związane z procesem twórczym, by dopiero w drugiej kolejności skupić się na religijnym przeznaczeniu całej budowli. Wizja gotyku, jako stylu przenikniętego „duchową radością” i „miłością do sztuki”, wprawdzie uzasadniona jest tradycją interpretacyjną sięgającą czasów romantyzmu i może być odniesiona do postawy Le Corbusiera przy budowie kaplicy, ale jest także specyficzną interpretacją tego stylu, w której wątek artyzmu zdobył przewagę nad wartościami religijnymi. Dopiero samo przeznaczenie równoważy na wskroś pozytywną ocenę artystycznego zaangażowania. Biskup ze zrozumieniem mówił o „geście odwagi, znaku śmiałości, próbie mistrzostwa”, by w dalszej kolejności stwierdzić, że kaplica jest „kamieniem milowym na naszej chrześcijańskiej drodze”. Związek kaplicy z chrześcijaństwem zasada się jednak głównie na fakcie, że jest ona miejscem modlitwy. Kaplica w Ronchamp nie jest wyrazem jakiegoś programu teologicznego czy liturgicznego i nie wykazuje też związków z poglądami znanych wówczas francuskich myślicieli katolickich (jak np. Jacques Maritain czy Étienne Gilson). To raczej wypowiedź biskupa Dubois ujawnia znajomość teoretycznych poglądów Le Corbusiera, zwłaszcza gdy przywoływana jest koncepcja „promieniującego miasta”. Podobnie jak w przypadku interpretacji gotyku, także to odwołanie miało sens tylko na dużym poziomie ogólności, ponieważ idea *ville radieuse* w pewnych swych aspektach przeniknięta była pomysłami rosyjskich urbanistów (jak Nikolai Milutin), a politycznie wiązała się z syndykalizmem, którego Le Corbusier był przez pewien czas zwolennikiem³⁴.

Biskup podkreślił swoją refleksję nad współczesnymi mu twórcami kościołów i obrazów religijnych, wy-

misleading – and stemmed rather from the universalization of the religious application of the shrine. Contrary to some obvious truths, Henze first treats the building as a symbolic work and sees in it the expression of people’s desires, and then, contrary to his own earlier conclusions, when analysing the religious contents he ignores all their non-Christian sources.

To confirm the official approval of the Church, Henze includes Bishop Dubois’s consecration speech at the end of the book:

*In the times of the cathedrals, as one book says, a style emerged that was permeated with spiritual joy: love of art, disinterestedness, and joy of life in the creation. The joy, as we believe, you experienced when you were building the walls around this place. This high-rise of Mary, intended to dominate the land, became to you what you mentioned when speaking of the 13th-century builders: an act of hope, a gesture of courage, a sign of bravery, a mastery test. Rodin, who wrote about cathedrals as you do, called them the milestones of the Roman-Catholic way of Christianity. You, Master, decided to place here, on our Christian way, the milestone of Mary. Last months have shown clearly enough how glad people are to stop here. You hand the chapel over to us. When in 1952 you were handing over the housing unit to Claudius Petit, you said that you had made it for people. Here, Mr. Corbusier, you have been working for someone much greater – for God and His Mother. Please remember: the soul of the real radiant city is here, up the hill. I have often thought about those who build our churches today and create impressive pictures for the churches: under these vaults, I thought that they had been built, before these paintings, that they had been created, that they encourage us to pray and to become saints. The perspective of prayers, from now on rising to God from this place, may be the highest praise for you, Mr. Corbusier.*³⁴

Henze’s argumentation included in the book appears to be a refined version of the speech quoted above. The Bishop’s words reveal the values associated with the creative process, and only then do they focus on the religious application of the whole building. The vision of Gothic as a style permeated with “spiritual joy” and “love of art”, although justified by the interpretative tradition dating back to the Romantic period, could be used referring to Le Corbusier’s attitude during his work on the chapel, yet it is at the same time a peculiar interpretation of the style, an interpre-

³³ Ibidem, s. 27–28.

³⁴ Po kilku przemianach pomysły Le Corbusiera zbliżyły się do koncepcji miasta liniowego, którą wprawdzie stworzył Arturo Soria y Mata (1844–1920, jego pierwszy artykuł na ten temat ukazał w marcu 1882 roku w madryckim „El Progreso”), ale która w latach 30. znana była głównie w wersji opracowanej przez Nikolai Milutina (1889–1942) w pracy z 1930 roku (jej tłumaczenie na język polski: *Socgorod: problemy budownictwa miast socjalistycznych*, w: *Radzieckie koncepcje nowego osadnictwa z lat 1928–1931*, Warszawa 1967, s. 145–152). O idei Soria y Maty por.: G.R. Collins, *La Ciudad Lineal de Madrid*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 18, 1959, s. 38–53; A. Bonet Correa, *Paisaje urbano, Ciudad Lineal y masoneria*, „Revista Ciudad y Territorio” 90, 1991.

³⁴ Ibidem, pp. 27–28.

tation in which the artistic thread prevails over the religious values. Only the application itself counterbalances the entirely positive evaluation of the artistic involvement. The Bishop spoke with understanding of the “gesture of courage, sign of bravery, a mastery test”, to say later that the chapel is “a milestone on our Christian way”. However, the association of the chapel with Christianity is chiefly based on the fact that it is a place of prayer. The Ronchamp chapel does not express a theological or liturgical programme, and does not show any relation with the views of the famous contemporary French Catholic thinkers (e.g. Jacques Maritain or Étienne Gilson). It is rather Bishop Dubois’s speech that reveals the knowledge of Le Corbusier’s theoretical approach, especially when the “radiant city” concept is recalled. Like the above-mentioned interpretation of Gothic, this reference makes sense only at a very general level, since the idea of *ville radieuse* was in certain aspects affected by the ideas of the Russian urban planners (as Nikolai Milyutin), and was politically related to syndicalism, of which Le Corbusier was a follower for some time.³⁵

The Bishop stressed his reflection on the contemporary creators of churches and religious paintings, and made a claim that their works “encourage us to pray and to become saints”. It may be presumed that his considerations were triggered first of all by works of artists who, like Le Corbusier, got involved in their creation against their personal religious views. Therefore, doubts may be raised as to whether he was right in his opinion. The main users of the buildings, i.e. the faithful of the Ronchamp parish and the pilgrims from around Besançon, showed some reserve towards the building, and their needs were fulfilled as if “despite” its artistic shape. For the (French and foreign) Christians, the chapel could be a proof of vitality of their faith, since its servants were even the religiously indifferent artists. Yet, only in a moderate degree can we acknowledge the influence of those artists’ works on the spirituality of the recipients. Chapels by Matisse and Le

³⁵ After several transformations, Le Corbusier’s ideas approached the “linear city” concept, which was created by Arturo Soria y Mata (1844–1920; his first article on the subject appeared in March 1882 in the Madrid “El Progreso”), but which was known in the 1930s chiefly in the version created by Nikolai Milyutin (1889–1942), in a work dated 1930 (its Polish translation is: “Socgorod: problemy budownictwa miast socjalistycznych”, in: *Radzieckie koncepcje nowego osadnictwa z lat 1928–1931*, Warszawa 1967, pp. 145–152). On Soria y Mata’s idea cf.: G.R. Collins, “La Ciudad Lineal de Madrid”, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 18, 1959, pp. 38–53; A. Bonet Correa, “Paisaje urbano, Ciudad Lineal y masoneria”, in: *Revista Ciudad y Territorio* 90, 1991.



8. Le Corbusier, Kaplica Notre-Dame-du-Haut, uchwyt drzwi wschodnich, 1955, Ronchamp, fot. J.K. Kos

8. Le Corbusier, The chapel of Notre-Dame-du-Haut, the east door handle, 1955, Ronchamp, photo by J.K. Kos

suwając przy tym twierdzenie, że ich dzieła „skłaniają do modlitwy i do stawania się świętymi”. Ponieważ można przypuszczać, że zastanowienie biskupa budziły przede wszystkim prace artystów, którzy podobnie jak Le Corbusier zostali zaangażowani w ich stworzenie na przekór swym religijnym poglądom, to nasuwają się wątpliwości, co do słuszności jego opinii. Główni użytkownicy budowli, za jakich uznać należy parafian z Ronchamp i pielgrzymów z okolic Besançon, wykazywali dystans wobec budowli, a ich potrzeby realizowane były jakby „mimo” jej artystycznego kształtu. Kaplica mogła być dla chrześcijan (francuskich i pozostałych) dowodem żywotności ich wiary, skoro zechcieli służyć jej artyści zobojętniali religijnie, ale jedynie w bardzo umiarkowanym stopniu można uznać wpływ dzieł tychże artystów na duchowość odbiorców. Kaplice Matisse’a i Le Corbusiera są miejscami modlitwy, obrazu Legera zdo-

bią ściany kościoła w Audincourt, nie są one jednak poważnymi czynnikami wpływu na religijne zaangażowanie użytkowników. Dzieła tego rodzaju odegrały pewną, chociaż niewielką rolę w procesach określonych kilka lat później jako *aggiornamento*, za znaczące uznano je przede wszystkim w obszarze samej sztuki. Dalsza historia zarówno religii, jak i sztuki, tylko potwierdziła wyjątkowość tej próby zbliżenia dziedzin, których oddalenie odtąd tylko narastało.

Zamiast zakończenia

Analiza dwóch z pięciu wybranych interpretacji kaplicy w Ronchamp wykazuje, że zarówno tekst samego Le Corbusiera, jak i studium Henzego, bliskie chronologicznie budowli, nakierowane są na takie przedstawienia dzieła, by było ono zrozumiałe i szeroko aprobowane. Mimo tego podobieństwa obie interpretacje poważnie się różnią. Korzystając z typologii Haydena White'a, o pierwszej, silnie indywidualistycznej można powiedzieć, że jest politycznie „anarchistyczna”, zaś drugą, której autor traktuje głębokie zmiany w sztuce i religii jako niemal oczywiste, określić można jako „liberalną”. Omówione dwie pierwsze wypowiedzi są zupełnie inne niż interpretacje, które przedstawione zostaną w drugiej części niniejszego studium.

Corbusier are places of prayer, and Leger's paintings decorate the walls of the Audincourt church, still they are not significant factors affecting the religious involvement of their users. Works of that kind did play a role – small as it was – in the processes described several years later as *aggiornamento*, but they were considered important first of all within the sphere of art. The further history of both religion and art only confirmed the uniqueness of this attempt at bringing together the two domains, between which the gap only widened, from then on.

Instead of conclusions

The analysis of two of the five selected interpretations of the Ronchamp chapel shows that both the text by Le Corbusier and the study by Henze, chronologically close to the moment of construction, are oriented towards such a presentation of the work that is understandable and widely acceptable. Despite this similarity, the two interpretations differ significantly. Using Hayden White's typology, the first interpretation, strongly individualistic, may be considered politically “anarchist”, while the other, whose author treats great changes in art and religion as almost obvious, may be considered “liberal”. These two discussed texts are diametrically different from the interpretations to be presented in the second part of this study.

Translated by Anna Ścibor-Gajewska

The Neo-Platonic Supper

Few contemporary paintings have engendered as much emotion as *The Last Supper* by Maciej Świeszewski [Fig. 1]. Scores of articles, thousands of viewers, an outstanding novel by Paweł Huelle, and an academic study by Father Krzysztof Niedałowski are but some of the surprising reactions to the work by this Gdańsk-based artist. Father Niedałowski attests to the scope of its influence: “My friendship with the artist and the adventure with his painting have led me to undertake a serious study of iconography and table culture, and I studied the biographies of old masters who in their own time attempted the scene of the Last Supper. I discovered entire realms of human striving for the purity of intention and even spousal love for Christ.”¹ *The Last Supper* initiated a broader debate on the indispensable values and imperatives of the plastic arts; the debate flared up during the *New Old Masters* [*Nowi Dawni Mistrzowie*] exhibition at the Abbot’s Palace in Oliwa, Gdańsk, organized in 2007 to the script written by Donald Kuspit, an American curator and art theorist. On account of its large size (5×8 m), Świeszewski’s piece could not be showcased at the museum and was instead displayed in a church, but still served as a banner in the struggle for the presence of figurative art in our post-modern world.

Throughout the process of creation (which took ten years, 1995 to 2005, to complete) and soon after it was finished, the attention of the community and media was focused almost exclusively on the issue of “who is who”. The figures of local public life – politicians, artists, and businessmen – were cast in the roles of the Twelve Apostles. Who was depicted and who was omitted? Who represented Judas? Those were the most frequent questions at the time. Some critics attempted to discredit the value of the painting, but did not venture beyond the typical dispute between the “avant-gardists” and the “metaphysicians”, as excellently portrayed by Paweł Huelle in his novel *The Last Supper*. Hardly

¹ K. Niedałowski, *Zawsze Ostatnia Wieczerza*, Warszawa 2006, p. 225.

Neoplatońska Wieczerza

Niewiele jest współczesnych obrazów, które wywołały tak duże emocje jak dzieło Macieja Świeszewskiego *Ostatnia Wieczerza* [il. 1]. Dziesiątki artykułów, tysiące widzów, znakomita powieść Pawła Huelle i naukowa książka ks. Krzysztofa Niedałowskiego to niewątpliwie zaskakujące reakcje na pracę gdańskiego malarza. Jak szeroki jest obszar oddziaływania tego obrazu, świadczy wypowiedź ks. Niedałowskiego: „Mnie ta przygoda z obrazem i przyjaźń z artystą popchnęły na drogę naukowych badań ikonograficznych, poszukiwań z dziedziny kultury stołu i wertowania biografii starych mistrzów, którzy podobnie jak Maciej Świeszewski postanowili kiedyś zmierzyć się ze sceną Ostatniej Wieczerzy. Odkryłem całe światy ludzkich zmagania o czystość intencji, a nawet o miłość oblubieńczą”¹. Powstanie *Ostatniej Wieczerzy* było zaczynem szerszej dyskusji o niezbywalnych wartościach i imperatywach w sztukach plastycznych, która rozgorzała na dobre przy okazji wystawy *Nowi Dawni Mistrzowie*, zorganizowanej w roku 2007 w oliwskim Pałacu Opatów według scenariusza amerykańskiego kuratora i teoretyka sztuki Donalda Kuspita. Wprawdzie dzieło Świeszewskiego, ze względu na olbrzymie wymiary (5 na 8 metrów), nie mogło pomieścić się na ekspozycji w muzeum (było wówczas prezentowane w kościele), pełniło ono jednak rolę głównego „sztandaru” w walce o miejsce sztuki przedstawiającej w ponowoczesnym świecie.

Kiedy jednak dzieło powstawało (a trwało to dziesięć lat: 1995–2005) i zaraz po jego odsłonięciu, medialna i środowiskowa uwaga skupiała się niemal w całości na kwestiach personalnych, gdyż w roli dwunastu apostołów artysta przedstawił współczesnych notabli życia publicznego Trójmiasta: polityków, artystów i biznesmenów. Kogo artysta przedstawił, a kogo pominął? Która z postaci jest Judaszem? To główne pytania, jakie wówczas stawiano. Pojawiły się także opinie dyskredytujące wartość artystyczną tego interesującego dzieła, ale nie wykraczały one poza typowy spór o sztukę współczesną między „awangardystami” a „metafizykami”, świetnie zresztą przedstawiony we wspomnianej powieści Pawła Huelle *Ostatnia Wieczerza*. Niemal nikt nie zastanawiał

¹ K. Niedałowski, *Zawsze Ostatnia Wieczerza*, Warszawa 2006, s. 225.



1. Maciej Świeszewski, *Ostatnia Wieczerza*, 1995–2005, olej na płótnie, 800×500 cm, własność artysty, fot. K. Izdebski

1. Maciej Świeszewski, *The Last Supper*, 1995–2005, oil on canvas, 800×500 cm, property of the artist, photo by K. Izdebski

się nad rozbudowaną warstwą symboliczno-allegoryczną obrazu i nie zadał sobie pytania o przesłanie tego dzieła. I to mimo faktu, że Świeszewski wielokrotnie artykułował w wywiadach swoje metafizyczne potrzeby. W ówczesnych recenzjach trudno więc znaleźć wiarygodne wyjaśnienie, dlaczego malarz poświęcił 10 lat swojego życia na stworzenie tego ogromnego płótna.

By odpowiedzieć na postawione wyżej pytania i choćby w części zbliżyć się do zrozumienia dzieła, należy przynajmniej pokrótce scharakteryzować twórczość Macieja Świeszewskiego. Znamionną cechą jego malarstwa jest figuratywność i – co istotniejsze, a zarazem rzadkie we współczesnej sztuce – kompozycje wielofigurowe. Krytyka wiąże jego sztukę z nurtem surrealistycznym, wskazując na: swobodne wprowadzanie różnorodnych, z pozoru niezwiązanych ze sobą, realistycznych form narracyjnych, intencjonalność czasoprzestrzeni, przeskalowanie wzajemnych relacji pomiędzy przedstawianymi przedmiotami, postaciami i elementami architektoniczno-pejzażowymi lub stosowanie w jednym dziele różnych perspektyw. Jednak artystyczne wizje Świeszewskiego mają pewien istotny, przebijający niemal z każdego płótna, rys patosu, który osobiście niesłychanie cenię, a którego tak boi się nastawiona na banał i rozrywkę kultura współczesna. Surrealistyczny język tego gdańskiego artysty nie jest tylko swobodną grą symbolicznymi formami, popisem erudycji czy intelektualnym rebusem dla pretensjonalnych elit, ale wypowiedzią „na serio”, z głębi egzystencjalnych doświadczeń pełnych lęku i wątplenia.

anyone reflected on the elaborate symbolic and allegorical structure of the painting or bothered to ask about its message. This was despite the fact that Świeszewski himself explicitly articulated his metaphysical needs in many interviews. Contemporary articles can barely offer a credible explanation as to why precisely he sacrificed ten years of his life to this enormous painting.

In order to come a little closer to an understanding of the painting, it may first be helpful to characterize the broader creative style of Maciej Świeszewski. His works are predominantly figurative; more importantly, they include multifigural compositions, which are otherwise rare in contemporary art. Critics often associate his work with surrealism, based on his preference for multiple, seemingly disconnected realist narrative forms, the intentionality of time and space, the rescaling of mutual relations between depicted objects, figures, elements of landscape and architecture, and the use of several perspectives in a single piece. His artistic vision is marked by an important strand of pathos, of which our contemporary culture, steeped in banality and entertainment, is fearful, but which I personally appreciate. Świeszewski's surrealist language is not just a play with symbolic forms, a show of erudition or an intellectual riddle designed to entertain pretentious highbrows, but an earnest statement flowing from the deep existential experience of fear and doubt.

Świeszewski himself made it clear when asked about the affinities between his artistic language and that of Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, and Bronisław Linke: "First of all, it is all about the peculiarity of form, imagination and creation, in a very literal sense. To me, their language represents the essence of creativity. It is unusual, unprecedented; it allows the forging of new values and relationships, which, after all, defines creativity. Their world is unique in its richness and the remarkable craft with which it is realized. [...] The catastrophic streak in my psyche also plays a part; this particular type of art and this vision of the world have haunted me ever since early childhood. They seem especially fascinating and close to my heart."²

The catastrophic streak, combined with intellectual zeal and a heightened awareness of cultural history, has pushed Świeszewski's art towards the grand narratives of history and religion. In particular, he turned to the Bible as the space in which both his metaphysical hunger and his existential angst can find full expression. Świeszewski usually works on cycles of paintings; even as their subject matter is treated in a free and unorthodox manner, their titles (*Golgota*, *The Tower of Babel*, *Ecce Homo*, *The Apocalypse*) unambiguously point to the original source of inspiration. These pictures are a special kind of pictorial exegesis, in which personal and biblical themes intertwine with elements of other cultures and religions to create an autonomous, open space of contemporary human experience. If I were to choose one sentence to describe Maciej Świeszewski's art, I would say he is an artist of the grand narrative.

The Last Supper is replete with diverse iconographic themes and symbolic allusions, the untangling of which would take up a large volume. The artist is conscious that an exclusive focus on these elements can obscure the broader message of the painting. The sphere of iconography resembles a building with hundreds of doors and windows; each invites the viewer to come inside in a different way, depending on his level of initiation and sensitivity. The artist does not want him to remain at the threshold and admire a single entrance; he would rather have him come inside and admire the whole, finding the key in himself, in the culture which nurtured him: "Certain symbols and archetypes are accessible to everyone; they are just given various symbolic expressions in the history of particular cultures, they are clothed, as it were, in different symbolic garb, and I want to make these

² „Do piękna człowiek musi dojrzeć”. Rozmowa z Maciejem Świeszewskim przeprowadzona przez Janusza Janowskiego, in: *Maciej Świeszewski*, Gdańsk 2006, pp. 8–9.

Dosadnie ujmuje to sam artysta w odpowiedzi na pytanie o pokrewieństwo jego języka ze sztuką Hieronima Boscha, Pietera Bruegla czy Bronisława Linkego: „Przed wszystkim niezwykłość formy, wyobraźni i twórczości w dosłownym tego słowa znaczeniu. Ten język jest dla mnie kwintesencją twórczości, czymś niebywałym, niespotykanym, pozwalającym tworzyć nowe wartości, związki, które są przecież domeną twórczości. To jest niepowtarzalny świat z całym swym bogactwem, wspaniałym warsztatem, za pośrednictwem którego jest realizowany. [...] Z drugiej strony zdecydował o tym prawdopodobnie także katastroficzny rys mojej psychiki, za sprawą którego ta sztuka i ta wizja świata, przesładowująca mnie od dzieciństwa, jest mi bardzo bliska i fascynująca”².

Ten rys psychiki, o którym wspomina artysta, w połączeniu z intelektualnymi potrzebami i wysoką świadomością dziejów kultury pcha jego twórcze poszukiwania w kierunku wielkich historyczno-religijnych narracji. Szczególnie w *Biblii* znajduje Świeszewski przestrzeń pozwalającą w pełni wyrazić zarówno jego egzystencjalne lęki, jak i metafizyczny głód. Pracuje najczęściej cyklami, których tytuły (*Golgota*, *Wieża Babel*, *Ecce Homo*, *Apokalipsa*), mimo swobodnego, nieortodoksyjnego traktowania tematu, wskazują jednoznacznie na główne źródło inspiracji. To swoista malarska egzegeza *Biblii*, w której wątki osobiste i chrześcijańskie naturalnie mieszają się z elementami innych kultur i religii, tworząc autonomiczną, a jednocześnie otwartą przestrzeń doświadczeń współczesnego człowieka. Gdybym miał określić jednym zdaniem twórczość Macieja Świeszewskiego, to powiedziałbym, że jest to artysta wielkich narracji.

Obraz Macieja Świeszewskiego *Ostania Wieczerza* pełny jest różnorodnych wątków ikonograficznych i symbolicznych odniesień, których rozwikłanie wymagałoby napisania pokaźnego tomu. Sam artysta jest świadom, że skupienie się tylko na nich może przesłonić główne przesłanie dzieła. Cała ta ikonosfera jest czymś w rodzaju konstrukcji składającej się z setek okien i drzwi „zapraszających” do środka każdego w inny sposób, zależnie od stopnia jego wtajemniczenia i wrażliwości. Jednak autor nie chce, by widz zatrzymywał się na progu i podziwiał jedno wejście, lecz by wszedł do wnętrza i kontemplował całość, a klucz do niej odnalazł w sobie, w kulturze, z której wyrósł: „Chodzi mi o to, żeby pewne symbole, archetypy, które tkwią w każdym człowieku i tylko w historii kultury uzyskują odmienne usymbolizowanie, mogę powiedzieć – szatę znakową, zostały odebrane i uświadomione. Bo przecież każdy w miarę wykształcony człowiek powinien móc to działanie obrazu odebrać na wielu płaszczyznach emocjonalno-duchowych. Nie chodzi nawet o to, żeby odbiorca zrozumiał, że ryba

² „Do piękna człowiek musi dojrzeć”. Rozmowa z Maciejem Świeszewskim przeprowadzona przez Janusza Janowskiego, w: *Maciej Świeszewski*, Gdańsk 2006, s. 8–9.

sugeruje to czy tamto; to ja mogę powiedzieć, że chodziło mi o konkretne treści. Chciałem stworzyć raczej swego rodzaju metafizykę znaczeń, poszukiwanie pewnych konotacji, które umieszczałyby obraz w szerszym kontekście znaczeniowym. Bardzo mi zależy na tym, żeby człowiek na różnym poziomie rozwoju duchowego i intelektualnego odnalazł w obrazie jakiś punkt jedności, swoistego scementowania ze swoją wyobraźnią i odczuciami”³.

Obraz Świeszewskiego jest odpowiedzią na zawsze obecny w człowieku i sztuce głód duchowości, który współczesna materialistyczna cywilizacja sprowadziła do funkcji relacji społecznych.

*

W początkach dwudziestego wieku Wasyl Kandyński napisał książkę *O duchowości w sztuce*. Mówiąc o przyczynach jej powstania, stwierdzał, że postawił „sobie za główny cel obudzenie w człowieku umiejętności widzenia duchowych treści w rzeczach zarówno materialnych jak i abstrakcyjnych”⁴. Miał przy tym świadomość, że „okres fascynacji materialistycznych, którym duch, jak się wydaje, uległ, został przewyżniony niby złe pokusy, a nasza świadomość, oczyszczona przez walkę i cierpienie, wznosi się ku górze”⁵. Ta wydana w 1911 roku książeczka zyskała olbrzymią popularność w ówczesnych kręgach artystycznych, gdyż była znakomitą odtrutką na materializm marksistowski, który zawładnął umysłami ówczesnych artystów i inteligencji. Z perspektywy czasu refleksja ta jest tym ważniejsza, że wypowiedziana była przez wybitnego artystę nowoczesnego w czasie rodzących się awangard (zafascynowanych materializmem) na wiele lat przed urzeczywistnieniem się ideologii marksistowskiej w komunistycznym systemie.

W wypowiedzi Kandyńskiego przebija się pewien głód metafizyczny, a także potrzeba przewyżnienia dualizmu ducha i materii, który w postaci mniej lub bardziej radykalnej artykułował się już w starożytnej Grecji. Nie wdając się w rozważania ontologiczne, należy podkreślić, że dla twórczości artystycznej owo przewyżnienie dualizmu ma znaczenie kluczowe i stanowi o sensie sztuki. Z tych też powodów artyści różnych epok przyswajali w sobie właściwy sposób koncepcję Plotyna, który w *Enneadach* stworzył system dający się anektować zarówno w doktrynie chrześcijańskiej, jak i w spirytualistyczno-gnostyckich koncepcjach powstających na przestrzeni wieków. W systemie tym byt jest jednością wewnątrznie dynamiczną, w której poprzez emanację powstają nowe jego postacie – hipostazy.

³ Z Maciejem Świeszewskim rozmawia ks. Jan Sochoń, w: *Maciej Świeszewski Ostatnia Wieczera 1995–2005*, Warszawa 2006, s. 52.

⁴ M. Billa *Wstęp*, w: W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 8.

⁵ *Ibidem*.

symbols conscious and perceived. Every educated person should be able to experience the painting on a number of emotional and spiritual levels. This is not to say they should understand the fish symbolizes this or that; no one except me can say I intended to convey a certain message. What I set out to do was to create a metaphysics of meanings, a web of associations that would place my painting in a broader context. It is very important for me that people at different levels of spiritual and intellectual development find a point of unity in my painting, a place where it speaks to their imagination and sensibility.”³

Świeszewski’s painting is a response to the thirst for spirituality manifest in human beings and their art, the perennial thirst which our contemporary materialistic civilization has reduced to the mere function of social relations.

*

At the beginning of the 20th century, Wassily Kandinsky published a small book entitled *Concerning the Spiritual in Art*. Commenting on why he wrote it, he stated: “the purpose [...] was to awaken the ability to experience the spiritual in material and abstract things”⁴. He also realized that “after the period of materialistic trials to which the soul had apparently succumbed, yet which it rejected as an evil temptation, the soul emerges, refined by struggle and suffering.”⁵ Published in 1911, the book gained immense popularity in the artistic circles of the time as a perfect antidote against Marxist materialism, which then held sway over the minds of intellectuals and artists. In retrospect, Kandinsky’s observations seem especially important given that they were made by an outstanding modern artist at the time of nascent avant-garde movements (largely fascinated with materialism) years before Marxist ideology was embodied in the communist system.

Kandinsky’s statement reveals a certain metaphysical hunger and a need to overcome the dualism of matter and spirit, which was first expressed in a more or less radical manner in ancient Greece. Without going into ontological considerations, it must be noted that overcoming dualism is critical for art and may even be said to constitute its essence. For this reason, scores of artists across the ages have turned, each in their own way, to the philosophy of Plotinus, whose *Enneads* were suit-

³ Z Maciejem Świeszewskim rozmawia ks. Jan Sochoń, in: *Maciej Świeszewski Ostatnia Wieczera 1995–2005*, Warszawa 2006, p. 52.

⁴ M. Billa, *Wstęp [Introduction]*, in: W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, p. 8

⁵ *Ibidem*.

able for annexation both into Christian doctrine and the Gnostic systems arising over time. Plotinus conceived of being as an internally dynamic unity, in which new forms, *hypostases*, are continually created by way of emanation. The One, the highest entity, successively emanates lower realms: the ideal (spiritual), the psychical (the world-soul), and the material. Plotinus held that the material world is but a phenomenon of the ideal realm; the latter is reflected in matter as in a mirror. The human soul is composed of a lower, imperfect soul immersed in the flesh, and a higher one, which contemplates the world of the Absolute. The soul can travel downwards to spiritualize the flesh (and thus fall down), and back upwards, elevated by knowledge and virtue, and, more importantly, by art, which is the actualization of ideas. It is also to Plotinus that we owe the famous theory of the relationship between spirit and matter in a work of art, which seems to be taken for granted in our present time.

“Suppose then, two stony masses placed near each other, one of which is incomposite, and destitute of artificial form: but the other is fashioned by art into some divine, or human statue. [...] The stone then which is disposed by art into the beauty of form, will immediately appear beautiful, but not because it is a stone; or the other mass would be similarly beautiful; it is therefore beautiful because it possesses the form which art applies. Matter, therefore, had not this form, but it existed in the thinking artist before it came into the stone.”⁶

The artist thus ranked extremely high in the hierarchy proposed by Plotinus; in his work, he actualized Ideas and was thus a reflection of the Creator.

It is no wonder then that the Neo-Platonic idea of emanation finds ample resonance in art. It lies at the heart of Augustinian illuminationism, which informs the theology of the icon; it inspired artists of the Renaissance and the Italian mannerism, whose ideas were in large measure influenced by Florentine Neo-Platonists affiliated with the Platonic Academy founded by Marsilio Ficino. Neo-Platonic influence on art continues practically to our day; it is manifest in figurative paintings which seek to express the existential experience of imprisonment in the body, as well as in symbolic still-lives which speak of the evanescence of the world and at the same time extol its sensual beauty.

In their endeavour to express the relationship between spirit and matter, artists have also drawn on abstraction; in the 20th century, esoteric Neo-Platonic motifs can be observed in non-figurative art. Art still aims to express the truth about man; the experience of the body, with its beauty and

Z bytu najdoskonalszego, Absolutu, emanują kolejno niższe światy: idealny (ducha), psychiczny (dusza świata) i materialny. Plotyn uważał, że świat materialny jest fenomenem bytu idealnego, odbijającego się w materii jak w lustrze. Istotną była tu też koncepcja duszy ludzkiej, która według Plotyna składała się z dwóch składowych: duszy niższej, niedoskonałej, zanurzonej w cielesności, i tej wyższej, kontemplującej świat Absolutu. Dusza wędruje zarówno w dół, by cielesność uduchowić (przy tym upada), jak i na powrót – w górę. Obok poznania i cnoty drogą wzwyż dla upadłej duszy jest sztuka, która dla Plotyna stanowi urzeczywistnienie idei. Od niego też pochodzi znana koncepcja relacji ducha i materii w dziele sztuki, ich wzajemnego zespolenia, która dzisiaj wydaje się oczywista.

„Niech tedy leżą blisko siebie dwie, dajmy na to, bryły kamienne, jedna w stanie surowym i niemającym nic wspólnego ze sztuką, a druga już przez nią zniewolona, więc posąg bóstwa lub też jakiegoś człowieka [...], a wtedy okaże się jasno, że kamień, który za sprawą sztuki dostąpił piękna idei, jest piękny, lecz dzięki idei, jaką weń wszczepiła sztuka. Zaiste, ową ideę posiadała nie materia, lecz była ona w tym, kto ją pomyślał, i istniała, zanim weszła do kamienia”⁶.

Artysta zajmował więc u Plotyna niezwykle wysokie miejsce w hierarchii wartości, gdyż – jako urealnijający idee w swej twórczości – stawał się odbłaskiem Stwórcy.

Nie dziwi więc, że plotyńska idea emanacji znalazła w sztuce mocny rezonans. Leży ona u podstaw augustinianego iluminizmu oddziałującego na teologię ikony; widoczna jest także w dziełach twórców renesansu i manierizmu włoskiego, których poglądy ukształtowane zostały w niemałym stopniu przez florenckich neoplatoników związanych z Akademią Platońską stworzoną przez Marsilia Ficino. Ten wpływ neoplatonickiej myśli na sztukę trwa praktycznie do czasów współczesnych – odnajdziemy go zarówno w twórczości figuratywnej, pragnącej wyrazić egzystencjalne doświadczenie uwięzienia w ciele, jak i w symbolicznych martwych naturach, mówiących o przemijaniu świata, a zarazem o jego zmysłowym pięknie.

Próbując wyrazić wzajemną relację ducha i materii, artyści sięgali także do form abstrakcyjnych. W wieku dwudziestym ezoteryczny, neoplatonicki charakter twórczości daje się nierzadko stwierdzić w sztuce nieprzedstawiającej. Głównym jednak tematem sztuki pozostaje nadal wyrażenie prawdy o człowieku, a doświadczenie ciała – jego harmonijności i piękna przy jednoczesnej świadomości przemijania i stopniowego rozpadu – staje się pytaniem o ducha. Przedstawianie człowieka prawie zawsze miało pretensje do wyrażenia owego powszechnie doświadczanego naddatku naszej fizyczności, którego kondycja stanowi o istocie człowieczeństwa. Dla jednych jest to psychika, dla innych – dusza. Próby

⁶ Plotinus, *Ennead V*.

⁶ Plotyn, *Enneady*, tom II, *Enneada V*, Warszawa 1959, s. 300.

znalezienia formy plastycznej, mogącej udźwignąć owo dziwne, tyleż harmonijne, co wewnętrznie sprzeczne, konfliktogenne zespolenie ciała-materii i ducha stanowią o istocie twórczości.

W swych dziełach artyści wyrażają zarówno palityńską ideę emanacji Ducha w materię, upadku duszy i próbę podniesienia tejże na wyżyny pierwotnej Jedni (*circuitus spiritualis*), jak i potrzebę ciągłej przemiany, poczucie niespełnienia i niewystarczalności – zawieszenia tożsamości człowieka między niebem a ziemią. Najlepszym przykładem jest tu twórczość Michała Anioła, będącego na wskroś neoplatonikiem, który niemal w każdym dziele (zarówno w rzeźbie, malarstwie, architekturze, jak i poezji) usiłował ukazać permanentną walkę ducha z pochłaniającą go materią. Podstawą tej sztuki jest inny niż w ikonie wymiar refleksji i przeżycia filozofii Plotyna. Tam przedstawiona rzeczywistość podniesiona jest na poziom Boskiej Jedni, jest przebóstwiona, tu artysta ukazuje zmagania ducha z tym, co ziemskie i co nie pozwala wlecieć człowiekowi na owe wyżyny. U Michała Anioła, mimo fizycznej obecności materii w jego dziełach – olbrzymich mas marmuru i wszechobecnej, prężącej się muskulatury – uchwycony jest jakiś wewnętrzny, autentyczny ruch i walka ducha z uwarunkowaniami ciała. Został tu zobrazowany dramatyzm – zarówno upadku, jak i uwolnienia.

*

W to wielowiekowe doświadczenie sztuki próbującej wyrazić poprzez dzieło tajemnicę ludzkiego bytu w jego otwarciu na transcendencję znakomicie wpisuje się malarstwo Macieja Świeszewskiego, a w szczególności obraz *Ostania Wieczerza*, *opus magnum* w jego twórczości. Podejmując temat, z którym mierzyli się najwięksi artyści w dziejach, Świeszewski – tak jak i oni – wkracza w obszar oddziaływania myśli neoplatonickiej. Jest ona bowiem filozofią pozwalającą, niezależnie od stopnia jej zgłębienia, rozjaśnić tkwiącą w ludzkim doświadczeniu antynomię duszy/psyche i ciała/materii. Elementy neoplatonizmu tkwią głęboko w europejskich fundamentach kultury judeochrześcijańskiej, w religiach, w różnych formach ezoteryzmu i idealizmu.

Już sam temat płótna Świeszewskiego jest z gruntu neoplatonicki. Zgodnie z katolicką i prawosławną dogmatyką jest to moment ustanowienia Eucharystii. Tu następuje transsubstancjacja – przemiana materii chleba i wina w ciało i krew Syna Bożego. Spożywający partycypują w bóstwie Chrystusa.

Jak przedstawia ten moment Maciej Świeszewski? Już przy pierwszym spojrzeniu uderza w jego *Ostatniej Wieczerzy* emanująca z tego olbrzymiego płótna jakaś nieziemiska atmosfera. Kompozycja zanurzona jest we wszechogarniającym błękicie. Jest to zarówno kolor nieba, wody wypełniającej dolną część obrazu, jak i obrusu obficie zastawionego stołu. Zważywszy, że postać

harmony, but also with its gradual ageing and decay, is rephrased as the question about the spirit. Pictorial representations of man have traditionally struggled to express this universal correlate of the body, which forms the essence of humanity, and to which some refer as psyche, others – as the soul. The very essence of art can be seen in this quest for a visual form that would contain the bizarre, sometimes harmonious, but often contradictory and conflicted, union of the spirit and the body-matter.

In their works, artists express the Neo-Platonic themes of the soul falling into matter and being elevated back to the higher realm of the primordial One (*circuitus spiritualis*), the need for continual transformation, the feeling of being unfulfilled and insufficient, the situation of man as poised between heaven and earth. A good case in point is the work of Michelangelo. Every inch a Neo-Platonist, he strove to show the never-ending struggle between spirit and matter, which threatens to engulf it in his every work (be it in sculpture, painting, architecture, or poetry). His art differs from the icon in its specific experience and interpretation of Neo-Platonic philosophy. In the icon, reality is elevated to the level of the One and itself divinized; Michelangelo, on the other hand, focuses on the battle of the spirit against matter, which prevents it from attaining these higher realms. Despite the physical abundance of matter in his works, such as large masses of marble and ubiquitous flexed muscles, Michelangelo succeeds in capturing a genuine, internal dynamics of the struggle of the spirit with its bodily circumstances. He shows the dramatic quality of fall and liberation.

*

The painting of Maciej Świeszewski, and in particular *The Last Supper*, his *opus magnum*, is also part of this perennial quest to express the mystery of humanity in its openness to transcendence. In taking on the subject against which the greatest masters have pitted their creative talent, Świeszewski, like his predecessors, enters the realm of Neo-Platonic influence. The philosophy of Plotinus, no matter how closely studied, helps elucidate the antinomy of the soul/psyche and body/matter inherent to human experience. Neo-Platonic elements are deeply rooted in the Judeo-Christian foundations of European culture, in various religions, and many forms of esotericism and idealism.

The very theme of *The Last Supper* is neo-Platonic to the core. Catholic and Eastern Orthodox doctrine identifies the scene shown in the painting as the moment of establishing the Eucharist. This is when transubstantiation occurs; the matter of

bread and wine changes into the flesh and blood of the Son of God and the guests partake of the divinity of Christ.

How does Maciej Świeszewski show this particular moment? From the very first glance, one is struck by the unearthly atmosphere which radiates from his enormous painting. The composition is immersed in an all-encompassing shade of light blue. Blue is the sky, blue is the water, which takes up the lower section of the painting, as is the tablecloth covering the sumptuous table. Given that Christ is also clad in a sapphire blue garment and the geometric centre of the composition is occupied by a light blue plate, which reflects his face, it is almost certain that the dominant colour is meant to symbolize the emanation of God into every dimension of being, space and time. The artist thus shows the theosis of the Earth and the Universe at large.

Looking at depictions of the Last Supper from previous centuries, one has the impression of entering a world logically ordered in accordance with the principles of Alberti's perspective. This specific geometric ordering of space is justified by the fact that the scene takes place in a small room and the characters are sitting around a rectangular table. More important, however, is its symbolic dimension. In the Cenacle, the essence of the Church is constituted as a community formed around the Eucharist, which recreates Christ's sacrifice on the cross, anticipates the eschatological nuptial feast, and constitutes the promise of resurrection: "Whoever eats my flesh and drinks my blood remains in me, and I in them." (John 6: 54). The mathematical logic of the composition symbolizes the divine, eschatological dimension of the ecclesial community. It has yet another rationale – the scene was often painted for refectories, often as a monumental mural painting, which, thanks to well-painted perspective, gave monks an impression of being seated among Jesus and the apostles in the Cenacle.

The special eschatological dimension is also evident in *The Last Supper* by Maciej Świeszewski. The boundary between the earth and sky is erased. The sumptuous banquet table, whose rectangular shape represents earthly reality, along with the apostles, is placed in the nebulous, heavenly space of a New Jerusalem. The eschatological, and therefore iconic, dimension of the scene, which is placed outside regular time and space, helps understand why the figures and objects in the painting cast no shadow. The artist resorts to chiaroscuro only to the extent that it is needed to give his objects a tangible shape, make them solid and concrete. According to the Christianized neo-Platonic vision of history, our world is divinized through the incarnation of the

Chrystusa obleczonej jest w szafirową szatę, a geometryczny środek kompozycji znajduje się w błękitnym talerzu, w którym odbija się oblicze Jezusa, jest niemal pewne, że ten dominujący w obrazie kolor ma symbolizować emanację Boga w każdy wymiar bytu i czasoprzestrzeni. Zostało tu ukazane przebóstwienie Ziemi i całego Wszechświata.

Oglądając przedstawienia Ostatniej Wieczery z minionych stuleci, prawie zawsze mamy wrażenie, że wchodzimy w świat logicznie uporządkowany, zgodnie z zasadami perspektywy wykreślnej. Ta geometryzacja przestrzeni ma swoje uzasadnienie w fakcie, że wydarzenie rozgrywa się w niewielkim pomieszczeniu, a także w usytuowaniu wszystkich postaci wokół prostokąta stołu. Ważniejszy jest jednak wymiar symboliczny tej tektoniki. W Wieczerniku konstituuje się istota Kościoła jako wspólnoty skupionej wokół Eucharystii, w której urzeczywistnia się ofiara krzyżowa Chrystusa i jednocześnie antycypowana jest uczta weselna u kresu dziejów – dana jest obietnica zmartwychwstania: „Kto spożywa moje ciało i pije moją krew, ma życie wieczne, a Ja go wskreszę w dniu ostatecznym” (J 6,54). Matematyczna logika konstrukcji sceny symbolizuje boski, eschatologiczny wymiar wspólnoty Kościoła. Geometryzacja przestrzeni w Ostatniej Wieczery ma też inne uzasadnienie – scenę tę bowiem malowano nierzadko do refektarzy, często jako monumentalne malowidło ściennie, które dzięki umiejętnie wyrysowanej perspektywie stwarzało wrażenie przebywania posilających się w przestrzeni izby Wieczernika, wśród apostołów i Jezusa.

Taki wymiar uczty eschatologicznej ma *Ostatnia Wieczera* Macieja Świeszewskiego. Na obrazie zatarła została granica między niebem a ziemią. Obficie zastawiony stół biesiadny, którego prostokąt symbolizuje rzeczywistość ziemską, unosi się wraz z uczującymi w jakiejś nieokreślonej, niebiańskiej przestrzeni Nowego Jeruzalem. Eschatologiczny, a tym samym ikoniczny, pozczasoprzestrzenny wymiar sceny pozwala zrozumieć brak cieni w obrazie, jakie powinny rzucać przedmioty i postacie w ziemskiej rzeczywistości. Artysta posługuje się światłocieniem tylko o tyle, o ile potrzebuje uplastyczyć malowane obiekty, przydając im masy i konkretności. Zgodnie z neoplatonską, schryzjanizowaną wizją dziejów, zarówno my, jak i cały nasz świat zostajemy przebóstwieni poprzez fakt wcielenia Syna Bożego, a następnie oczyszczeni ze wszelkiej skazy we krwi wylanej na krzyżu i przywróceniu Boskiej Jedni. W obrazie Świeszewskiego ta ekonomia odkupienia i zbawienia zobrazowana zostaje na centralnej, pionowej osi kompozycji.

„Precyzyjnie wyliczone centrum obrazu skupia się więc w oku odbicia Chrystusa, jego postać natomiast wyznacza główną oś obrazu. Zaczyna się ona od tęczy, przechodzi w światło i osobę Jezusa, by dalej przejść w Jego łzę i kulę z ludzkim embrionem – symbolem odradzającego się życia. Do końca nie wiadomo, jak

można wyobrazić sobie Chrystusa, i dlatego ten obraz jest jakby mgnieniem. Jezus ma cztery twarze: ta w środku to twarz idealna, wzięta jakby z veraikonu (obrazu wzorowanego na chuście św. Weroniki, którą otarła twarz Chrystusa). Z jej lewej strony wylania się cień – to twarz jednego z najwspanialszych arcydzieł malarstwa, obrazu *Zdjęcie z krzyża* Rogiera van der Weydena. Twarz po prawej to cytat z innego dzieła tego samego artysty *Chrzest w Jordanie*. Natomiast twarz, która odbija się w srebrnym talerzu, to oblicze Chrystusa z *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga...⁷

Artysta dokonuje niezwykle interesującego, pogłębiłego studium wizerunku Jezusa. Wprawdzie chowa się za wyobrażeniami z dawnych dzieł, to jednocześnie tworzy zupełnie nową, mocno osadzoną w teologii ikonografię Boga. Ta oryginalna wizja kształtuje się na centralnej osi kompozycji i emanuje na całość płótna. Patrząc od góry, napotykamy wierzchołek trójkąta. Jego biel symbolizuje pierwotną, neoplatońską jednię Boga, która stopniowo, schodząc w dół, rozszczepia się na różne kolory tęczy – znak pojednania, miłosierdzia i przymierza pomiędzy Stwórcą a stworzeniem. Jest symbolem obecności Boga. Na kartach *Biblii* tęcza pojawia się po potopie jako znak przymierza Boga z Noem i jego potomstwem (Rdz 9,9–13). To znaczenie jest istotne w kontekście dzieła Świeszewskiego. Namalowany tu stół biesiadny pełen płodów ziemi, płynący po bezmiarze wód, jest w równej mierze arką, jak i stołem ofiarnym. Taką interpretację potwierdza przedstawienie w centrum, na osi obrazu gołębia z zieloną gałązką, który jest zarówno znakiem bliskości Nowej Ziemi, jak i symbolem Ducha Świętego. Tu po raz kolejny ujawnia się eklezjalny wymiar malowidła Świeszewskiego. Wszak nawa w świątyni to symboliczna arka, w której znajduje schronienie przed potopem doczesnego świata wspólnota Kościoła płynąca do „ziemi obiecanej” – Królestwa Bożego.

Wydaje się, że autor *Ostatniej Wieczery* chciał połączyć w swym obrazie Stare i Nowe Przymierze. W ikonografii Sądu Ostatecznego tęcza przedstawiana jest jako tron Syna Bożego (w momencie paruzji) sądzącego żywych i umarłych. Interpretując obraz Świeszewskiego w kontekście apokaliptycznym (Ap 4,2n), należy przywołać opis zawarcia starotestamentowego przymierza pomiędzy narodem izraelskim a Jahwe: „Ujrzeni Boga Izraela, a pod Jego stopami jakby jakieś dzieło z szafirowych kamieni święcących jak samo niebo. Na wybranych synów Izraela nie podniósł On swej ręki, mogli przeto patrzeć na Boga. Potem jedli i pili” (Wj 24,10). W nowatorskiej ikonografii Świeszewskiego Bóg (Jego obecność) przedstawiony został na poły abstrakcyjnie – za pomocą bieli trójkąta, który zaczyna jaśnieć kolorami tęczy. Namalowanym poniżej „dziełem z szafirowych kamieni” jest obleczone w szafirową szatę potrójne przedsta-

Son of God, purified of all imperfection with his spilled blood, and eventually restored to the divinity of the One. In Świeszewski's painting, the economy of redemption and salvation is depicted along the central vertical axis of the composition.

“The centre of the painting was calculated with precision; it is occupied by the eye of Christ's reflection. The central axis is defined by the body of Christ. It begins as a rainbow, blends into light and the figure of Jesus, and then moves towards His tear and a small sphere containing a human embryo, the symbol of rebirth. It is not completely clear how Christ should be imagined and thus the painting is like a brief flash of recognition. Jesus is given four different faces: the middle one is an ideal face, as if taken out of a veraicon (an icon modelled on the towel with which saint Veronica wiped the face of Christ). To the left, a shadow emerges; it is the face from one of the greatest masterpieces of painting, *Descent from the Cross* by Rogier van der Weyden. The face on the right was borrowed from another painting by the artist, *Baptism in the Jordan*. The one reflected in the plate, on the other hand, comes from Hans Memling's *The Last Judgment*...”⁷

The artist presents an interesting and meticulously studied image of Jesus. He hides behind images borrowed from ancient masterpieces, and yet succeeds in creating an iconography of God, which is at once entirely new and firmly grounded in theology. This original vision originates along the central axis of the composition and radiates to the rest of the painting. Starting from the top, the viewer comes across the vertex of a triangle. The triangle is white to represent the primordial neo-Platonic unity of God; as it descends, it gradually splits into the colours of the rainbow, the symbol of reconciliation, mercy and covenant between the Creator and his creation, as well as the presence of God. In the Bible, the rainbow appears in the sky after the Flood as a sign of the covenant God makes with Noah and his offspring (Gen. 9: 9–13). This is an important context for understanding *The Last Supper*. The banquet table, overflowing with the fruits of the earth, floating on the endless expanse of water is at once an ark and a sacrificial table. This interpretation is reinforced by the dove with a green branch shown in the centre of the painting, which symbolizes the Holy Spirit and foretells the proximity of the New Earth. The ecclesial dimension of the painting is again manifest. The nave of a church is a symbolic ark in which the community of the faithful finds salvation from the flood

⁷ Kod Macieja Świeszewskiego. Z Maciejem Świeszewskim rozmawiała Aleksandra Kozłowska, <http://trojmiasto.gazeta.pl> (opublikowano 18 XI 2005).

⁷ Kod Macieja Świeszewskiego. Z Maciejem Świeszewskim rozmawiała Aleksandra Kozłowska, Gazeta.pl (published on 18.09.2005).

of earthly life and safely sails towards the “promised land” of the Kingdom of God.

It seems that the intention of the artist was to combine the Old and the New Covenant. In the iconography of the Last Judgment, the rainbow is often shown as the throne of Christ, who judges the living and the dead after the Second Coming. When interpreting the painting in the context of the Apocalypse (Rev. 4: 2), we must also recall the establishment of the Old Covenant between Yahweh and the people of Israel: “Moses and Aaron [...] saw the God of Israel. Under his feet was something like a pavement made of lapis lazuli, as bright blue as the sky. But God did not raise his hand against these leaders of the Israelites; they saw God, and they ate and drank” (Exod. 24: 10–11). In Świeszewski’s novel iconography, the presence of God is intimated in a half-abstract manner through the whiteness of the triangle, which suddenly begins to glow with the colours of the rainbow. The shade “of lapis lazuli” below serves to clothe the threefold image of Christ. The faces that Świeszewski borrowed from the paintings by Rogier van der Weyden allude to the baptism of Jesus at the beginning of his mission and to the last stage of his life – his passion and death on the cross. They remind us of these biblical events and the words uttered by the Holy Spirit at the baptism in Jordan: “This is my Son, whom I love; with him I am well pleased” (Matt. 3: 17), as well as the centurion’s exclamation under the cross “Surely he was the Son of God!” (Matt. 3: 54). These events provide the temporal frame for the earthly revelation of the divine nature of Christ and the history of salvation, and at the same time represent the sacramental dimension of the Church.

The third, central image of Christ, Świeszewski explains, is borrowed from the iconography of the veraicon, which is “not by human hand made”. Below, a mirror reflection in the plate shows the face of the Messiah taken from *The Last Judgment* by Hans Memling. These two images represent the two poles of the true image of Christ. One was imprinted on Veronica’s veil for humanity to contemplate, the other will be revealed after the Second Coming at the end of times.

A close analysis of the borrowing from Memling’s triptych indicates that it is not a precise mirror reflection. Because the rim of the plate lacks creases and the dove is not reflected at all, it is justified to assume that the artist meant to portray the material body of Christ as food, and thus to remind us pointedly of the meaning of the Eucharist, which is realized in transubstantiation and the New Covenant established during the Last Supper. In this context, the quotation from Hans Memling’s

wienie Chrystusa. Wykorzystane tu przez Świeszewskiego wizerunki Jezusa z obrazów Rogiera van der Weydena przywołują zarówno chrzest Jezusa na początku Jego działalności, jak i ostatni etap życia – mękę i śmierć na krzyżu. Przypominają one wydarzenia biblijne oraz słowa Ducha Bożego przy chrzcie w Jordanie: „Ten jest mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie” (Mt 3,17) i świadectwo setnika pod krzyżem „Prawdziwie, Ten był Synem Bożym” (Mt 27,54). To czasowe ramy ziemskiego objawienia boskiej natury Syna Człowieczego i historii zbawienia, a zarazem sakramentalny wymiar Kościoła.

Trzeci, centralny wizerunek Chrystusa, to – jak wyznaje autor – oblicze wzięte z ikonografii veraikonu – „nie ludzką ręką uczynione”. Pod nim, niby lustrzane odbicie w talerzu, namalowana została twarz Mesjasza z *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga. To dwa bieguny prawdziwego wizerunku Chrystusa. Jeden pozostawiony ludzkości do kontemplacji na chuście Weroniki, drugi ujrzymy w momencie paruzji, na końcu czasów.

Uważna analiza twarzy „zacytowanej” z gdańskiego obrazu Memlinga pozwala stwierdzić, że nie jest to jednak lustrzane odbicie. Brak załamań na wytłoczeniu rantu talerza, a także brak odbicia gołębicy pozwalają sądzić, że intencją autora było ukazanie materialnej struktury ciała Chrystusa jako pokarmu, a tym samym dosadne przypomnienie sensu Eucharystii – dokonującej się podczas Ostatniej Wieczerzy transsubstancjacji i zawartego wówczas Nowego Przymierza. W tym kontekście posłużenie się cytatem z *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga nakreśla eschatologiczny wymiar tej uczy (J 6, 54).

Namalowana przez Macieja Świeszewskiego wizja jest w równym stopniu Ostatnią Wieczerzą, w czasie której zawarte zostaje Nowe Przymierze, co biesiadą przedstawicieli ludu Izraela po zawarciu przymierza starotestamentowego. Jest ona także apokaliptyczną ucztą weselną (Ap 19,7–9; Łk 22,16–18) – Godami Baranka z Oblubienicą (Kościołem).

Na centralnej osi kompozycji gdański artysta namalował jeszcze jeden obiekt, który może być kolejnym obrazem Syna Człowieczego. To przedstawienie ludzkiego embriona w przezroczystej kuli – symbol nowego życia – zanurzonej w tafli wód. Spada na nią łza Boga. Czyż nie jest tu symbolicznie ukazany moment inkarnacji? Miłosierny Bóg pochyla się nad nędzą rodzaju ludzkiego. Wcielając się w człowieka, ofiarowuje się za grzechy świata. Zaznacza się relacja miłości między Stwórcą a stworzeniem. Czytana pierwotnie od góry w dół historia boskiej emanacji dociera poprzez łzę do tajemnicy życia ludzkiego, by następnie wzlecieć z powrotem ku pierwotnej Jedni. W górze na centralnej osi obrazu w środku tęczowego trójkąta malarz namalował pszczołę. „Neoplatonicy widzieli w pszczole *symbol duszy*, która w życiu zachowuje czystość i pamięta o swym powrocie do wyższych sfer”⁸.

⁸ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 295.



2. Aldona Mickiewicz, *Wieczernik*, 1986, olej na płótnie, 100×120 cm, Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa, fot. T. Boruta
 2. Aldona Mickiewicz, *The Cenacle*, 1986, oil on canvas, 100×120 cm, Archidiocesan Museum, Warsaw, photo by T. Boruta

Na tej samej osi, nieco poniżej, Świeszewski namalował wznoszącego się ku górze pięknego motyla. Jest on ze względu na fakt przepoczwarczenia zarówno symbolem ludzkiej duszy, jak i zmartwychwstania.

Zgodnie z filozofią neoplatońską „wszechświat jest jakimś *divinum animal*. Ożywia go i rozmaite jego hierarchie wiąże wzajem »wpływ boski, z Boga emanujący, przenikający niebiosa, zstępujący poprzez żywioły i wchodzący na koniec w materię«. Nieprzerwany strumień energii nadnaturalnej spływa z góry w dół i z dołu nawraca ku górze, tworząc *circuitus spiritualis*⁹.

W jednym z wywiadów Maciej Świeszewski wyznał: „Jest na tym obrazie butelka, na niej etykieta z wykresem kwadratury koła. To szyfr do całego dzieła. Z ideą Boga czy wizerunkiem Chrystusa jest jak z kwadraturą koła – im więcej człowiek nad nią pracuje, tym bardziej rozumie głębię tajemnicy. Posłużyłem się więc, jak daw-

⁹ E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 190.

The Last Judgment serves to underscore the eschatological dimension of the feast (John 6: 54).

The scene depicted by Maciej Świeszewski is the Last Supper at which the New Covenant is made and the feast of the leaders of Israel after the establishment of the Old Covenant. It is also an eschatological nuptial feast (Rev. 19: 7–9; Luke 22: 16–18), the wedding of the Lamb and the Bride (the Church).

On the central axis of the painting, the artist placed yet another object, which could be seen as the fifth image of Christ: a human embryo, the symbol of rebirth, enclosed in a transparent sphere immersed in water. A tear of God falls on it. Is this not a symbolic image of the moment of incarnation? The loving God takes pity on man, assumes flesh, and sacrifices himself for the sins of the world. The relationship between the Creator and his creation is marked by love. When read from top to bottom, *The Last Supper* shows God's emanation descending



3. Aldona Mickiewicz, *Wieczernik*, 2003, olej na płótnie, 120×145 cm, własność Augustinum Stiftung, Monachium, fot. T. Boruta
 3. Aldona Mickiewicz, *The Cenacle*, 2003, oil on canvas, 120×145 cm, property of Augustinum Stiftung, Munich, photo by T. Boruta

down to the mystery of human life in the form of a tear and then rising back to the primordial One. At the top centre of the painting, in the middle of the rainbow triangle, Świeszewski painted a bee: "For Neo-Platonists, the bee is a *symbol of the soul*, because it leads a pure life and always remembers it will one day return to the higher realm".⁸ A little down on the same axis, a beautiful butterfly is fluttering its way upwards. The process of pupation makes it the perfect symbol for the human soul and resurrection.

According to neo-Platonic philosophy, "this whole universe is a *divinum animal*; it is enlivened and its various hierarchies are interconnected with each other by a 'divine influence emanating from God, penetrating the heaven, descending through the elements, and coming to an end in matter'.

⁸ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, p. 295.

ni mistrzowie, matematyką i geometrią, złotym podziałem. Czytałem Pitagorasa, Platona, a także kabałę"¹⁰.

Analizowałem uważnie rysunek umieszczony przez artystę na tej etykiecie i doszedłem do wniosku, że obrazuje on problematykę sięgającą, podobnie jak kwadratura koła, do matematyczno-mistycznych dociekań pitagorejczyków, ale dotyczy innej kwestii, a mianowicie sposobu rysowania koła w kwadracie. Ta umiejętność miała głębokie konsekwencje w sztuce budowania świątyni idealnej, która spełniałaby neoplatonicką ideę interakcji koła i kwadratu. Chodziło o harmonijne przykrycie budowli o prostopadłych do siebie ścianach kopułą. Podstawą sześcianu jest kwadrat symbolizujący materialną rzeczywistość ziemską ograniczoną czasem (cztery pory roku – strony świata). Kopuła to Niebo. Jej podstawą jest koło symbolizujące doskonałość, wieczność i jedność Boga. Wpisanie koła w kwadrat wyraża ideę emanacji Ducha w bierną materię, a w schryścianizowanej wersji

¹⁰ *Kod Macieja Świeszewskiego...*, jak przyp. 7.



4. Dirk Bouts, *Ustanowienie Eucharystii*, 1464–1467, 180×150 cm, St. Peter, Leuven, fot. z archiwum T. Boruty

4. Dirk Bouts, *The Institution of the Eucharist*, 1464–1467, 180×150 cm, Saint Peter, Leuven, photograph from the personal archive of T. Boruta

neoplatonizmu obrazuje obecność pierwiastka boskiego w rzeczywistości ziemskiej – przebóstwienie wszelkiego stworzenia. Idea stworzenia na tych symboliczno-teologicznych podstawach świątyni idealnej najpełniej ujawniła się w dążeniach architektów renesansu, ale znalazła swoje pierwotne realizacje już w Bizancjum.

Przebija ona także z całości płótna Macieja Świeszewskiego. W konstrukcji *Ostatniej Wieczery* pełno jest mniej lub bardziej ukrytych figur geometrycznych. Są okręgi, trójkąty, pentagramy, prostokąty. Artysta zdaje sobie znakomicie sprawę, że geometria niesie olbrzymi potencjał boskiego ładu. Uzyskana dzięki niej harmonia kompozycji dystansuje widza wobec doczesności i pozwala mu ujrzeć choćby fragment perspektywy wieczności. Nie zanurzając się w powiązanej z geometrią symbolice, zwrócę tylko uwagę, że w obrazie Świeszewskiego są jakby dwie wzajemnie do siebie prostopadłe płaszczyzny wykreślenia matematycznych figur. W układzie perspektywy zbieżnej (nazwijmy ją realnością doczesną) zobaczymy prostopadłościan stołu i okręgi fal, które powstały na tafli wody na skutek spadnięcia łyżki Boga. Jednak większość budujących tektonikę obrazu figur jest konstruowanych nie w przestrzeni iluzji, lecz w płaszczyźnie powierzchni malowidła. Są one, w przeciwieństwie do tych pierwszych, zazwyczaj ukryte. By odszukać te trójkąty, pentagramy czy koła trzeba prześledzić kształt tęczy, lot motyli i owadów, rozmieszczenie ryb, a także

An uninterrupted current of supernatural energy flows from above to below and reverts from below to above, thus forming a *circuitus spiritualis*”.⁹

In an interview, Maciej Świeszewski confessed: “In the picture, there is a bottle, and on it – a label illustrating the problem of squaring the circle. This is the key to my painting. The idea of God and the image of Christ are not unlike trying to square the circle – the harder you try, the more profound the mystery becomes. Like the masters of old, I looked for inspiration in mathematics and geometry, in the golden ratio. I read Pythagoras, Plato, and the Kabbalah.”¹⁰

Based on close analysis of the image on the label, I concluded that it reflects a theme which, like the problem of squaring the circle, refers back to the mathematical and mystical inquiries of the Pythagoreans, but centres around a slightly different issue: inscribing the circle in a square. The ability to do so was of great consequence to the art of building an ideal temple, which was expected to embody the neo-Platonic idea of interaction between the circle and the square. The purpose was to cover a cuboid structure with a dome in a harmonious manner. The base of a cube is a square, which symbolizes material, earthly reality delimited by time and space (four seasons – four parts of the world). The dome represents Heaven. It is based on a circle, which symbolizes perfection, infinity, and the unity of God. When the circle is inscribed in a square, their union represents the emanation of Spirit into lifeless matter; in the Christian re-reading of Neo-Platonism, it is interpreted as the presence of God in the world, the theosis of all creation. The idea of building a temple based on these symbolic and theological ideas found the clearest expression in the Renaissance, but was first put into practice as far back as the Byzantine Empire.

It also radiates from Maciej Świeszewski’s painting. *The Last Supper* includes numerous more or less hidden geometric shapes: circles, triangles, pentagrams, rectangles. The artist is perfectly aware that geometry carries within itself an enormous potential of divine order. The compositional harmony it makes possible helps the viewer distance himself from the earthly and steal a glance at the eternal. It is not my intention to detail the symbolism of this geometry; let me just point out that the painting seems to be composed of two perpendicular planes, on which mathematical figures are drawn. In the plane of linear perspective (the earthly reality), we see the rectangle of the table and the circles of waves

⁹ E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji*, in: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, p. 190

¹⁰ *Kod Macieja Świeszewskiego...* (ft. 7).

forming on water under the impact of God's tear. However, most of the figures are constructed not in the plane of illusion, but in the plane of the painting's surface. In contrast to the former, the latter are mostly hidden. In order to find these triangles, pentagrams and circles, it is necessary to trace the rainbow, the trajectory of butterflies and insects, the distribution of fish, and to locate the small blue spheres which seem to go around in orbits like constellations of stars and planets. In accordance with neo-Platonic notions, the divine (cosmic) order penetrates into earthly reality. Their union takes place in the geometric centre of *The Last Supper* – in the image of Christ (borrowed from *The Last Judgment* by Hans Memling). The orbits of the circles of the Universe are drawn from this single point of origin, and the image is placed on the surface of a plate, whose circular shape is outlined in the plane of the earthly. The centre where the divine and the human interpenetrate each other is to be found in the Eucharist, which is presented by Świeszewski both in its earthly and eternal dimension.

*

When compared to other renditions of the subject, Maciej Świeszewski's *The Last Supper* shows a number of analogies with Leonardo da Vinci's painting in the church of Santa Maria delle Grazie in Milan [Fig. 5]. Both paintings place the apostles on one side of the table (facing the viewer); figures are similarly grouped, and a solitary Jesus is placed in the middle of the composition. The parallels are not surprising. In terms of iconography, the fresco of Leonardo da Vinci is nothing short of canonical and has always exerted enormous influence. Analogies can also be drawn with the cosmic atmosphere of *The Last Supper* by Salvador Dalí. Moreover, I discovered an ideological affinity between the painting by Maciej Świeszewski and a work by Aldona Mickiewicz. This came as a surprise. When these two versions of the Last Supper are juxtaposed, it is easier to say that they are completely different than to point out what makes them similar. One could even be said to be antithetical to the other. The extravaganza of colours and light in Świeszewski's painting stands in stark contrast to the dark and nearly monochromatic palette used by Mickiewicz [Fig. 2, 3]. Where Mickiewicz chooses an ascetic still life, Świeszewski offers a multifigural composition, richness of forms and objects, erudition, and elaborate symbolism.

Despite these apparent differences, both paintings share the neo-Platonic idea of emanation. To a degree, both artists drew inspiration from the al-

odnaleźć błękitne kulki, które zdają się krążyć po orbitach niby konstelacje gwiazd i planet. Zgodnie z ideami neoplatonickimi ten rysujący się tu porządek boski (kosmiczny) przenika w rzeczywistość ziemską. Połączenie następuje w geometrycznym środku *Ostatniej Wieczery* – w wizerunku Chrystusa (twarz z *Sądu Ostatecznego* Memlinga). Orbity okręgów Wszechświata są wykreślone z tego jednego punktu, a jednocześnie wizerunek ten znajduje się na powierzchni talerza, którego kolistość wytyczona została w płaszczyźnie perspektywy ziemskiej. Centrum przenikania rzeczywistości boskiej i ludzkiej jest Eucharystia, ukazana przez Świeszewskiego zarówno w wymiarze doczesnym, jak i wiecznym.

*

Porównanie *Ostatniej Wieczery* Macieja Świeszewskiego z innymi redakcjami tematu pozwala zauważyć pewne analogie do kompozycji Leonarda da Vinci z mediolańskiego kościoła Santa Maria delle Grazie [il. 5]. W obu przypadkach apostołowie umieszczeni zostali po jednej stronie stołu (ustawionego frontem do widza), postaci są podobnie grupowane, a Jezus, osamotniony, znajduje się w centrum układu. Analogie te nie dziwią, gdyż fresk Leonarda jest – gdy chodzi o ikonografię – dziełem niemalże kanonicznym, a do tego o olbrzymiej sile oddziaływania. Także kosmiczna atmosfera *Ostatniej Wieczery* Salvadora Dalí pozwala doszukiwać się pewnego powinowactwa tej pracy i gdańskiego obrazu. Zgłębiając płótno Świeszewskiego, odkryłem również jakąś istotną nić ideowej wspólnoty z pracą Aldony Mickiewicz. Było to dla mnie spore zaskoczenie, gdyż zestawiając te dwa współczesne przedstawienia *Ostatniej Wieczery*, łatwiej powiedzieć, że wszystko je dzieli, niż wskazać, co je łączy. Można by nawet stwierdzić, że jeden jest antytezą drugiego. Feeria barw i światła w obrazie Świeszewskiego jest przeciwieństwem swoistego mroku i niemal monochromatycznej palety w dziele Mickiewicz [il. 2, 3]. Wielopostaciowa kompozycja, bogactwo form, przedmiotów, wielowątkowa erudycja i rozbudowana symbolika u Świeszewskiego znajduje kontrast w ascetycznej martwej naturze.

Mimo tych rzucających się w oczy różnic z obu dzieł promieniuje idea neoplatonickiej emanacji. Inspiracją dla obojga autorów było w jakimś stopniu *retabulum* Dirka Boutsy z kościoła Saint Pierre w Leuven [il. 4]. W centrum tego obrazu znajduje się srebrny talerz, wyznaczający oś kompozycji. U Macieja Świeszewskiego talerz ten zawiera wizerunek Chrystusa wzięty z dzieła Memlinga; u Aldony Mickiewicz jego miejsce zajmuje ułomek chleba. Krakowska artystka namalowała dwie wersje *Ostatniej Wieczery*. Obie są podobnie komponowane i w istocie różnią się ilością kawałków chleba (w wersji z roku 1986 jest ich sześć, w obrazie z 2003 roku – dwanaście) oraz przedstawieniem w drugiej wersji pustego talerza, którego kolistość mocniej



5. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza*, 1495–1498, fresk, 460×880 cm, Santa Maria delle Grazie, Mediolan, fot. z archiwum T. Boruty
 5. Leonardo da Vinci, *The Last Supper*, 1495–1498, fresco, 460×880 cm, Santa Maria delle Grazie, Milan, photo from the personal archive of T. Boruta

zaznacza się w obrazie, stając się niemal symbolicznym źródłem światła i emanacji. Lapidarna narracja Aldony Mickiewicz zdaje się sprowadzać opowieść do sytuacji po posiłku, kiedy uczestnicy rozeszli się, a stół ukazany został w trakcie sprząwania. Świadczą o tym zawinięte do centrum brzegi obrusu. Ten prosty, wzięty z potocznej rzeczywistości zabieg buduje napięcie sceny i pewien dramatyzm. Uchwycona jest chwila, której naoczność, w symbolicznym odniesieniu do uczty eucharystycznej, jest zagrożona – za moment nie pozostanie nic jak tylko pusty blat stołu symbolizujący rzeczywistość ziemską.

Symbolotwórcza narracja Aldony Mickiewicz, niczym heideggerowski prześwit prawdy bycia, pozwala na moment ujawnić transcendentny wymiar życia. W prozie zwyczajnego posiłku i naturalnych czynności odsłania się metafizyczny sens sceny. Materialna rzeczywistość codziennej egzystencji zostaje przebóstwiona zgodnie z ideami neoplatonickiej filozofii. Pełno tu odniesień chrystologicznych. Chleb i wino, symbole eucharystyczne, jednoznacznie umiejscawiają scenę w *Wieczerniku*. Umieszczenie talerza z chlebem w centrum stołu na zagęściach obrusu rysujących krzyż przywołuje wymiar pasyjny. Biały obrus z plamami po winie (krew) i chlebie (ciało) jest niczym całun będący dokumentem tragedii, a zarazem zmartwychwstania. Do rzeczywistości escha-

tarpiece by Dirk Bouts in the church of Saint Peter in Leuven [Fig. 4]. The centre of the altarpiece is occupied by a silver plate, which defines the central axis of the composition. In Maciej Świeszewski's painting, the plate reflects the image of Christ borrowed from the triptych by Hans Memling; in Aldona Mickiewicz's, its place is taken by a crumb of bread. Aldona Mickiewicz has actually painted two versions of the Last Supper. Both are alike in composition and indeed the only difference between them lies in the number of bread crumbs (six in the 1986 version, twelve in 2003) and an image of an empty plate added in the latter version, whose roundness visibly stands out from the painting as a symbolic source of light and emanation. The laconic language of Aldona Mickiewicz narrows the story down to the moment just after the meal, when the guests have left and the table is being cleared. This is suggested by the rolled up edges of the tablecloth. A simple everyday action builds up the tension of the scene and adds dramatic suspense. The artist captured the moment at which the sensual connection with the Eucharist hangs in the balance – one second and nothing will remain except an empty tabletop symbolizing earthly reality.

The symbolic narrative of Aldona Mickiewicz, like a Heideggerian clearing in the truth of being, allows the Momentary unveiling of the transcendent dimension of life. A metaphysical dimension is revealed behind the common meal and the surrounding mundane activities; the material reality of the everyday is divinized in the spirit of neo-Platonic philosophy. Chrystological allusions are rife. Bread and wine, symbols of the Eucharist, unambiguously place the scene in the Cenacle. The positioning of the plate in the centre of the table on the cross-shaped folds of the tablecloth underlines its passional dimension. The white tablecloth stained with wine (blood) and bread crumbs resembles a shroud, which points to death – but also to resurrection. The rolled up edges of the tablecloth also allude to eschatology, in particular, to the iconography of rolling up the universe common in the depictions of the Last Judgment. At the end of times, angels roll up a symbolic scroll – the earthly reality of space and time – and unveil the timeless realm of the Kingdom of God.

The paintings by Maciej Świeszewski and Aldona Mickiewicz show the scene of the Last Supper in the symbolic light of Neo-platonic philosophy. In the former, a primal tear of God falls on earthly waters, creating new life and starting waves, which emanate from the centre to include the entire painting in symbolic circles of eschatological symbols. In the latter, the square of the table (representing the earthly) is covered with a tablecloth; in the vein of Renaissance architects, who tried to design an ideal temple, a circle formed by crumbs of bread and folds of the tablecloth is inscribed within it. The centre of emanation is the Eucharist, represented by the plate with bread and the wine-filled carafe. Aldona Mickiewicz thus creates a symbolic image of the community of the mystical Church. However, she is uncertain in her vision, stops at the description of the everyday, and openly shares her doubts. Her paintings are not statements but question marks asking about the essence of life. In her *The Last Supper*, she freezes the moment of rolling up the tablecloth to express her doubt as to whether it will unveil an empty, earthly table or the promised Kingdom of God. Świeszewski, on the other hand, is a visionary. It seems that his enormous erudition and, perhaps, personal faith allow him to steal a glance at the nuptial feast of the Triumphant Church – the wedding of the Lamb. In this dimension, his painting is reminiscent of John van Eyck's *Adoration of the Lamb* in Ghent.

tologicznej odsyłają także zawinięcia brzegów obrusu. To odniesienie do ikonografii rolowania Wszczęświata obecnej w przedstawieniach Sądu Ostatecznego. U kresu świata anioły zwijają symboliczny zwój – czasoprzestrzenną rzeczywistość ziemską – odsłaniając pozaczasową realność Królestwa Bożego.

Obrazy Macieja Świeszewskiego i Aldony Mickiewicz ukazują scenę Ostatniej Wieczerzy w symbolicznym wymiarze filozofii neoplatonickiej. U gdańskiego artysty sprawcza Iza Boga, spadając w centrum ziemskich wód, tworzy nowe życie i obrazujące emanację fale, które rozchodząc się, zagarniają coraz większą przestrzeń w symbolicznych kręgach eschatologicznych symboli. Krakowska artystka kwadrat stołu (symbol Ziemi) obleka obrusem i wzorem renesansowych architektów, próbujących stworzyć idealną świątynię, wpisuje okrąg zakreślony rozmieszczeniem ułomków chleba i pofałdowań obrusu. Emanującym centrum jest u niej Eucharystia, zobrazowana talerzem z chlebem i karafką z winem. Tym samym tworzy ona symboliczny obraz wspólnoty mistycznego Kościoła. Jest jednak w tej wizji niepewna, zatrzymuje się na opisie codzienności, dzieli się wątpliwościami. Jej obrazy nie są twierdzeniami, lecz znakami zapytania o istotę naszego życia. W swojej *Ostatniej Wieczerzy* zatrzymuje chwilę zwijania obrusu, dzieląc się wątpliwością, czy spod niego ukaze się pusty ziemski stół, czy obiecane Królestwo Boże. Świeszewski jest natomiast wizjonerem. Wydaje się, że olbrzymia erudycja i – być może – osobista wiara pozwalają mu zaglądnąć na weselną ucztę Kościoła Tryumfującego – Gody Baranka. Właśnie w tym wymiarze jego obraz przypomina dzieło Jana van Eycka *Adoracja Baranka z Gandawy*.

Translated by Urszula Jachimczak

Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Sens egzystencji i sztuki w świetle obrazu *Pieta* Tadeusza Boruty

Jest granica między obrazem będącym bibelotem, pięknym przedmiotem, a obiektem tworzącym przestrzeń podmiotową. Interesuje mnie kreowanie takiej rzeczywistości dzieła malarskiego, w której to widz staje się jej aktywnym uczestnikiem. Chcę, by odbiorca, oglądając, egzystował w tej podmiotowej przestrzeni, gubiąc dystans pomiędzy obrazem a sobą. Chcę sprawić – przy pomocy płótna zamalowanego farbami – byśmy intensywniej odczuwali siebie w swej istotności, od której tak łatwo uciekamy w codziennym zabieganiu.

Tadeusz Boruta

W historii badań nad sztuką dostrzec można ścieranie się dwóch poglądów: pierwszy mówi, że sens artystycznego dokonania realizuje się i wyjawia w relacji między dziełem a widzem¹, drugi, że o znaczeniu dzieła sztuki ostatecznie decyduje kontekst jego powstania². Niejednokrotnie też wyłącznie temu drugiemu mniemaniu przypisuje się możliwość otwierania pola dla naukowego badania wytworów sztuki. Uwarunkowana przez nie refleksja nad zagadnieniem, czym jest czy być powinna naukowa historia sztuki, nie pozwala traktować prezentowanej tu analizy jako zgodnej z wymogami dyscypliny. W pierwszej kolejności decyduje o tym rezygnacja autora z interpretacji dzieła jako odzwierciedlenia ludzkiej świadomości i postawy – jeśli to czyni, to w konsekwencji rozważań innej natury. Trzymając się przekonania, że „zasadniczym przedmiotem historii sztuki jest jednostkowe dzieło sztuki”³, autor niniejszego artykułu świadomie dąży do tego, by nie wychodzić poza nie, co musi budzić obawy przed niewypełnieniem stojącego przed historykiem zadania definiowanego jako

¹ Spośród metod badawczych najbliższe temu pogładowi są psychologia percepcji, estetyka recepcji, hermeneutyka historyczno-artystyczna.

² Por. m.in.: W. Hoffman, *Der Kontext hat das letzte Wort*, „Idea” 7, 1988, s. 67–74.

³ P. Skubiszewski, *Elementy metodologii*, w: *Wstęp do historii sztuki*, t. I, *Przedmiot – metodologia – zawód*, Warszawa 1973, s. 216.

Michał Haake

Adam Mickiewicz University in Poznań

The Meaning of Existence and Art in the painting *Pietà* by Tadeusz Boruta

There is a boundary between a painting as a trinket, a beautiful thing, and an object creating the subjective space. I am interested in creating such a reality of the work of art in which the viewer becomes its active participant. I want the observers to exist in the subjective space, losing the distance between the picture and themselves. I want to make us – through the means of a canvas covered with paint – to feel our existence more intensely in its meaningfulness, which we so easily lose in the rush of daily life.

Tadeusz Boruta

In the history of art studies one can notice two conflicting views: the former claiming that the meaning of an artistic achievement is revealed through the relation between the work and the audience,¹ the latter claiming that the meaning of a work of art is determined finally through the context of its creation.² On numerous occasions it has been claimed that only the latter view can be applied to academic art study. Such an approach to what academic art history is or should be does not allow the analysis presented below to be treated as conforming to the academic requirements, firstly, because the present author renounced interpreting the work as a depiction of human consciousness and attitude, and if he does so, it is the result of a different kind of thinking. Maintaining the belief that “the basic subject of the history of art is an individual work of art”³,

¹ Among research methods the closest to this view are: perception psychology, reception aesthetics, historical and artistic hermeneutics.

² Cf. among others: W. Hoffman, *Der Kontext hat das letzte Wort*, in: “Idea” 7, 1988, pp. 67–74.

³ P. Skubiszewski, *Elementy metodologii*, in: *Wstęp do historii sztuki*, vol. I, *Przedmiot – metodologia – zawód*, Warszawa 1973, p. 216.

the present author is consciously striving not to reach outside it, which could give rise to doubts about fulfilling the historian's task, defined as "reaching the sphere of human actions".⁴ This study can also expect to be charged with slipping into art criticism, satisfied only with the present of the investigated object, activating only the recipient's "aesthetic sensitivity" and concentrating the writer's attention only on "his own experience", resulting in "divorcing the observed object from its historical context", as well as introducing the work into our "own time", instead of, as becomes a historian "to move forward in search of a human being different from him, whose actions in their various dimensions and aspects are the only subject of history".⁵

If, after all, we have decided to stick to the selected course, it is because of the fact that the view of the history of art as an academic discipline summarized briefly above is based on the belief that the aesthetic experience, also called "emotions" (with a derogative connotation) does not belong at all to "the operations appropriate for academic study" and can be mentioned only for purely "literary reasons".⁶ We think, however, that the task of the researcher is to examine reality in all its complexity; in the humanities it means a search for the most adequate language to describe this complexity, even if it should lead – as often happens in the case of works of art – to the experience of the fallibility of language, to the boundaries of speech. The aesthetic influence belongs to the immanent properties of the artwork, and the manner of such influence is presupposed in such an *ergon*. The postulate to separate academic research from the description of this influence is a reduction of reality in the name of a particular conception of what research means, and actually is contradictory to research defined as the means of explaining reality. Such a description does not require, as it has been suggested, including in the history of art either aesthetics or "the psychology of aesthetic reception".⁷ Why should the art experience, belonging to everyday human experience, be described only in philosophical terms? Why should only scientific psychology help us to understand the importance of art which has been obvious to people for centuries? Finally, why should encountering an artwork not be akin to religious experience, as has been

⁴ W. Juszcak, *Dzieło sztuki czy fakt historyczny?*, in: idem, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, p. 15.

⁵ Ibidem, p. 16.

⁶ Ibidem, p. 19.

⁷ Ibidem, p. 20.

„docieranie do sfery ludzkich działań”⁴. Spodziewamy się również zarzutu, że przedstawione studium osuwa się w obszar krytyki artystycznej, która zadowala się badaniem „tu” obecnego obiektu, aktywizuje u odbiorcy jedynie „estetyczną wrażliwość” i koncentruje uwagę piszącego wyłącznie na „jego własnych doznaniach”, co skutkuje „wydobyciem obserwowanego obiektu z jego historycznego kontekstu”, jak również – że wprowadzamy dzieło w nasz „własny czas”, zamiast, jak przystoi historykowi, „iść dalej w poszukiwaniu innego niż on sam człowieka, którego działania, w najrozmaitszych wymiarach i aspektach, są jedynym przedmiotem historii”⁵.

Jeżeli – mimo wszystko – pozostajemy na obranej drodze, to po pierwsze dlatego, że zrelacjonowany tu pokrótce obraz historii sztuki jako nauki opiera się na przekonaniu, że uwzględnianie doznania estetycznego, określanego także jako „emocje” (co ma wydźwięk pejoratywny), w ogóle nie należy do „operacji właściwych nauce”, a napomykanie o nim ma walor co najwyżej „czysto literacki”⁶. Uważamy jednak, że rzeczą nauki jest badanie rzeczywistości w całej jej złożoności; w dziedzinach humanistycznych polega ono na poszukiwaniu języka, który będzie do tej rzeczywistości możliwie najbardziej adekwatny, także jeśli ma to prowadzić – a tak dzieje się w przypadku dzieł sztuki – do doświadczenia zawodności słowa, granicy mowy. Oddziaływanie estetyczne należy do immanentnych własności dzieła sztuki; sposób takiego oddziaływania jest w samym tego rodzaju *ergon* założony. Postulat, by badanie naukowe abstrahowało od opisu tegoż oddziaływania, jest redukcją rzeczywistości w imię określonego wyobrażenia o tym, czym jest nauka, a *de facto* jest z nauką jako środkiem objaśniania rzeczywistości sprzeczny. Opis taki nie wymaga, jak się sugeruje, objęcia przez historię sztuki ani estetyki, ani „psychologii estetycznego odbioru”⁷. Dlaczego bowiem doświadczenie dzieła, należące do codzienności człowieka, miałyby być możliwe do opisanego jedynie przez pojęcia filozofii? Dlaczego to dopiero kategorie naukowej psychologii miałyby pomóc zrozumieć wiążącą się ze sztuką istotność, która była dla ludzi oczywista od wieków? Dlaczego w końcu spotkanie z dziełem sztuki nie miałyby wykazywać największego pokrewieństwa, co nie raz już stwierdzano, z przeżyciem religijnym?⁸ Po drugie, jeżeli czytamy, że dzieło jest badane w sposób naukowy, wówczas, gdy potraktuje się je jako „szczególny zapis ludzkiego stosunku do świata, ludzkiej penetracji świata niedostępnej innym instrumentom i próbom”⁹, to trzeba

⁴ W. Juszcak, *Dzieło sztuki czy fakt historyczny?*, w: idem, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 15.

⁵ Ibidem, s. 16.

⁶ Ibidem, s. 19.

⁷ Ibidem, s. 20.

⁸ Zob.: L. Kołakowski, *Horror metaphisicus*, przeł. M. Panufnik, Warszawa 1990, s. 108–109; M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990, s. 52–54.

⁹ Juszcak 1979, jak przyp. 4, s. 21.

zapytać, czy dzieło takie jest rzeczywiście środkiem poznania świata wobec niego zewnętrznego (co – rzecz jasna – niekiedy także ma miejsce, np. w sytuacji, gdy pejzaż służy zaznajomieniu z osobliwościami odległej krainy) i czy aby nie jest ono przede wszystkim świadectwem stosunku człowieka do sztuki, owego osobliwego fenomenu, z którym ludzie obcuje na zasadach szczególnych.

Wypada także odnieść się do postulatu, by za przedmiot historii sztuki uznać sytuację, w której powstaje dzieło, a za naukowe badanie – analizę „warunków, w których wykonywana ma być określona czynność” i refleksji artysty nad tymi warunkami, czyli „postawy” jaką zajmuje „wobec [owej] czynności”¹⁰. Na ważność tych zależności w procesie interpretacji zwrócił uwagę Michael Baxandall, dla którego stały się one punktem wyjścia do określenia „intencji obrazu”. Jej wyjaśnienie, którego badacz ten dokonuje zarówno na materiale sztuki dawnej, jak i nowoczesnej, nie powinno jednak, jego zdaniem, stać się „opowieścią o tym, co działo się w umyśle malarza”, a więc o czynnikach, które koniecznie należy wziąć pod uwagę, kiedy mówimy o postawie twórcy, lecz ma być „analitycznym odtworzeniem celów i środków, jakie potrafimy ustalić na podstawie obserwacji związków pomiędzy danym przedmiotem a dającymi się określić warunkami jego powstawania”¹¹. Przy czym owo odtworzenie zawsze jest dokonaniem „obserwatora”, rozpoznającego kontekst w sposób nieuchronnie odmienny od tego, w jaki czyni to „uczestnik”, który „odczuwa i rozumie swoją kulturę bezrefleksyjnie i spontanicznie” i „może poruszać się w obrębie jej norm i reguł bez ich racjonalnego uświadomienia bądź sprecyzowania”¹². Za autorem *Patterns of Intention* przychodzi także powtórzyć, że badanie „intencji obrazu”, jakkolwiek „musi ostensywnie współgrać z obrazem”, nie jest równoznaczne z – należącym także do historii sztuki – rozpoznaniem nadrzędnego wobec kontekstu „porządku malarskiego” i „prawdziwego, ludzkiego związku [obrazu – M.H.] z naszym doświadczeniem”¹³.

„Porządek malarski” jest według Baxandalla tożsamy z relacją między kreowaną przestrzenią a powierzchnią obrazu – relacją ważną dla artystów, choć często w ogóle nieiteoretyzowaną, i co najistotniejsze, przekraczającą towarzyszącą praktyce malarskiej pojęciowość. Współokreśla ona organizację konstrukcyjną obrazu, a konstituuje się w percepcji oraz doświadczeniu emocjonalnym dzieła¹⁴. Wcześniej do wniosku o immanentnej ważności wza-

pointed out on numerous occasions?⁸ Secondly, if we read that the artwork is studied academically only when it is approached as a “particular record of the human approach to the world, the human penetration of the world inaccessible to other instruments and attempts”,⁹ we should ask, then, whether such a work of art is really a means of experiencing the external world (which, obviously, could also happen e.g. in a situation when a landscape helps one to become familiar with the sights of a remote country) and whether it does not first and foremost bear evidence about the relationship between man and art, this peculiar phenomenon with which people commune on a special basis.

It is also worthwhile to address the claim that the subject of the history of art should be the situation in which the work is created, and its academic study should involve the analysis of the “conditions under which the given activity is to be performed” and the artists’ reflection on these conditions, or the “attitude” they take “toward this activity”.¹⁰ The importance of these relations was pointed out by Michael Baxandall, for whom they became the starting point for defining “the intention of pictures”. Its explication, performed by this researcher using both old and modern art, should not, however, in his opinion, become “the narrative of what went on in the painter’s mind”, that is to be concerned with the factors which have to be taken into account when we talk about the artist’s attitude, but it should be “an analytical construct about his ends and means, as we infer them from the relation of the object to identifiable circumstances”.¹¹ At the same time, this inference is always made by “the observer”, recognizing the context in the way unavoidably different from the way it is done by “the participant”, who “understands and knows his culture with an immediacy and spontaneity the observer does not share” and “can act within the culture’s standards and norms without rational self-consciousness, often indeed without having formulated standards

⁸ Cf.: L. Kołakowski, *Horror metaphisicus*, transl. M. Panufnik, Warszawa 1990, pp. 108–109; M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990, pp. 52–54.

⁹ Juszcak (ft. 4), p. 21.

¹⁰ Ibidem, p. 24.

¹¹ M. Baxandall, *Prawda a inne kultury. „Chrząst Chrystusa” Piera Della Francesca*, transl. E. Wilczyńska, in: “Artium Quaestiones” 5, 1991, p. 113 [109] (the text is the translation of the chapter “Truth and Other Cultures: Piero Della Francesca’s Baptism of Christ” in: M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven–London 1986. The author analyzes, among others, the pictures by: P. della Francesca *Baptism of Christ*, J.B.S. Chardin *A Lady Taking Tea* and P. Picasso *Portrait of Kahnweiler*) [Translator’s note: the numbers in square brackets refer to the pages of the original].

¹⁰ Ibidem, s. 24.

¹¹ M. Baxandall, *Prawda a inne kultury. „Chrząst Chrystusa” Piera Della Francesca*, tłum. E. Wilczyńska, „Artium Quaestiones” 5, 1991, s. 113 (tekst jest rozdziałem książki: M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven–London 1986. Autor poddaje analizie m.in. obrazy: P. della Francesca *Chrząst Chrystusa*, J. B. S. Chardina *Dama pijąca herbatę* i P. Picassa *Portret Kahnweilera*).

¹² Ibidem, s. 113–114.

¹³ Ibidem, s. 119–120.

¹⁴ Ibidem, s. 136–139.

as standards”.¹² Following *Patterns of Intention* we have to claim that the study of “the intention of picture”, although “[i]t stands in an ostensive relation to the picture itself”, it is not synonymous with the recognition, also present in the history of art, of the “pictorial order” dominant over the context and “a genuine sense of its human affinity with us”.¹³

The pictorial order is defined by Baxandall as set in the relation between the created space and the picture’s surface, important for artists, although often overlooked by theorists and, what is most important, transgressing the notionalty accompanying the painting practice. It co-defines the constructional organization of the picture and is constituted through the perception and emotional experience of the work.¹⁴ Earlier the idea about the immanent importance of the mutual influence between the depth (or space) and the surface in case of every work of pictorial art was also put forward by Günter Fiensch on the basis of his studies on the 15th-century Flemish art.¹⁵ The analysis of the pictorial order is then a study in what the work itself reveals, as in the relation between the created space and the picture’s surface it creates a kind of visibility not existent before. The proposed course of action does not mean, then, a description of the viewer’s “emotions” but what the work itself says, as it differs from other visible things, nature or tools because “it has something to tell us”.

Trusting visual experience in an academic study of a work of art does not involve the assumption about the possibility of the unfettered “pure” vision. On the contrary, when one allows the work to be what it is and how it is, our perception slowly purifies itself from various previous ideas about the world, art and history, with which we approach the work.

In the dispute about the validity of the approach which takes into account the authority of the pictorial order it is worthwhile to remember Baxandall’s idea that the possibility of testing the validity of interpretation by others is possible only through presenting by its author the visual pictorial order. In other words, “only such statements about a work of art which are evident during its examination can be considered reasonable”.¹⁶ Through this inferential criticism “restores the authority of

jemnego uwarunkowania głębi (względnie: przestrzeni) i płaszczyzny (*Tiefe/Raum-Fläche*) w przypadku każdego dzieła sztuki obrazowej doszedł także – na drodze badań nad piętnastowiecznym malarstwem niderlandzkim – Günter Fiensch¹⁵. Analiza malarskiego porządku obrazu jest zatem badaniem tego, co samo dzieło wydobywa na jaw, wszak w relacji między przestrzenią a płaszczyzną tworzy się pewna nieistniejąca uprzednio widzialność. W postępowaniu tu postulowanym nie chodziłoby więc o opis „emocji” odbiorcy, lecz tego, co dzieło samo z siebie „mówi”, bowiem różni się ono od innych tworów widzialnych, przyrody lub narzędzi tym, że „ma nam coś do powiedzenia”.

Zawierzenie doświadczeniu wizualnemu w naukowym opracowaniu dzieła sztuki nie oznacza, iż zakłada się możliwość oglądu niczym nieuwarunkowanego, istnienie „czystego” widzenia. Przeciwnie, kiedy pozwala się dziełu być tym, czym i jak jest, nasza percepcja ulega powolnemu oczyszczaniu z rozmaitych uprzednich wyobrażeń o świecie, sztuce, historii, w które wyposażeni stajemy przed dziełem.

Dla dyskusji o naukowości postępowania uwzględniającego nadrzędność obrazowego porządku istotna jest myśl Baxandalla, że możliwość sprawdzenia słuszności interpretacji przez innych jest zapewniona dopiero przez przedstawienie przez jej autora wizualnego porządku obrazu. Innymi słowy: „jedynie takie wypowiedzi o dziele sztuki, które są oglądowo ewidentne, mogą zostać uznane za sensowne”¹⁶. Na tej drodze „przywracane jest znaczenie powszechnego wizualnego doświadczenia malarskiego”¹⁷, przez co należy rozumieć, że weryfikacja naukowego sądu może stać się udziałem każdego, kto zechce przyrzeć się obrazowi. Jest więc niniejsze postępowanie z istoty swej otwarte na dialog, dla czegoż bowiem innego, jeśli nie dla dialogu „trudzić się – jak pisze amerykański uczonec – nad zajęciem tak niełatwym i osobliwym jak mówienie o obrazach?”¹⁸.

Czyniąc przedmiotem interpretacji malarski porządek obrazu *Pieta* Tadeusza Boruty [il. 1], postulujemy jednocześnie pogłębienie względem myśli Baxandalla rozumienia stosunku między przestrzenią a płaszczyzną obrazu. *Wyobrażenie malarskie powstaje przez położenie pigmentu na podobrazii* (przez które rozumiemy zagruntowane płótno, ścianę bądź deskę), jednakże wraz z oglądem dzieła, zarówno przez artystę, jak i widza, podobrazie staje się wartością, która nie jest jedynie materialnym podłożem służącym stwarzaniu iluzji świata przedstawionego, ponieważ jest ono doświadczone jako obecne także w ukazanym świecie jako przenikająca przedstawienie płaszczyzna. Kiedy stoimy przed

¹² Ibidem, p. 113–114 [109].

¹³ Ibidem, p. 119 [115].

¹⁴ Ibidem, pp. 136–139.

¹⁵ G. Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln–Graz 1961, pp. 3–8.

¹⁶ Ibidem, p. 2.

¹⁵ G. Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln–Graz 1961, s. 3–8.

¹⁶ Ibidem, s. 2.

¹⁷ Baxandall 1991, jak przyp. 11, s. 141.

¹⁸ Ibidem, s. 142.



1. Tadeusz Boruta, *Pietà*, 2004, olej na płótnie, 115×115 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. T. Boruta
 1. Tadeusz Boruta, *Pietà*, 2004, oil on canvas, 115×115 cm, National Museum in Wrocław, photo by T. Boruta

obrazem, choćbyśmy się w ogóle nad tym nie zastanawiali, nasze widzenie odnosi wszystko, co unaocznione (zarówno postaci realistyczne, jak i kształty abstrakcyjne), do jego płaszczyzny – jest ona jego medium. Podczas oglądu dzieła płaszczyzna jest – wraz ze swymi granicami – doświadczana prymarnie, w sposób niezwykły i immanentny. Jednocześnie, wobec mnogości elementów przedstawienia, płaszczyzna pozostaje „jednią” i „wszechogarniającym” (*das Umgreifende*), by użyć tu Jaspersowskiego określenia. Zawiera w sobie to, co przedstawione, i zarazem wychodzi – *transcenduje* poza świat przedstawiony. Jej doświadczana w oglądzie nadrzędność wobec przedstawienia, bycie czymś więcej niż cały widzialny świat, nadaje jej rangę czegoś – na gruncie odbioru dzieła – nieuchronnego, zobowiązują-

a common visual experience of a pictorial order”¹⁷ which means that a verification of an academic judgement is open to anybody who wishes to look at the picture. This approach is, then, through its very own nature open to dialogue, because, as the American researcher writes, “[a]fter all, why else than for dialogue do something as hard and as odd as attempting to verbalize about pictures?”¹⁸

Choosing for the subject of our interpretation the pictorial order of Tadeusz Boruta’s *Pietà* [Fig. 1] we call for an understanding, deeper than in case of Baxandall’s of the relation between space

¹⁷ Baxandall (ft. 11), p. 141 [137].

¹⁸ Ibidem, p. 142 [137].

and the surface of the picture. A pictorial image is constituted through putting pigment on the ground (meaning a primed canvas, wall or plank), but as the artist and the viewer look at the picture, the ground acquires a quality which is not only the material base for the illusion of the represented world, because its presence is experienced also in the portrayed world as the plane penetrating the representation. As we are standing in front of the picture, our vision refers, even unconsciously, all the visible elements (both figurative and abstract) to its plane – it is its medium. When we look at the picture the plane is – together with its boundaries – experienced in a primary way, in an indispensable and immanent way. At the same time, since the elements of the representation are so numerous, the plane remains “the Unity” and “the encompassing” (*das Umgreifende*), to use Jaspers’s terms. It contains the represented elements and at the same time it moves beyond – it *transcends* outside the represented world. Its authority over the representation experienced during looking, its being something more than the whole visible world, raises it to the level of something unavoidable or binding in the context of the work’s reception. As has been mentioned, a special role in constituting this authority is assigned to the boundaries of the picture. They are objectively present and at the same time they are the picture’s horizon, as far as they never belong fully to it.

The relation which is possibly most difficult to explain without an illustrative example is the fact that all the features of the plane discussed here are revealed not because in case of painting the plane is inevitably present, it is simply there. There have been made numerous representations which are indifferent to the plane order, and which locate the power of their influence in creating an illusion or the stylistic treatment of their subject. It has been noted on many occasions that this is the particular feature of the painterly depiction. Nevertheless, in such a case the plane would be in a way a foreign body whose resistance needs to be overcome (in the light of that definition the sculptor is successful when the viewer forgets that the figure’s robe is made of wood or stone). Is this view, however, in keeping with the fact that the enjoyment of art has its source, among others, in the acceptance of this particular feature of their being executed on a plane or in wood, in experiencing them in this relation of rooted otherness from any other view, in experiencing the conformity between the representation and its medium? In case of a painting this conformity means, in provisional and general terms, the “participation” of the plane in shaping of the depicted world. Perhaps the difference between an artistic

cego. Jak wspomnieliśmy, szczególna rola w konstytucji tej nadrzędności przypada granicy obrazu. Jest ona przedmiotowo obecna i zarazem jest dla przedstawienia horyzontem – o tyle, o ile nigdy w pełni do niego nie przynależy.

Zależnością może najtrudniejszą do wyjaśnienia bez obrazowego przykładu jest to, że wszystkie cechy płaszczyzny, o których tu mowa, ujawniają się nie dlatego, że w przypadku malarstwa jest ona w sposób nieunikniony obecna, że po prostu jest. Powstawało i powstaje wiele przedstawień obojętnych wobec porządku płaszczyzny, które siłą swego oddziaływania upatrują w tworzeniu iluzji lub stylistycznej obróbce tematu. Padały i padać będą głosy, że na tym właśnie zasadza się osobliwość malarskiego obrazowania. Wówczas jednak płaszczyzna byłaby niejako ciałem obcym, którego opór należy przezwyciężyć (w świetle tej definicji rzeźbiarz osiąga sukces wtedy, gdy widz zapomina, że szata postaci jest zrobiona z drewna lub kamienia). Czy jednak opinia ta pozostaje zgodna z faktem, że radość z obcowania z dziełami sztuki płynie między innymi z akceptacji owej szczególnej właściwości, że powstały one na płaszczyźnie lub w drewnie, z doświadczenia ich w tej właśnie relacji zakorzonionej inności wobec jakiegokolwiek innego widoku, z przeżycia zgodności przedstawienia z jego medium? W przypadku obrazu ta zgodność polega, określając rzecz wstępnie i ogólnie, na „uczestnictwie” płaszczyzny w ukształtowaniu świata przedstawionego. Może obraz artystyczny tym właśnie odróżnia się od nieartystycznego, że w procesie jego oglądu doświadcza się dobitnie wzajemnego uwarunkowania przedstawienia i medium jako uszczęśliwiającej nas oczywistości?¹⁹

Wspomniany obraz Boruty należy do kilku znanych piszącemu dzieł powstałych w latach 2003–2004 i podejmujących temat piety. Dwa z nich prezentują zbliżony układ sceniczno-kompozycyjny, polegający na wypełnieniu płaszczyzny przedstawieniem nagiego leżącego mężczyzny spoczywającego w objęciach kobiety spowitej w bogato fałdowaną draperię [il. 2, 3]. Za przedmiot interpretacji obieramy ten obraz, który wydał się nam bardziej udany – *Pietę* z 2004 roku, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu [il. 1].

Oprócz tytułu, do historii opisanej w ewangeliach odnosi się także wzajemna relacja figur, przypominająca liczne piety znane ze sztuki europejskiej. Z tradycji artystycznej (obrazowego przedstawiania tego tematu) wywodzi się również częściowe okrycie martwego mężczyzny płaszczem kobiety. Jednakże ani dłonie, ani stopy mężczyzny nie noszą śladów po gwoździach, co nie pozwala na jego identyfikację jako Chrystusa, a drugiej postaci jako Marii. W poniższej interpretacji użycie tych

¹⁹ Por. Brötje 1990, jak przyp. 8; idem, *Bildsprache und Intuitives Verstehen*, Hildesheim–Zürich–New York 2001. Omówienie koncepcji Brötjego: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2009, s. 580–621.



2. Tadeusz Boruta, *Pietà*, 2003, olej na płótnie, 110×80 cm, własność artysty, fot. T. Boruta

2. Tadeusz Boruta, *Pietà*, 2003, oil on canvas, 110×80 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

imion jest więc określeniem stanu immanentnego odnoszenia się obu figur do bohaterów biblijnych, procesu ich utożsamiania z Chrystusem i jego matką.

Kilka cech obrazu przywołuje sztukę minionych stuleci, przy czym najbardziej rzucającym się w oczy nawiązaniem formalnym jest symetryczna kompozycja oraz możliwość wpisania postaci w trójkąt. Z kolei czerwono-pomarańczowa draperia, na tle której jawią się przedstawione osoby, tworzy za sprawą ujętych w silny światłocień załamania strukturę na tyle skomplikowaną, że może budzić skojarzenia z fałdowaniem szat figur późnogotyckich. Zarówno postaci, jak i draperie, mają przy tym charakter niemal rzeźbiarski, niczym relief wypełniając pole obrazowe. Ta cecha asocjacyjnie zbliża pracę Boruty do rzeźbiarskich kwater średniowiecznego ołtarza. Pokrewieństw z dawną sztuką dopełnia przestrzenna konstrukcja przedstawienia. Bez wątpienia ukazanie martwego ciała na „tł” przytrzymującej je postaci oraz charakterystyczny układ ciała zmarłego (przechylona bezwładnie głowa znajduje się u góry, ręce

and non-artistic painting lies precisely in the fact that in case of watching the former one can experience directly the mutual conditioning of the depiction and the medium as the pleasing platitude?¹⁹

Boruta's painting mentioned above is one of several works known to the present author, painted in 2003–2004 and dealing with the subject of pietà. Two of them feature a similar setting and composition, the picture being filled with the depiction of a naked man lying in the arms of a woman enveloped in a heavily folded drapery [Fig. 2, 3]. We choose for our interpretation the painting which is in our opinion the more successful one – *The Pietà* of 2004, in the holdings of the National Museum in Wrocław [Fig. 1].

¹⁹ Cf.: Brötje (ft. 8); idem, *Bildsprache und Intuitives Verstehen*, Hildesheim–Zürich–New York 2001. Brötje's ideas are discussed in: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2009, pp. 580–621.



3. Tadeusz Boruta, *Pieta*, 2003, olej na płótnie, 90×70 cm, własność artysty, fot. T. Boruta

3. Tadeusz Boruta, *Pietà*, 2003, oil on canvas, 90×70 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

Apart from the title, the Gospel story is also alluded to by the mutual relation of both figures, reminiscent of the numerous pietàs known from the traditional European painting. However, neither hands nor feet of the man bear any nail marks, which rules out his being identified as Christ and the other figure as Mary. In the interpretation below the use of these names refers to the immanent relation between both characters and the biblical story, to the process of identifying them with Christ and his mother.

A few features of the painting are reminiscent of the art of past centuries, the most obvious formal allusion being the symmetrical composition and the possibility of containing it within a triangle. The red-orange drapery which forms the background for the figures, creates through its fold emphasized by strong light contrasts a structure complicated enough to be associated with the dress folds of late Gothic figures. Both the figures

są rozłożone na bok, a zgięte nogi mieszczą się u dołu kompozycji) mogą przypominać prace Michała Anioła (mniej dzieło z Bazyliki św. Piotra w Rzymie, bardziej zaś piety: *Palestrina, Del Duomo* [il. 4] i *Rondanini*²⁰). Jednakże na obrazie Boruty, inaczej niż w dziełach renesansowego mistrza, Maria nie stoi, lecz siedzi na ziemi lub niskiej podstawie, z nogami rozsuniętymi na boki. Powoduje to, że nogi Chrystusa, choć podkurczone, są wysunięte ku widzowi. Z drugiej strony, oparcie bezwładnego ciała o Marię sprawia, że nie jest ono widziane w skrócie, lecz niejako z góry (czyli inaczej niż np. martwy Chrystus na słynnym obrazie Andrei Mantegni). Nakładanie się punktów widzenia – na Marię patrzymy na wprost, na zmarłego z góry – powoduje, że cała kompozycja, choć ukazuje sytuację dobitnie przestrzenną, ulega spłaszczeniu. Chrystus, leżąc z głową w głębi, sytuuje się niemal równoległe do płaszczyzny obrazu.

²⁰ Może wywodzić się także z licznych dzieł inspirowanych tymi pracami.



4. Michał Anioł, *Pieta del Duomo*, 1547–1553, marmur, wys. 226 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florencja, fot. za: pl.wikipedia.org

4. Michelangelo Buonarroti, *Pietà del Duomo*, 1547–1553, marble, height: 226 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florence, photo after: pl.wikipedia.org

Zachodzi tu transformacja, która przypomina osobliwe spłaszczenie „realistycznych” przedstawień średniowiecznych reliefów (mowa jest jedynie o skojarzeniu, a nie o zasadzie strukturalnej).

Równie frapujące są także różnice między obrazowaniem średniowiecznym a *Pietą* Boruty, przy czym nie mamy tu na myśli kwestii ikonograficznych. Inaczej niż w kwaterze ołtarzowej (sądzimy, że taka generalizacja nie jest nadużyciem), na omawianym obrazie przedstawienie wyraźnie implikuje przekraczanie granicy dzieła. Stojąc na wprost obrazu, można odnieść wrażenie, że czerwona draperia jest bezkresna (niczym skała lub niemający stabilnych konturów rozedrgany krzew gorejący), że rozciąga się w nieskończoność poza polem obrazowym (jej identyfikacja jako płaszczka czy jakiegoś użytecznego sukna wydaje się całkowicie chybiona). Draperia kojarzy się z jakąś bezgraniczną całością, z której Maria – z tego względu, że widoczne są jedynie fragment jej twarzy, dłonie oraz stopy, usytuowane przy brzegach obrazu – wyłania się, obejmując Chrystusa, na wprost widza, „tu i teraz”.

and the drapery have almost sculptural character, filling the space like bas-relief. This feature make Boruta's work similar to the sculptural panels of the medieval altar. The affinities with old art are augmented by the spatial construction of the picture. Undoubtedly the depiction of the dead body against the “background” of the figure supporting it and the characteristic arrangement of the dead body (the head tilting inertly to a side is at the top, the arms spread to the sides and the bent legs are at the bottom of the composition) may remind one of Michelangelo's works (not so much the work from St Peter's Basilica in Rome, but rather the pietas *Palestrina*, *Del Duomo* [Fig. 4] and *Rondanin*²⁰). However, in Boruta's picture, unlike in the works of the Renaissance master, Mary is not standing but sitting on the ground or a low pedestal, with her legs spread to the sides. It makes Christ's legs, although still bent, thrust out towards the viewer. On the other hand, the inert body leaning against Mary is not foreshortened but seen, as it were, from above (that is, differently than e.g. Christ in Mantegna's famous picture). The overlapping points of view – we see Mary straight ahead, we see the dead man from above – makes the whole composition, although it depicts clearly a spatial situation, appear flattened. Christ, with his head in the background, is situated almost parallel to the picture surface. The transformation taking place here is reminiscent of the peculiar flattening of the “realistic” depiction in the medieval low-reliefs (we mean here only an association, not the structural rule)

Equally interesting are the differences between the medieval depictions and Boruta's *Pietà*, by which we do not mean iconographic questions. Differently from an altar panel (assuming such a generalization is not an imposition), the depiction in the discussed picture clearly implies the transgression of the work's boundaries. Standing directly in front of the picture one could have a feeling that the red drapery is endless (like rocks or the scintillating burning bush with no stable outline), that it stretches into infinity outside the picture (its identification as a cloak or any other kind of a useful piece of cloth seems to be completely fruitless). The drapery is associated with some kind of limitless entity from which Mary emerges, with only a fragment of her face, hands and feet near the picture's borders visible, holding Christ, directly opposite the viewer, “here and now”.

In presence of the infinite drapery the shape of the image can be perceived at first as a limitation

²⁰ It could also derive from numerous works inspired by these sculptures.

which allows to show only its fragment, especially since Mary's head and feet do not fit within the picture, and are cut off by the frame. The format seems not to match the picture, and its flatness is imposed on the sculptural poetics. If this feeling does not bother the viewers standing in front of the picture, it is not only because of the fact that for them the surface is the ultimate point of reference, influencing the whole representation in the process of perceiving the work. It is also because the emergence of the figures from the drapery is further defined by the gradation of the less prominent folds to the sides of the composition, through the swelling folds covering Mary to the massive body of the lying man placed entirely within the picture. Together with the centralization of Christ's figure the drapery becomes for him a visual frame identical with the shape of the surface and is presented as touching against the borders of the picture. It results in a particular affinity between the stretch of the drapery and its containment within the picture. The surface becomes through this an "all-encompassing authority".

In turn, the affinity between the figures and the surface order takes place through inscribing them within the triangle whose vertices are Mary's head and feet. This triangle is repeated on a smaller scale in the figure of Christ, drawn by the dead man's head situated below Mary's head, his arms forming the sides of the figure and his hands above the woman's feet. Over this triangle another one is superimposed, created together by both figures – its vertices are marked by Mary's left hand on Jesus's chest and her son's both hands. Thus the contradiction between the size of the drapery – the world out of which the figures emerge, and the picture itself is overcome also in the relation between the figures.

The concurrence of the infinite drapery with the picture's format reflects the first subject of the work, resulting from the relation between the possibility of representation (we are standing, after all, in front of the picture), the question of infinity connected with the extra-pictorial (drapery) and the representation of Christ's body. The concurrence of these aspects means that the infinite can be both left to the viewer's speculations (the drapery unfolding outside of the picture's frame) and gains visibility together with the representation of the Saviour.

The emergence of Mary and Christ from the red background is logical. Despite Mary's clasping her son, she is almost completely separated from him through the drapery. The proximity of both figures is thus mediated through what is infinite and all-encompassing. The viewer's gaze is directed

Wobec doświadczenia bezmiaru draperii pole obrazowe jawić się może zrazu jako ograniczenie, które pozwala na ukazanie jedynie jej fragmentu. Tym bardziej, że głowa i stopy Marii nie mieszczą się na płaszczyźnie, są przez nią „przycięte”. Format obrazu zdaje się jakby niedopasowany, zaś jego płaskość narzucona rzeźbiarskiej poetyce. Jeśli jednak nie jest to odczucie doskwierające oglądającemu, to nie tylko z tego powodu, że dla widza stojącego przed obrazem płaszczyzna jest zobowiązującą miarą przenikającą w procesie oglądu dzieła całe przedstawienie. Dzieje się tak również dlatego, że wyłanianie się postaci z draperii jest dookreślone przez przejście od mniej wydatnych fałd po bokach kompozycji, poprzez spiętrzone fałdy przesłaniające Marię, aż po mieszczące się w całości w polu obrazowym masywne ciało leżącego. Wraz z centralizacją postaci Chrystusa draperia staje się dla niego wizualną ramą tożsamą z kształtem płaszczyzny, jawi się jako oparta o granice obrazu. Dochodzi przez to do szczególnego uzgodnienia rozciągłości draperii i jej zawarcia w obrębie płaszczyzny obrazu. Płaszczyzna zostaje tym samym wyniesiona do rangi „instancji wszechogarniającej”.

Z kolei uzgodnienie postaci z porządkiem płaszczyzny następuje przez ich wpisanie w trójkąt, którego wierzchołkami są głowa i stopy Marii. Trójkąt ten jest przy tym powtórzony i pomniejszony w sylwetce Chrystusa, a wyznaczają go głowa zmarłego, usytuowana poniżej głowy Marii, jego ręce tworzące boki figury oraz dłonie znajdujące się powyżej stóp niewiasty. Na ten trójkąt nakłada się kolejny, współtworzony już przez obie postaci – jego wierzchołki pokrywają się z lewą dłonią Marii, spoczywającą na piersi Jezusa, i obiema dłońmi jej syna. Zatem sprzeczność między rozległością draperii – światem, z którego wyłaniają się postaci – a obrazem zostaje przewyżczona także w relacji między figurami.

Uzgodnienie bezmiaru draperii z formatem obrazu przekłada się na pierwszy sens dzieła wynikający z odniesienia do siebie: możliwości obrazowania (stoiśmy wszak przed obrazem), kwestii bezgraniczności powiązanej z tym, co pozaobrazowe (draperia), i przedstawienia ciała Chrystusa. Uzgodnienie tych aspektów oznacza, że to, co bezkresne, zarówno pozostaje jedynie przedmiotem domysłów widza (draperia rozwijająca się poza ramami obrazu), jak i zyskuje widzialność wraz z prezentacją Zbawiciela.

Wyłanianie się Marii i Chrystusa z czerwieni tła ma swoją logikę. Mimo iż Maria przygarnia do siebie syna, to jest od niego niemal zupełnie oddzielona przez draperię. Bliskość obu postaci jest zatem zapośredniczona przez to, co bezbrzeżne i wszechogarniające. Spojrzenie widza jest kierowane ku „początkom” procesu wyłaniania się postaci z tła – prowadzą je skierowane w lewą stronę podkurczone nogi Chrystusa (zwłaszcza lewa, nieprzesłonięta, której masywne udo ma znaczny wizualny ciężar) oraz prawa, rozwarta dłoń zmarłego. Jest ona opracowana bardziej wyraziście niż jego lewa dłoń, a odcinając się od

rzucanego na draperię cienia, nabiera większej dynamiki. Nogi oraz prawa dłoń Chrystusa kierują wzrok oglądającego ku znajdującej się przy lewym brzegu obrazu stopie Marii. Osobliwe jest to, że stopa nie tyle jest widziana we fragmencie odnoszącym do domyślnych, niewidocznych jej części, co stanowi element znajdujący swoje dopełnienie w draperii, której szczególny układ tworzy jakby piętę. To oglądowe pokrewieństwo stopy z draperią określa początkowe stadium „emergencji” postaci. Z elementem tym kontrastuje potężna, ukazana „w całości”, lewa noga Chrystusa. W opisywanej relacji zaznacza się dystynkcja czasowa w procesie wyłaniania: najpierw Maria, potem Chrystus. Równocześnie ułożenie lewej stopy zmarłego równoległe do brzegu płaszczyzny uzgadnia sposób jawienia się tej postaci z porządkiem „wszechogarniającego”.

Lewa stopa Chrystusa jest zarazem skierowana ku dolnemu brzegowi obrazu. Osobliwym zabiegiem kompozycyjnym jest przy tym to, że równoległe do niej układa się stopa prawa. O ile sposób ukazania nóg zmarłego, zwłaszcza zakres ich widoczności, jest nieporównywalny (jedna wyeksponowana, druga przesłonięta), o tyle jego stóp nie sposób postrzegać jedna bez drugiej. Prawa stopa zyskuje niejako oglądową równorzędność do lewej stopy, jakiej nie ma prawa noga w stosunku do lewej nogi. W tej aktualizowanej wyłącznie w oglądzie „rywalizacji” stóp wsparciem dla prawej jest jej usytuowanie bliżej brzegu obrazu i na osi pola, przez co odnosi się ona do pozycji widza przed obrazem. W intuicyjnym przeżyciu dzieła wzajemny układ stóp sprawia wrażenie przemieszczenia elementu, daje poczucie „tego samego” w innym miejscu. Relacja taka wprowadza interwał czasowy. Odnoszenie się prawej stopy do widza, jego bycia „tu i teraz”, określa tę drugą jako „tam i wtedy”. Znajduje to dobitny wyraz w ułożeniu draperii otaczającej stopy. Stopy są od siebie oddzielone fałdą materii, co pozwala dostrzec różny charakter ich położenia. Lewa styka się z ciemniejszym niż inne, wąskim pasmem tkaniny, które prowadzi spojrzenie widza na lewo, ku dolnemu narożnikowi pola obrazowego i poza nie. Natomiast prawa stopa zagłębia się w fałdy, które tworzą wokół niej jakby gniazdo. Jej pozycja na osi, na wprost widza i w odniesieniu do „tu i teraz” jest w ten sposób umocniona.

Charakter owego „wtedy” manifestuje się w najdalej na lewo wysuniętej części ciała Chrystusa – jego prawej dłoni. Znajduje się ona między kolanami, przyciśnięta nimi i w napięciu rozwartą. Konotuje gest, jaki często towarzyszy bólowi i cierpieniu. „Tam i wtedy” odnosi się do stanu udręczenia, w kontekście tematu obrazu – do męki Chrystusa. Dramatyzm emanujący z rozwartej dłoni podkreślają ostre, wzburzone fałdy powyżej niej i kolan Chrystusa.

Wraz z prawą stopą na osi obrazu i w odniesieniu do „tu i teraz” widza sytuuje się także głowa i lewa dłoń Marii. Jej gest dotykania ciała Chrystusa czyni je konkretnym i – w relacji do izolowania postaci przez draperię – „dostępnym”.

to “the beginnings” of the process of the emergence of the figures from the background – it is led by Christ’s bent legs directed to the left (in particular the left, uncovered one, whose massive thigh has a significant visual weight) and his right open hand. It is painted more clearly than his left hand, and set against the shadow cast on the drapery it acquires more dynamic. Christ’s legs and his right hand direct the viewer’s gaze to Mary’s foot near the left side of the picture. What is peculiar is the fact that the foot is not so much seen in a fragment, indicating its invisible, putative parts, but is an element supplemented by the drapery whose special arrangement seems to create its heel. This visible affinity between the foot and the drapery defines the initial stage of figure’s emergence. The element contrasts with Christ’s powerful left leg, depicted in its entirety. In the described relation is noticeable a temporal distinction in the process of emergence: first Mary, than Christ. At the same time, placing the dead man’s left foot parallel to picture’s border aligns the appearance of this figure with the order of the “all-encompassing”.

Christ’s left foot is at the same time directed toward picture’s lower border. A peculiar compositional device makes the right foot parallel to it. Although the ways the dead man’s legs are depicted, especially regarding their visibility, cannot be compared (one of them is exposed, the other one is covered), his feet cannot be perceived separately. The right foot seems to gain a perceivable equality with the left foot, which the right leg does not have in relation with the left leg. In this “rivalry” of the feet, actualized only during the viewing, the right one is supported by being situated closer to the picture’s border and on its axis, relating to the viewer’s position in front of the painting. In the intuitive experience of the work the mutual arrangement of the feet gives the impression of a shifted element, or the feeling of “the same thing” in a different place. Such a relation introduces a temporal interval. The relation of the right foot to the viewers, their being “here and now” makes the other one appear “there and then”. It is clearly expressed in the arrangement of the drapery surrounding the feet. The feet are separated by a fold of the cloth, which helps to perceive a difference in their positions. The left one touches a darker, narrow cloth fold which directs the viewer’s gaze to the left, to the lower corner of the picture and outside it. On the other hand, the right foot drowns in the folds which create a kind of nest around it. Its position on the axis, directly in front of the viewer and in relation to “here and now” is strengthened in this way.

The character of this “then” manifests itself through the part of Christ’s body which is furthest to the left – his right hand. It is placed between his knees, pressed between them and strains to open. It connotes a gesture which often accompanies pain and suffering. “There and then” refers to the state of agony, in the context of the picture’s theme, to Christ’s passion. The drama exuding from the open hand is emphasized by sharp, stormy folds above it and Christ’s knees.

Together with the right foot on the picture’s axis and referring to the viewer’s “here and now” are situated Mary’s head and her left hand. Her gesture touching Christ’s body makes it tangible and with reference to the drapery isolating the body – “accessible”.

In the same zone the drapery “enters within” the dead man’s body: at the bottom, between his right leg and left thigh, and at the top, over his arm. Mary’s left hand is placed on the fragment of the drapery covering Christ’s arm and between him and the broad fold covering the woman’s body. In other words, Mary is situated “between” her son’s covering and her own. It refers to the temporal interval – Christ comes first, Mary after him.

Covering Christ’s arm and Mary’s gesture lead to a perceptible division between the dead man’s head and his torso and left arm, owing to which the arm acquires a peculiar “autonomy” and “independence”. The artist portrayed it emerging from the drapery covering Christ’s body (i.e. in a way happening after the covering), and at the same time it is separated by the drapery from Christ’s back. The material divides in this section into two parallel parts, running at an angle downwards. The one on the right covers Mary’s left leg. The one on the left ends with a horizontal fold directed to the left, covering Christ’s buttocks and left thigh, while the one on the right blends with Mary’s foot. Mary’s foot in turn is the mirror reflection of the horizontal fold pointing in the opposite direction and sets the new orientation. Importantly enough, Christ’s left hand reaches outside Mary’s left foot and in this way belongs completely to the section defined by this new orientation. Christ’s left hand is presented also as the reverse of his right hand: the former is open towards the viewer, the latter is open towards the drapery. Thus in the right section of the picture we can see Christ’s body covered by the drapery, causing Christ to “open himself” towards this drapery, which takes place in separation from the body. Christ is in the picture in a way appropriated by the sources, reabsorbed by them. In contrast to the left part, where the folds of the cloth billow, here they fall into soft folds.

W tej samej strefie dochodzi do „wdarcia” się draperii „w obręb” ciała zmarłego: u dołu – między prawą nogę a lewe udo, oraz w górnej partii – na ramię postaci. Lewa ręka Marii znajduje się na tym przesłaniającym ramię Chrystusa fragmencie draperii, a zarazem między nim a szerokim pasmem, które okrywa postać niewiasty. Innymi słowy, Maria sytuuje się „między” przesłonięciem syna a jej własnym. Wyrażany jest przez to interwał czasowy – Chrystus najpierw, Maria potem.

Przykrycie ramienia Chrystusa i gest Marii prowadzą do oglądowego oddzielenia głowy zmarłego od jego torsu i lewej ręki, przez co ta ostatnia zyskuje swoistą „autonomię” i „samodzielność”. Artysta ukazał ją wyłaniającą się spod draperii przesłaniającej ciało Chrystusa (więc już niejako po tym przesłonięciu), a jednocześnie jest ona przez draperię oddzielana od pleców Chrystusa. Tkanina dzieli się w tej partii na dwie równoległe do siebie, ukośnie w dół biegnące części – ta po prawej okrywa lewą nogę Marii. Część draperii po lewej kończy się poziomą fałdą skierowaną w lewo, przesłaniającą pośladki i lewe udo Chrystusa, a ta po prawej przechodzi w stopę Marii. Stopa Marii stanowi z kolei skierowane w przeciwną stronę lustrzane odbicie poziomej fałdy i wyznacza nową orientację. Istotne jest przy tym, że lewa ręka Chrystusa sięga poza lewą nogę Marii i w ten sposób przynależy już całkowicie do obszaru określanego przez ową nową orientację. Dłoń lewej ręki Chrystusa została jednocześnie ukazana jako odwrotność jego prawej dłoni: tam otwarcie do widza, tu otwarcie ku materii draperii. Po prawej stronie obrazu mamy więc do czynienia z przesłanianiem ciała Chrystusa przez draperię, wywołującym „otwarcie” się Chrystusa ku tejże draperii, które dokonuje się w separacji od ciała. Chrystus jest w obrazie niejako przejmowany przez to, co źródłowe, na powrót przez nie wchłaniany. Inaczej niż po stronie lewej, gdzie fałdy materii są wzburzone, tutaj układają się one łagodnie.

Stopa Marii poniżej, „przycięta” przez krawędź pola, jest bez trudu przez widza „uzupełniana” przez wyobrażenie niewidocznych palców. Zarazem przynależy ona do przestrzeni pozaobrazowej i bezkresnej. Tym samym to, co bezkresne, jest definiowane jako to, co może być wyobrażone.

Podjmując temat piety, Tadeusz Boruta kontynuuje tradycję wyobrażania historii biblijnej sięgającą końca XIII wieku, gdy tzw. *devotio moderna* (nowa pobożność) przyniosła istotne zmiany w koncepcji obrazu religijnego. Upowszechniły się wówczas przedstawienia mające za zadanie wzbudzać silniejszą niż dotąd empatię wiernego dla męki Chrystusa. Powstawały one przez wyodrębnienie wybranej sceny pasyjnej, które – anulując niejako narracyjny wymiar obrazu – sprzyjać miało kontemplacji. Omawiana praca jest jednak czymś więcej niż tylko podjęciem problematyki ikonograficznej. Malarzowi zależało na tym, aby przez odniesienie do pewnego kontekstu ikonograficznego

„dać głębszą perspektywę doświadczeniom ludzkim, mówić o cierpieniu, poczuciu winy, przemijaniu, śmierci”, pytać o „tożsamość człowieka”²¹. Wobec takiego zamiaru rodzą się oczywiście pytania, czy temat piety traktuje się jako wariant ludzkiego cierpienia²², czy też jako odniesienie, które pozwala głębiej pojąć sens ludzkiej egzystencji.

Rysującą się tutaj kwestię powiązania piety z kontekstem egzystencjalnym (zakładając, że nie są one tożsame) pozwalają sprobematyzować uwagi artysty na temat wykorzystywanych przezeń w tym celu motywów aktu i draperii. Częste w twórczości Boruty przedstawienia człowieka zrzucającego okrywającą go tkaninę mają oznaczać „manifestację na zewnątrz naszej tożsamości i jej przemian”. W odniesieniu do niektórych narracji czynność ta symbolizuje „radikalną zmianę życia”: namalowane przez artystę obnażenie się św. Franciszka wyraża „odrzućcie dotychczasowego, beztroskiego i dostatniego życia” i „oddanie się pod opiekę Kościoła” (prace z lat 2003–2005)²³. Analogiczną manifestację tożsamości stanowi widziane na omawianym obrazie męskie ciało. Tym jednak, co w aspekcie wizualnym różni ją od przedstawień św. Franciszka jest to, że po pierwsze, jest ona skierowana ku widzowi, a po drugie, że draperia nie jest użytecznym ubiorem i nie oznacza porzucenia wcześniejszego stanu. Nawet jeśli obraz nie nosiłby tytułu *Pieta*, byłyby to aspekty, które nakazywałyby szczególne potraktowanie tej manifestacji ludzkiego ciała i ludzkiej egzystencji.

Relację między tematyką religijną a kontekstem egzystencjalnym buduje ponadto wspomniana już charakterystyka figur, która pozwala określić je nie jako bohaterów z kart Ewangelii, lecz jako postaci istotowo odnoszące się do Chrystusa i Marii. Charakterystyka taka pociąga za sobą niebezpieczeństwo polegające na tym, że znaczenie przedstawienia wyczerpuje się w zabiegu upozowania postaci według tradycyjnego rozwiązania ikonograficznego. Gdyby tylko on określał zamysł tej pracy, nie różniłaby się ona zbyt od setek tzw. żywych obrazów aranżowanych na podstawie znanych dzieł. Jednak obraz Boruty broni się przed popadnięciem w taką trywialną mistyfikację za sprawą relacji, jaka kształtuje się między nim a widzem. Oglądający może bowiem rozpoznać po-

Mary's foot below, “cut off” by the frame, is easily supplemented by the viewer's imagination with the invisible toes. At the same time it belongs to the extra-pictorial infinite space. Thus the infinite can be defined as something imaginable.

Taking up the subject of pietà, Tadeusz Boruta continues the tradition of picturing the biblical history going back to the late 13th century, when so-called *devotio moderna* (modern devotion) brought about significant changes in the conception of the religious painting. That time witnessed the growing popularity of the images whose aim was to induce in their viewers an empathy, stronger than before, for Christ's passion. The images were based on a select passion scene, which meant cancelling the narrative dimension of the picture, encouraging contemplation. The discussed work, however, is something more than just an approach to the iconographic theme. The painter's intention was, through alluding to a certain iconographic context “to give a deeper perspective to human experience, speak about suffering, guilt, transience, death”, to pose questions about “human identity”.²¹ Such a purpose naturally brings up a question whether the subject of pietà should be approached only as a type of human suffering,²² or as a reference to a deeper meaning of human existence.

The problem of the connection between the pietà and the existential context (assuming they are not identical) allows us to throw a new light on the artist's opinions about the motifs of the nude and drapery used by him for this purpose. The depictions of a man throwing off the material covering him, recurring in Boruta's work, should mean “the outward manifestation of our identity and its changes”. With some narrations this act symbolizes “a radical change of life”: St Francis stripping himself, painted by the artist, means “the rejection of his previous easy and affluent lifestyle” and “placing himself in care of the Church” (the works from the period 2003–2005).²³ The male

²¹ T. Boruta, *Przemiany*, Częstochowa 2007, s. 4.

²² Taka intencja przyświeca Grzegorzowi Podgórnemu, autorowi cyklu *La Pietà*. Twierdzi on, że pieta jest „symbolem współczucia, oddania i miłosierdzia” i nie „przynależy” ściśle do żadnej religii, że istnieje od tysięcy lat, „od kiedy człowiek kieruje się emocjami”. Artysta wykonuje fotografie przedstawiające ludzi upozowanych na wzór rzeźby *Pieta di San Pietro* Michała Anioła, lecz nieprzedstawiających Maryi i Chrystusa, tylko tzw. zwykłych ludzi, którzy okazują sobie miłosierdzie (pary małżeńskie, rodzeństwo, związki homoseksualne). Nie jest to praca bluźniercza. Intencja artysty jest czytelna i aprobującą. Jednak w żadnym razie nie można sądzić, że dokonuje on rewizji tematu ikonograficznego. Nikt nie twierdzi, że ból Madonny nie ma nic wspólnego z cechującym ludzi miłosierdziem. Natomiast przejawem ignorancji (złej woli?) jest sprowadzanie bólu Marii do wymiaru ludzkiego.

²³ Boruta 2007, jak przyp. 21, s. 5.

²¹ T. Boruta, *Przemiany*, Częstochowa 2007, p. 4.

²² Such is the intention behind the cycle *La Pietà* by Grzegorz Podgórnemu. The artist claims that the pietà is “a symbol of compassion, devotion and mercy” and does not “belong” irrevocably to any particular religion but has existed for thousands of years, “for as long as man has been directed by emotions”. The artist produces photographs showing people in the poses similar to Michelangelo's sculpture *Pietà di San Pietro*; they are not, however, Mary and Christ but so-called ordinary people who show mercy to each other (married couples, siblings, a homosexual couple). The work is not blasphemous. The artist's intention is clear and I approve of it. Nevertheless, we must not think that the artist brings the iconographic theme under review. Nobody claims that Madonna's pain has nothing to do with human mercy. Still, reducing Madonna's pain only to its human dimension is a sign of ignorance (or possibly ill will).

²³ Boruta (ft. 21), p. 5.

body portrayed in the discussed picture is an analogous manifestation of identity. However, what makes it visually different from the images of St Francis is the fact that, first, the manifestation is directed towards the viewers, and second, the drapery is not a practical item of clothing and does not mean the rejection of the previous condition. Even if the painting were not called *Pietà*, these aspects would require a special approach to this manifestation of human body and human existence.

The relation between the religious subject and the existential context is constructed by the characteristic features of the figures discussed above, which allows us to define them not as the Gospel characters but as the figures essentially related to Christ and Mary. Such a characteristic is dangerous since the meaning of the image is fully contained in the poses of the figures imitating traditional iconography. If the idea of the work were contained only in this device, it would not be that much different from hundreds of so-called *tableaux vivants* inspired by well-known paintings. However, Boruta's picture is saved from such a trivial mystification owing to the relation between it and its viewer, since the observers can recognize the confirmation of their position directly in front of the picture, in "here and now" thanks to the axis running from Christ's right foot to Mary's face and left hand. Thanks to further shifts within painting's structure (the mutual relation between Christ's feet, the relation between his left hand and his torso) the observer recognizes being directed in time to what was before and what is going to happen later. (Leaving the figures just in the poses reminiscent of the *pietà* would not allow the observers to realize this temporal dimension being constituted between the surface, the image and themselves). This is the first level of meaning in Boruta's work.

The second level is formed through the possibility of recognising by the viewer the primary determinants, such as: the origins of the figures facing the viewer from the "all-encompassing", the ontological precedence of the figure holding the lying man (regarding the mother-child relationship), the mediation of the "all-encompassing authority" in the relation between the figures (mother and child), their turning to the "all-encompassing", meaning the opposite of agony. Through being situated "here and there", opposite the lying figure, the viewer relates fully to these determinants as well.

The third level of meaning is set by the fact that the temporal span of human physical existence is defined as not different from the history, not only of the passion (agony as a part of life), but also the whole of Christ's earthly visible exist-

świadczenie swego usytuowania na wprost obrazu, w „tu i teraz”, przez wytyczenie osi biegnącej od prawej stopy Chrystusa ku twarzy i lewej dłoni Marii. Dzięki dalszym zabiegom w obrębie struktury obrazowej (wzajemna relacja stóp Chrystusa, relacja jego lewej ręki do torsu) rozpoznaje odesłanie w czas – ku temu, co przedtem, i ku temu, co potem. (Poprzestanie na upozowaniu postaci na wzór wyobrażeń piety nie pozwoliłoby na uzmysłowienie tego konstytuującego się między płaszczyzną, przedstawieniem i widzem wymiaru czasowości). Na tym polega pierwszy poziom sensu dzieła Boruty.

Drugi kształtuje się wraz z możliwością rozpoznania przez widza prymarnych uwarunkowań, takich jak: pochodzenie postaci znajdującej się naprzeciw oglądającego z tego, co „wszechogarniające”; bytowość uprzedniość figury przytrzymującej leżącego (co odnosi się do relacji matka-dziecko); pośrednictwo „instancji wszechogarniającej” w relacji między postaciami (matki i dziecka); zwrócenie się przez nie ku „wszechogarniającemu”, oznaczające przeciwieństwo udręki. Poprzez swe usytuowanie „tu i teraz”, naprzeciw leżącej postaci, widz odnosi te uwarunkowania z całą mocą także do siebie.

Trzeci poziom sensu wyznaczany jest przez fakt, że ten rozpięty w czasie wymiar ludzkiej, cielesnej egzystencji jest rozumiany jako nieróżniący się od historii nie tylko pasji (udręka wpisana w życie), ale także ziemskiej, widzialnej egzystencji Chrystusa w jej całym przebiegu – od narodzin po zmartwychwstanie. W ten sposób jego postać jest przywoływana jako podstawa rozumienia istoty człowieczeństwa.

Poziom czwarty wiąże się z tym, że ukazanie nagiego ciała jako pochodzącego z tego, co bezkresne (sekwencja od draperii ku nagej postaci), i jednoczesne przyrównanie tego ciała do Chrystusa odnosi obraz do kwestii wcielenia Boga, a tym samym do problematyki obrazowania i reprezentacji. Przybranie przez Boga ludzkiej postaci było bowiem w sporach ikonoklastycznych traktowane jako argument za uchyleniem starotestamentowego zakazu obrazowania istot żyjących, a także samego, bezkresnego, wszechogarniającego, niewidzialnego Boga: „Jest czynem skrajnego szaleństwa i bezbożności przedstawiać Boga. Dlatego nie praktykowano używania obrazów w czasach Starego Testamentu. Skoro jednak Bóg, najgłębiej łaskawy, stał się prawdziwym człowiekiem dla naszego zbawienia, nie tak, jak widzieli go Abraham i Prorocy, ale prawdziwym człowiekiem rzeczywistym, który żył na ziemi, rozmawiał z ludźmi, cuda czynił, cierpiał, został ukrzyżowany, zmartwychwstał i uniesiony został do nieba; skoro wszystko to naprawdę się wydarzyło i było widziane przez ludzi [...] Ojcowie Kościoła uznali, by rzeczy te przedstawiane były w obrazach”²⁴.

²⁴ Jan z Damaszku, *O prawowitej wierze*, w: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybrał i opracował J. Białostocki, Gdańsk 2001, s. 156.

Poziom piąty sensu wynika ze zbieżności między odniesieniem ciała Chrystusa do „tu i teraz” widza a możliwością dotknięcia tego ciała przez Marię – jest ono dotykane właśnie wtedy, gdy jest skierowane ku oglądającemu. Zależność ta stanowi wizualizację możliwości skierowania dającego się dotknąć ciała Chrystusa ku człowiekowi – unaocznia ideę Eucharystii.

Dzieło sztuki oddziałuje na widza bezpośrednio. Wydawać się jednak może, co powyższa analiza pokazała aż nadto, że między dziełem a widzem powstaje wskutek opisu obcy naturze tego pierwszego dystans. Jednakże nie dzieje się tak wówczas, gdy słowo uzmysławia swoją niewystarczalność dla wyrażenia doświadczenia oglądowego. Dowodzi tego już choćby to, że fazy procesu oglądowego, mozolnie wyodrębniane w opisie, współistnieją *de facto* w momentalności, z jaką dzieło jest ogarniane spojrzeniem i doświadczane w swej prawdzie. Dzięki temu dzieło sztuki cechuje gęstość znaczeniowa, która pozostaje dla słowa niezgłębiona.

ence, from his birth to resurrection. In this way his figure is recalled as the basis for understanding the essence of humanity.

The fourth level relates to the fact that portraying a naked body as originating in the infinite (the sequence from the drapery to the naked figure) while comparing this body to Christ's refers the painting to the issue of God's incarnation, and at the same time to the problems of picturing and representation. God's assumption of human shape was used in the iconoclastic disputes as an argument for revoking the Old Testament prohibition against portraying living creatures and the infinite, all-encompassing, invisible God himself: “[T]o give form to the Deity is the height of folly and impiety. And hence it is that in the Old Testament the use of images is not common. But after God in His bowels of pity became in truth man for our salvation, not as He was seen by Abraham in the semblance of a man, nor as He was seen by the prophets but in being truly man, and after He lived upon the earth, and dwelt among men, worked miracles, suffered, was crucified, rose again and was taken back to Heaven, since all these things actually took place and were seen by men [...] the Fathers gave their sanction to depicting these events on images”.²⁴

The fifth level of meaning is derived from the relation between Christ's body and viewers' “here and now” on one hand and Mary's ability to touch this body on the other hand. It is being touched precisely in the moment of being directed towards the viewer. This relationship is the visualization of the possibility of directing Christ's tangible body towards man and reveals the idea of the Eucharist.

A work of art has a direct impact on the viewer. Apparently, as the above analysis has shown more than adequately, its description creates a distance between the work and the viewer, alien to the nature of the former. However, it does not happen when the word realizes its insufficiency for the expression of the viewer's experience. It can be proven by the fact that the phases of the viewing process, identified arduously during its description, in fact co-exist in the moment of the work's perception and experiencing its truth. Thanks to that a work of art possesses a density of significance which the word cannot fathom.

Translated by Monika Mazurek

²⁴ Jan z Damaszku, *O prawowitej wierze*, in: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, J. Białostocki ed., Gdańsk 2001, p. 156. [John of Damascus, *Exposition of the Orthodox Faith*, transl. S.D.F. Salmond, Aberdeen 1898, pp. 842–843].

Contemporary artist and the sacrum. Metaphysical themes in the work of Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor

Exhibitions, like rosary beads, or like knots on the thread of time, mark subsequent stages in the work of almost every contemporary artist. They provide an opportunity for reflection and summing up, verified by critics and the audience. Sometimes an exhibition becomes a kind of dialogue between the author of its scenario and one or more artists-participants while works of art become the authors' eloquent reply to questions asked, a reply that they themselves find surprising. Viewers are witnesses to this silent conversation: the viewers who can thus anew or more fully read the message contained in works of art, seeing in them the content which even their authors are sometimes unaware of.

In February 2009, in connection with the inauguration of the Rzeszów Documentation Centre of Contemporary Sacred Art, a small exhibition was organized which was aimed at brief, comprehensive presentation of the expression of metaphysical experiences and reflections dominant in contemporary art, stemming from the Judeo-Christian cultural tradition. The ascetic formula of the exhibition allowed for the presentation of only three artists associated with the local university and representing different trends of contemporary painting: Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor. The criterion for selection was the striking individuality of their personal style: the striking formal differentiation of the expression of similar content. At the request of the organizers, each of them had made a choice of only one work which, according to him, best corresponded to the theme of the exhibition, expressed by the oxymoron: "Expressing the Inexpressible."

*

Presented at the Rzeszów exhibition, Tadeusz Boruta's *Doubting Thomas* [Fig. 1] shows in

Artysta współczesny wobec sacrum. Wątki metafizyczne w twórczości Tadeusza Boruty, Stanisława Białogłowicza i Tadeusza Wiktora

Wystawy jak paciorki różańca, jak węzły na sznurze czasu wyznaczają kolejne etapy twórczości niemal każdego współczesnego artysty. Dają możliwość refleksji i podsumowania weryfikowanego przez krytykę i publiczność. Czasem ekspozycja przekształca się w swoisty dialog między autorem jej scenariusza i jednym bądź kilku artystami-uczestnikami, a dzieła sztuki stają się wymowną odpowiedzią twórców na zadawane im pytania, często zaskakującą dla nich samych. Świadcami owej niemej konwersacji są widzowie, którzy dzięki temu mogą na nowo lub pełniej odczytać komunikat zawarty w dziełach sztuki, dostrzegając w nich treści, których czasem nie uświadamiają sobie nawet sami autorzy.

W lutym 2009 roku w związku z inauguracją rzeszowskiego Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej zorganizowano niewielką ekspozycję, której celem było skrótowe i syntetyczne przedstawienie sposobu wyrażenia doznań i refleksji o charakterze metafizycznym, dominujących w sztuce współczesnej, wyrosłej z tradycji kultury judeochrześcijańskiej. Ascetyczna formuła wystawy pozwoliła na prezentację tylko trzech artystów związanych z miejscowym uniwersytetem i reprezentujących odmienne nurty malarstwa współczesnego: Tadeusza Boruty, Stanisława Białogłowicza i Tadeusza Wiktora. Kryterium doboru stanowiła wyrazista odrębność ich indywidualnego stylu – uderzające zróżnicowanie formalne służące do wyrażania zbliżonych treści. Na prośbę organizatorów każdy z nich dokonał wyboru tylko jednej pracy odpowiadającej według niego najlepiej tematowi wystawy ujętemu w oksymoronie: „Wyrazić Niewyraźalne”.

*

Prezentowany na rzeszowskiej wystawie *Niewierny Tomasz* Tadeusza Boruty [il. 1] ukazuje, w pozornie przypadkowym i fragmentarycznym ujęciu, dwie sylwetki ludzkie w półpostaci na płaskim, neutralnym tle. Artysta kon-



1. Tadeusz Boruta, *Niewierny Tomasz*, 1999, olej na desce, 110×120 cm, własność artysty, fot. T. Boruta

1. Tadeusz Boruta, *Doubting Thomas*, 1999, oil on board, 110×120 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

centruje się na zobrazowaniu dialogu gestów pomiędzy Chrystusem a zbliżającym się do Niego Tomaszem. Ujęcie z dolnego punktu widzenia heroizuje przedstawienie, a pozostawienie poza kadrem oblicza Chrystusa pozwala pełniej skupić się na wymowie gestów: Jego prawej ręki – błogosławiącej, i lewej – wskazującej na ranę, oraz ostrożnie wyciągniętej dłoni apostoła. Tomasz spogląda uważnie w twarz Zmartwychwstałego, której nie może już jednak zobaczyć podążający za jego wzrokiem widz. Oblicze tego, który „uwierzył, bo zobaczył” (J 20,28), jak to najczęściej bywa w twórczości Tadeusza Boruty, ma rysy samego autora dzieła, identyfikującego się prawdopodobnie z postawą ucznia Chrystusa. Całości przedstawienia dopełniają barwy o czytelnym znaczeniu symbolicznym: złocista żółć i purpurowa czerwień bogatych draperii szat malowanych w sposób charakterystyczny dla stylu artysty. Obraz *Niewierny Tomasz* porusza problem znaczenia poznania jako etapu procesu twórczego. Pozwalając apostołowi kontemplować niedostępne dla widza oblicze Chrystusa, malarz sugeruje, że wrażliwość twórcy daje mu możliwość przenikania w rejony niedostępne dla percepcji odbiorcy.

a seemingly random and fragmentary way two human figures shown in half-figure against a flat, neutral background. The artist focuses on the portrayal of a dialogue between Christ and the gestures of Thomas, who is approaching him. Depiction from a lower point of view heroizes the scene, and by leaving Christ's face outside the frame allows us to more fully concentrate on the expression of the gestures: Christ's right hand – blessing and the left one – pointing to the wound, and the apostle's hand outstretched gently. Thomas looks carefully in the Risen One's face, which, however, cannot be seen by the viewer following his sight. The face of one who believed because he saw (Jn 20, 29) as is typical of the work of Tadeusz Boruta, has the features of the artist himself, perhaps identifying himself with the attitude of Christ's disciple. The depiction is made complete by the colours which have clear symbolic meaning: golden yellow and purple red of the rich draperies of the robes, painted in the way characteristic of the

artist's style. The painting *Doubting Thomas* raises the problem of the importance of cognition as a stage of the creative process. By allowing the apostle to contemplate Christ's face, inaccessible to the viewer, the painter suggests that the sensitivity of the artist gives him the possibility to penetrate into areas inaccessible to the recipient's perception.

Realism of the form of Tadeusz Boruta's painting, coupled with elimination of unnecessary detail and a clear message, helped the exhibition visitors transcend the surrounding banality and the often mindlessly recorded everyday reality, and meditate on the content proposed by the two other artists.

The second painting: *A hidden record according to the icon "St Luke painting the Hodegetria"* [*Zapis ukryty według ikony "Święty Łukasz malujący Hodegetrię"*] [Fig. 2] introduced a new formal language and a different interpretation of the exhibition's theme. The powerful and expressive, bright and aggressive form of presentation of *Doubting Thomas* was replaced by the subtle and ethereal, delicate and dreamlike painting by Stanisław Białogłowicz. While Boruta reinterprets the topic, present in the iconographic tradition of Western Christianity, Białogłowicz is inspired by forms of imagery adopted in Byzantine-Ruthenian art [Fig. 3].¹

The theme of the picture is the stage of creation itself, the "expression of the Inexpressible". Byzantine art, creating the iconographic scheme of St Luke painting the Virgin Mary, has objectified an individual, legendary event and gave it a deep theological meaning, related to the importance that Eastern Christianity attaches to the process of creation of a work of sacred art.²

St Luke, an artist, is sitting on a stool with a footstool under his feet; in front of him there is a pulpit and a rack with a painted image of the Hodegetria. Inspiration in the form of an angel standing behind the artist suggests to him how to render the vision: the silhouette standing before the easel of Our Lady and Child standing in front of the easel. Preserving the traditional compositional scheme, Stanisław Białogłowicz individualizes the form by giving it a stamp of his own experience, while not losing any of the wealth of theological content of the original. The reversed perspective of the Byzantine icon,



2. Stanisław Białogłowicz, *Zapis ukryty według ikony „Święty Łukasz malujący Hodegetrię”, 2006, olej na płótnie, 165×145 cm, własność artysty, fot. S. Białogłowicz*

2. Stanisław Białogłowicz, *A hidden record according to the icon "St Luke painting the Hodegetria", 2006, oil on canvas, 165×145 cm, owned by the artist, photo by S. Białogłowicz*

Realizm formy obrazu Tadeusza Boruty połączony z eliminacją zbędnych szczegółów i czytelnym przekazem pomagał widzowi zwiedzającemu wystawę przejść od banału otaczającej go i często bezmyślnie rejestrowanej codzienności do rozważania treści zaproponowanych przez dwu pozostałych artystów.

Kolejny obraz – *Zapis ukryty według ikony „Święty Łukasz malujący Hodegetrię”* [il. 2] reprezentował odmienny język formalny i inną interpretację wątku przewodniego ekspozycji. Mocnym i wyrazistym, jaskrawym i agresywnym formom przedstawienia *Niewiernego Tomasza* przeciwstawiono zwiewne i eteryczne, delikatne i zjawiskowe malarstwo Stanisława Białogłowicza. O ile Boruta reinterpretuje temat obecny w tradycji ikonograficznej zachodniego chrześcijaństwa, o tyle Białogłowicz inspirował się formami obrazowania przyjętymi w sztuce bizantyńsko-ruskiej [il. 3].¹

Tematem obrazu jest sam etap kreacji, owo „wyrażanie Niewyraźnego”. Sztuka bizantyńska, tworząc schemat ikonograficzny św. Łukasza malującego Matkę Boską, zobiektywizowała jednostkowe legendarne wydarzenia i nadała mu głęboką teologiczną treść, odno-

¹ Stanisław Białogłowicz found a direct inspiration in the painting *St Luke painting the Hodegetria* in the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow (Fig. 3, information obtained from the artist in a conversation on 12 Feb. 2009).

² L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1983.

¹ Bezpośrednią inspiracją dla Stanisława Białogłowicza był obraz *Św. Łukasz piszący Hodegetrię* z Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie (il. 3, informacja uzyskana od autora dzieła, rozmowa z 12 II 2009 roku).



3. *Święty Łukasz malujący Hodegetrię*, XVI w., tempera na desce, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie, fot. S. Białogłowicz

3. *St Luke painting the Hodegetria*, 16th century, tempera on board, Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow, photo by S. Białogłowicz

szącą się do znaczenia, jakie w chrześcijaństwie wschodnim przywiązuje się do procesu realizacji dzieła sztuki sakralnej².

Artysta – św. Łukasz – siedzi na taborecie z podnóżkiem pod stopami; przed nim znajduje się pulpit i stelaż z malowanym obrazem Przewodniczki (Hodegetrii). Natchnienie w postaci anioła stojącego za plecami malarza sugeruje mu, jak oddać wizję – sylwetkę stojącą przed sztalugą Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Stanisław Białogłowicz, zachowując tradycyjny schemat kompozycyjny, indywidualizuje formę, nadaje jej piętno własnego przeżycia, a jednocześnie nie traci nic z bogactwa teologicznych treści pierwowzoru. Odwrócona perspektywa ikony bizantyńskiej powtórzona w obrazie współczesnego artysty odbiera przedmiotom umowną realność konwencji malarstwa ikonowego, sprawiając, że stają się przede wszystkim dekoracyjnym układem zgeometryzowanych płaskich plam barwnych. Kompozycję Stanisława Białogłowicza charakteryzują: uproszczone syntetyczne formy, brak rysunku wewnętrznego i delikatne, lase-

² L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1983.

repeated in the painting by the modern artist, removes from the objects the conventional realism of icon painting, making them primarily a decorative geometric arrangement of flat colour patches. Stanisław Białogłowicz's composition is characterized by: simplified synthetic forms, lack of internal contour and delicate application of glazes of paint, using the opportunities offered by the oil painting technique – unlike in icon painting, which uses mainly tempera. The main scene is surrounded by miniature pictures more personal and mysterious.³ However, unlike those in the traditional icons, they do not depict the lives of the figures represented in the main scene but contain the artist's poetic reflection on his work. The whole is maintained in brown and vermilion colours, passing into delicate pinks and contrasting white spots. The first part of the title "a hidden record", relating this painting to a large cycle of the artist's works of the same title, requires one to return to the painting to read another code, an even more personal one, hidden in the forms already found.⁴

The last part of the Rzeszów exhibition was Tadeusz Wiktor's painting *An Icon for Stanisław. A prayer for Father [Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca]*, placed the farthest and deepest in the series of the three paintings, in the greatest possible isolation, seemingly almost completely eliminating any anecdote [Fig. 4]. The title which defines this work draws attention to another important element of the existence and influence of a work of art, namely its function as a message for its recipient.

Tadeusz Wiktor's vertical composition is limited to a slender, pointed arc, outlined in its central part, creating associations with Gothic architecture, intended by the artist. The painting is kept in shades of red: from pure vermilion, through the dominant broken colours, to browns and even black, in some parts gradually lightened even to the streaks of pure white. The outline of the arc was multiplied by bands of colour, painted with perfect geometrical unambiguity, shimmering with different shades: either juxtaposed in a contrasting way or interpenetrating gently. Its form was opposed to

³ They are not found in the icon that had inspired the artist.

⁴ "A hidden record of a small homeland and every passing moment will sometimes fly here like an indelible memory of past happiness which transcends any record, transcends time and death, it is a thought about a human being, the mother of memories and an inseparable companion of melancholy." Stanisław Białogłowicz, *Malarstwo. Znaki oczyszczenia. Zapis ukryty*, texts by S. Białogłowicz, K. Węgrzyn-Białogłowicz, Rzeszów, no date, p. 3.

a smooth background, only slightly varied in its hues. Marked in the upper part, along the inner contour of the outline of the arc, a small section covering a whole range of colours used in the painting introduces an element of anxiety and movement, reminiscent of unexpected lighting effects caused in church interiors by the glare of *lumen divinis*, filtered through medieval stained glass windows.

By means of reduction of form, which is close to abstraction, and by perfection of its elaboration, excluding any imperfection being a record of the direct action of the artist's hand, Tadeusz Wiktor seeks to obtain the objectification of communication. His own statements on the concept of an "icon" – appearing in the title of the painting – show that he regards it as the illumination of the Absolute, in the creation of which an artist merely plays the role of an intermediary, often surprised by the existence of the form created by his means.⁵ Wiktor distinguishes in an icon a cultural aspect, embedded in time and referring to the symbolism functioning in the collective consciousness, and the timeless, essential dimension, available only to such an individual who "during contemplation of an icon transcends the sphere of its transcendent attributes" and, discarding the *ego*, unites himself with the Absolute.⁶

Meanwhile, the cycle to which the icon *An Icon for Stanisław. A prayer for Father* belongs points to yet another aspect of icon creation in the artist's work: the personal and subjective one, which is a particular form of its cultural dimension. The outline of the Gothic arc and the play of light on the surface of its geometric structure has clear cultural connotations relating to faith, but also reflects the fascination and the experiences the artist had as a child in contact with the forms of medieval architecture, as well as a strange dream: the state of special illumination which he experienced as an adult⁷.

⁵ T.G. Wiktor, B. Kowalska, *Wiktor – wieloobrazy/pan-obraz: malarstwo 1972–2005: studio badań panobrazu, ikonozofia wieczysta, transrealizm, metaplastycyzm*, Katowice 2006, p. 212.

⁶ Ibidem.

⁷ Tadeusz Wiktor's account of his childhood fascinations with Gothic architecture resembles the atmosphere of Proust's description of the interior of the church in Cambrai, as seen through the eyes of the child as well. The painter also accurately describes the strange dream, regarded by him as a special illumination, which he had already experienced in adulthood. He describes this dream in: T. Wiktor, *Kalendarium indywidualne*, in: *Teksty artystów*, Kraków 1994, p. 16; Bożena Kowalska also mentions the dream in *Siedem szkiców o Wiktorze*, in: Wiktor, Kowalska (ft. 5), p. 26. The Gothic arc motif, repeated by Wiktor in *Ikony* suggests, among others, associations with the mystical landscapes of romantic painters.

runkowe nakładanie farb, z wykorzystaniem możliwości, jakie daje technika olejna – inaczej niż w malarstwie ikonowym, operującym głównie temperą. Scenę główną otaczają niewielkie obrazki (*znamia*), bardziej osobiste i tajemnicze³. Nie odnoszą się one jednak jak w tradycyjnej ikonie do życia postaci przedstawionej w scenie głównej, ale zawierają poetycką refleksję malarza na temat własnej twórczości. Całość utrzymana jest w brązowocynobrowej tonacji przechodzącej w delikatne róże i plamy kontrastowej bieli. Pierwszy człon tytułu „Zapis ukryty”, wiążący obraz z dużym cyklem prac malarza o tym samym tytule, nakazuje jeszcze raz powrócić do dzieła, aby odczytać kolejny kod – jeszcze bardziej osobisty – ukryty w formach już odczytanych⁴.

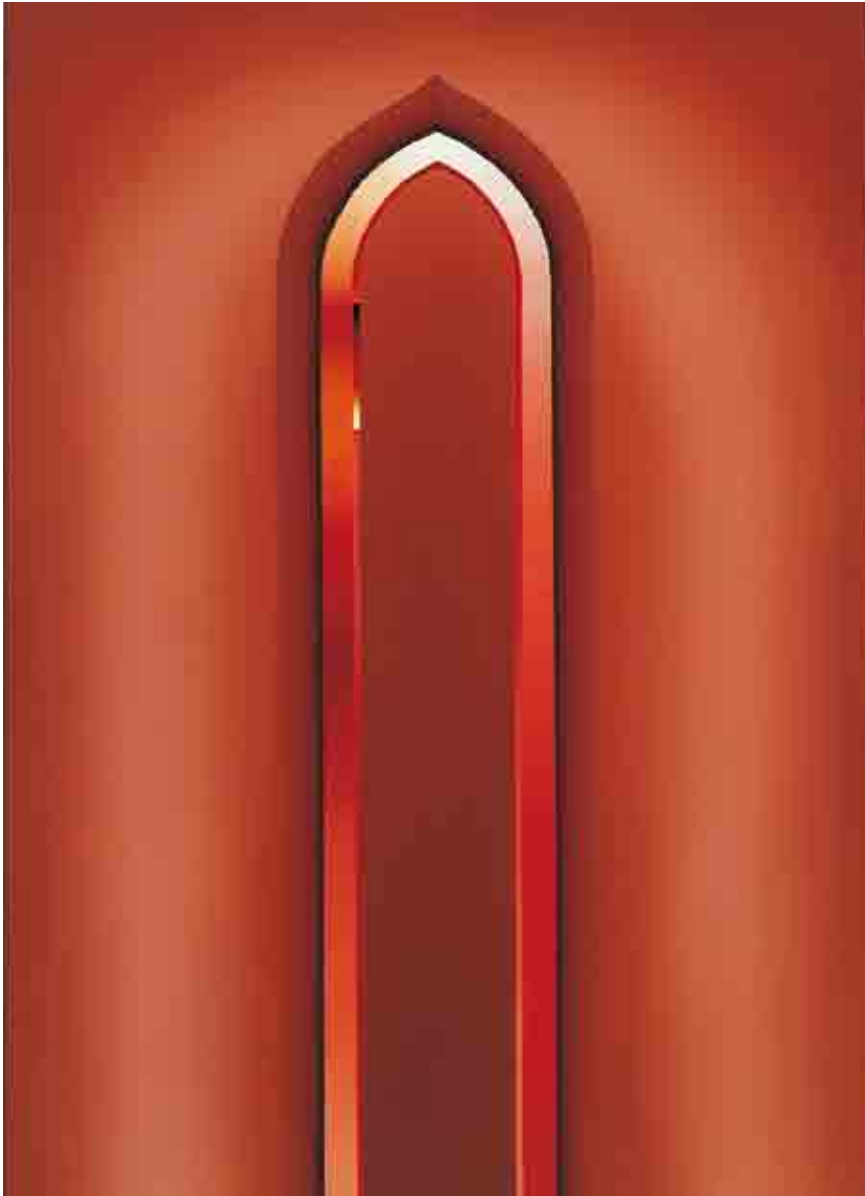
Ostatnie ogniwo rzeszowskiej wystawy stanowił obraz Tadeusza Wiktora *Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca*, usytuowany w ciągu ekspozycyjnym najdalej i najgłębiej, w największej możliwej izolacji, pozornie niemal zupełnie eliminujący wszelką anegdotę [il. 4]. Tytuł określający tę pracę zwraca uwagę na kolejny ważny element istnienia i oddziaływania dzieła sztuki, jakim jest jego funkcja komunikatu skierowanego do odbiorcy.

Wertykalna kompozycja Tadeusza Wiktora ogranicza się do zarysowanego w jej centralnej części wysmukłego, ostro zamkniętego łuku wywołującego zamierzone przez artystę skojarzenia z architekturą gotycką. Obraz utrzymany jest w odcieniach czerwieni: od czystego cynobru, poprzez dominujące tony złamane do brązów, a nawet czerni, w niektórych partiach stopniowo rozjaśniane aż do smug czystej bieli. Zarys łuku został zwielokrotniony zakresłonymi z perfekcyjną jednoznacznością geometrii pasmami barwy mieniającej się różnymi odcieniami: bądź zestawionymi kontrastowo, bądź przenikającymi się łagodnie. Jego forma przeciwstawiona została płaszczyźnie gładkiego, jedynie delikatnie zróżnicowanego walorowo tła. Zaznaczony w górnej części, wzdłuż konturu wewnętrznego zarysu łuku niewielki odcinek obejmujący całą skalę walorów wykorzystanych w obrazie wprowadza element niepokoju i ruchu, przypominający nieoczekiwane efekty świetlne wywoływane we wnętrzach kościelnych przez blask *lumen divinis* filtrowanego przez średniowieczne witraże.

Poprzez bliskie abstrakcji ograniczenie formy i perfekcyjne jej opracowanie, wykluczające jakąkolwiek niedoskonałość będącą zapisem bezpośredniego działania dłoni artysty, Tadeusz Wiktor dąży do uzyskania obiektywizacji przekazu. Jego własne wypowiedzi dotyczące pojęcia „ikony” – występującego w tytule obrazu – do-

³ Nie występują w pierwowzorze.

⁴ „Zapis ukryty małej ojczyzny i każdej mijającej chwili, czasem przyfrunie jak niezatarte wspomnienie minionego szczęścia, które wykracza poza granice jakiegokolwiek zapisu, poza granice czasu i śmierci, to myśl o człowieku, matka wspomnień i nieodłączna towarzysząca melancholii”. Stanisław Białogłowicz. *Malarstwo. Znaki oczyszczenia. Zapis ukryty*, tekst S. Białogłowicz, K. Węgrzyn-Białogłowicz, Rzeszów, brak daty, s. 3.



4. Tadeusz Wiktor, *Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca*, 1993, olej na płótnie, 160×115 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach, fot. S. Zbadyński
 4. Tadeusz Wiktor, *An Icon for Stanisław. A prayer for Father*, 1993, oil on canvas, 160×115 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej in Kielce, photo by S. Zbadyński

wodzą, iż uważa ją za iluminację Absolutu, w którego tworzeniu artysta odgrywa jedynie rolę medium, często zaskoczonego formą powołaną do istnienia za swoim pośrednictwem⁵. Wiktor wyróżnia w ikonie jej aspekt kulturowy, osadzony w czasie i odnoszący się do symboliki funkcjonującej w świadomości zbiorowej, oraz ponadczasowy wymiar esencjalny, dostępny tylko takiemu podmiotowi, który „podczas kontemplacji ikony przekracza strefy jej ziemskich atrybutów” i, wyzbywając się własnego *ego*, jednoczy się z Absolutem⁶.

Tymczasem cykl, do którego należy *Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca* wskazuje na jeszcze jeden aspekt realizacji ikony w twórczości artysty: osobisty i subiektywny, stanowiący szczególną formę jej wy-

The part of the title: *A prayer for Father* suggests that the painting is precisely the transposition of the artist's specific state of mind: experiencing contact with the Absolute, not as an intermediary experiencing illumination (which he wrote about), but as a subject seeking contact with him (the Spirit, the Absolute), and the reason for the search is a particular person, someone close to him. At the same time, in the title the painter emphasizes the importance of a real yet symbolic receiver of the message: the only, special person before whom he reveals the mystery of his presence in his own experience of the Absolute.

Therefore even this work, of the three shown at the exhibition, despite the assumption of objective “expressing the Inexpressible”, is primarily a story of the artist himself, his relationship with another person and metaphysical experiences in contact with the extrasensory reality.

⁵ T.G. Wiktor, B. Kowalska, *Wiktor – wieloobrazy/pan-obraz: malarstwo 1972–2005: studio badań panobrazu, ikonozofia wieczysta, transrealizm, metaplastycyzm*, Katowice 2006, s. 212.

⁶ Ibidem.



5. Tadeusz Wiktor, *Ikona dla Eugenii. Modlitwa za Matkę*, 1993, olej na płótnie, 160×115 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach, fot. S. Zbadyński

5. Tadeusz Wiktor, *An icon for Eugenia. A prayer for Mother*, 1993, oil on canvas, 160×115 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej in Kielce, photo by S. Zbadyński

*

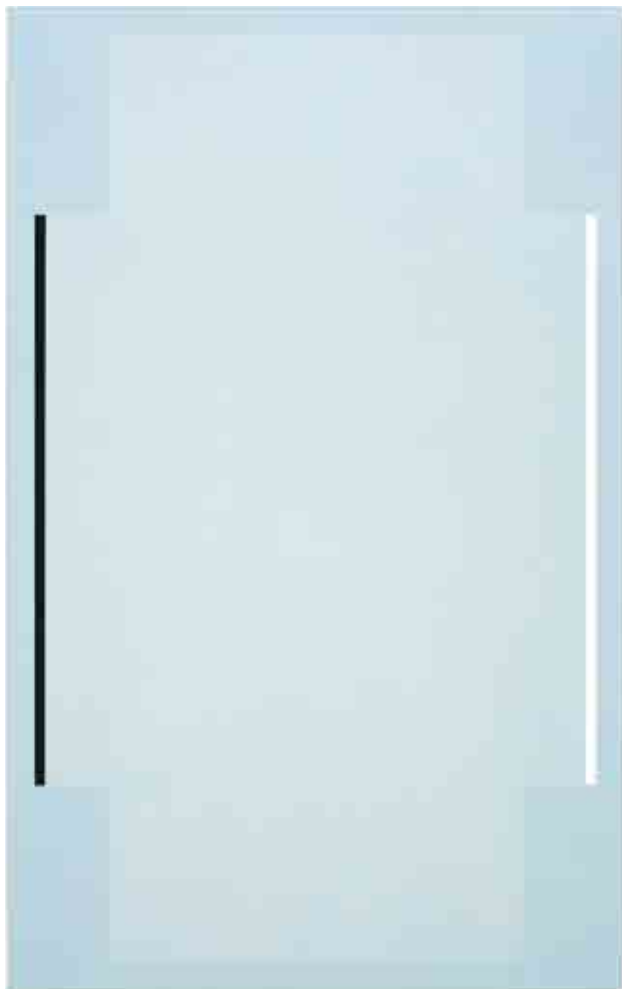
All the authors of the works presented in Rzeszów derive from the Kraków artistic environment. They are alumni and graduates of Kraków's Academy of Fine Arts. Tadeusz Wiktor (born 1946)⁸ and Stanisław Białogłowicz (born 1947)⁹ studied in Kraków at the turn of the 1960s and 1970s.

⁸ The artist's biography includes numerous catalogues of exhibitions in which he participated (including *Piękno w sztuce*, exhibition catalogue, Kraków 2008, p. 86). The most complete information on his biography is in: Wiktor, Kowalska (ft. 5).

⁹ The painter's biography is included in the catalogues of his exhibitions and in the publications of the Polish Painting Forum [Forum Malarstwa Polskiego] (among others in: *Ecce homo. IV Forum Malarstwa Polskiego. Lesko 2004*, Lesko–Toruń 2005, p. 42; *Piękno w sztuce* (ft. 8), p. 34). The most complete information on his biography is found in: *Stanisław Białogłowicz* (ft. 4).

miaru kulturowego. Zarys gotyckiego łuku i gra światła na powierzchni jego geometrycznej struktury zawiera jednoznaczne konotacje kulturowe odnoszące się do wiary, ale też jest odzwierciedleniem jeszcze dziecięcych fascynacji i przeżyć artysty w kontakcie z formami architektury średniowiecznej oraz dziwnego snu – stanu szczególnej iluminacji, jakiego doświadczył już w wieku dojrzałym⁷. Część tytułu „Modlitwa za Ojca” sugeruje, że obraz jest właśnie transpozycją specyficznego stanu

⁷ W opowiadaniu Tadeusza Wiktor o jego dziecięcych fascynacjach architekturą gotycką pobrzmiewa atmosfera Proustowskiego opisu wnętrza kościoła w Cambrai, także widzianego oczyma dziecka. Malarz opisuje też dokładnie dziwny sen, uważany przez niego za szczególną iluminację, której doświadczył już w wieku dorosłym. Artysta przytacza opis snu w: T. Wiktor, *Kalendarium indywidualne*, w: *Teksty artystów*, Kraków 1994, s. 16; sen ten wspomina również Bożena Kowalska, *Siedem szkiców o Wiktorze*, w: Wiktor, Kowalska 2006, jak przyp. 5, s. 26. Powtarzany w *Ikonach* Wiktor motyw gotyckiego łuku nasuwa między innymi skojarzenia z mistycznymi pejzażami malarzy romantycznych.



6. Tadeusz Wiktor, *Siedem modlitw za Eugenię – Modlitwa IV*, 2003, olej na płótnie, 240×140 cm, własność artysty, fot. S. Zbadyński
 6. Tadeusz Wiktor, *Seven prayers for Eugenia – Prayer IV*, 2003, oil on canvas, 240×140 cm, owned by the artist, photo by S. Zbadyński

ducha artysty – przeżywania kontaktu z Absolutem, nie jako medium doświadczającego iluminacji (o czym pisał), ale jako podmiotu poszukującego kontaktu z Nim (Duchem, Absolutem), a przyczyną tego poszukiwania jest osoba konkretnego bliskiego człowieka. Jednocześnie malarz podkreśla w tytule znaczenie rzeczywistego, a zarazem symbolicznego odbiorcy przekazu – tego jedyne-go, szczególnego człowieka, przed którym odstania tajemnicę jego obecności we własnym przeżyciu Absolutu.

Nawet więc i ta praca, z trzech pokazanych na wystawie, mimo założenia obiektywnego „wyrażenia Niewyraźnego”, jest przede wszystkim opowieścią o samym artyście, jego relacjach z drugim człowiekiem i przeżyciach metafizycznych pod wpływem kontaktu z rzeczywistością pozazmysłową.

*

Wszyscy autorzy prezentowanych w Rzeszowie prac wywodzą się z krakowskiego środowiska artystycznego. Są

Tadeusz Wiktor became a student of Adam Marczyński¹⁰ while the work of that artist had already passed into the geometric phase. He took up his master's search and has continued it with admirable consistency, striving – within the accepted convention of broadly defined geometric abstraction – to record the universal principle of the existence of the world. Studying at the Cracow Academy of fine Arts at the same time, Stanisław Białogłowicz chose the popular studio of Waław Taranczewski,¹¹ cultivating the traditions of the Polish colourism and of the impressionist, subjective transformation of the themes of the surrounding reality.

Tadeusz Boruta's artistic path (born 1957)¹² began to form within the walls of the same university ten years later. While Wiktor and Białogłowicz could, when starting independent work, afford artistic inquiry of the universal or personal character, ignoring the reality of real socialism, in which they lived, Tadeusz Boruta's artistic activity began in the specific period of the early 1980s. During the already famous “Decade”, art again began to play an important role in the Polish society while artists gathered around Church gained – unheard of before or after – huge numbers of recipients of their works, thus playing the role of moral authorities and waking up people's consciences.¹³ That is probably why Tadeusz Boruta, a painter and philosopher involved in social activity,¹⁴ when entering the path of creative self-development, chose the realistic convention, close to a wide range of recipients. He formulated his message in a strong and clear way, while avoiding simplifications and being shallow. Undoubtedly, the formation of his artistic career was influenced in his student years by the studio of Stanisław Rodziński,¹⁵ an independent artist who took up religious themes, unacceptable for years in the official circulation of art in communist Poland. Another, no less

¹⁰ 175 lat nauczania malarstwa rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 1994, pp. 371–372.

¹¹ Ibidem, pp. 369–370.

¹² M. Kitowska-Lysiak, *Tadeusz Boruta*, 2004, Culture.pl (accessed 3 XI 2011).

¹³ A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; idem, *Dekada*, “Biuletyn Historii Sztuki”, 2003, no. 3–4, pp. 501–522.

¹⁴ A participant of the Independent Culture Movement [Ruch Kultury Niezależnej]; organizer of the exhibitions: “W stronę osoby” [Towards a person], “Wszystkie nasze dzienne sprawy” [All of our daily affairs], “Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania” [Mystery of the Passion, Death and Resurrection], cf.: *Pokolenie. Niezależna twórczość młodych w latach 1980–1989*, exhibition catalogue, ed. T. Boruta, Kraków 2011.

¹⁵ 175 lat nauczania... (ft. 10), pp. 381–382.

important influence, was Boruta's master Zbylut Grzywacz,¹⁶ thanks to whom the young artist developed close contacts with representatives of the so-called Kraków figuration, centered around the group "Wprost".

All three authors of the works presented at the exhibition "Expressing the Inexpressible", having travelled a specific artistic journey, as mature, well-known and recognized masters with academic experience, came to Rzeszów and took up positions at the local university: Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor¹⁷ in 1996, eight years later they were joined by Tadeusz Boruta. The works presented at the exhibition had been created at the turn of the century, in the years 1993–2006.

An icon for Stanisław. A prayer for Father (1993) by Tadeusz Wiktor is one of the first paintings of the open cycle of works that has been created since 1992. The first compositions belonging to this cycle come from the period of the artist's stay in Częstochowa¹⁸ and it may be the atmosphere of Jasna Góra, towering over the city, that became an inspiration for those works, regarded as some of the more personal in the artist's career.

Each work in the cycle was devoted to another loved person; and a kind of *pendant* to *An icon for Stanisław. A prayer for Father* is constituted by *An icon for Eugenia. A prayer for Mother* [*Ikona dla Eugenii. Modlitwa za Matkę*] [Fig. 5], very different in mood, painted in gentle blues. The other compositions were made either in light and delicate or dark and strong broken colour shades, where the outline of the arc had varying proportions: multiplied or vanishing, outlined with a variable line of light passing into a dark contour.

This cycle suggests associations with programme music, in which a leading theme recurs in various configurations and the titles of each part allow for finding the narrative hidden in an abstract form of colours – sounds. The titles of subsequent works, rhythmically repeating one phrase like a litany, have special importance; in a brief and extremely precise way they define the relations: the artist – another person – the Absolute and the artist – the recipient.¹⁹

¹⁶ Ibidem, pp. 380–381.

¹⁷ Since 2010, Tadeusz Wiktor has also worked at Kraków's Academy of Fine Arts.

¹⁸ In 1990–1994, the artist worked in the Higher School of Pedagogy [Wyższa Szkoła Pedagogiczna] in Częstochowa, in the years 1994–1996 he was a professor at the Politechnika [Technical University] of Częstochowa, cf.: *Piękno w sztuce* (ft. 8), p. 86.

¹⁹ Tadeusz Wiktor attaches great importance to the titles of his works. "To give an accurate poetic name to a pain-



7. Tadeusz Wiktor, *Siedem modlitw za Eugenię – Modlitwa V*, 2003, olej na płótnie, 240×140 cm, własność artysty, fot. S. Zbadyński
7. Tadeusz Wiktor, *Seven prayers for Eugenia – Prayer V*, 2003, oil on canvas, 240×140 cm, owned by the artist, photo by S. Zbadyński

wychowankami i absolwentami tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Tadeusz Wiktor (ur. 1946)⁸ i Stanisław Białogłowicz (ur. 1947)⁹ studiowali w Krakowie na przełomie lat 60. i 70.

Tadeusz Wiktor został uczniem Adama Marczyńskiego¹⁰ w czasie, gdy twórczość tego artysty przeszła już w fazę geometryczną. Podjął poszukiwania mistrza i kontynuuje je z godną podziwu konsekwencją, dążąc w ramach przyjętej konwencji – szeroko rozumianej

⁸ Życiorys artysty zawierają liczne katalogi wystaw, w których uczestniczył (m.in. *Piękno w sztuce*, katalog wystawy, Kraków 2008, s. 86). Najpełniejsze informacje na temat jego biografii w: Wiktor, Kowalska 2006, jak przyp. 5.

⁹ Życiorys malarza został zamieszczony w katalogach jego wystaw oraz w zeszytach Forum Malarstwa Polskiego, (m.in. *Ecce homo. IV Forum Malarstwa Polskiego. Lesko 2004*, Lesko–Toruń 2005, s. 42; *Piękno w sztuce* 2008, jak przyp. 8, s. 34). Najpełniejsze informacje na temat jego biografii w: *Stanisław Białogłowicz*, jak przyp. 4.

¹⁰ *175 lat nauczania malarstwa rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków 1994, s. 371–372.



8. Tadeusz Boruta, *Niewierny Tomasz*, 1996, olej na desce, 145×120 cm, własność prywatna, fot. T. Boruta

8. Tadeusz Boruta, *Doubting Thomas*, 1996, oil on panel, 145×120 cm, private collection, photo by T. Boruta

abstrakcji geometrycznej – do zapisu uniwersalnej zasady istnienia świata. Studiujący na krakowskiej uczelni w tym samym czasie Stanisław Białogłowicz wybrał popularną pracownię Wacława Taranczewskiego¹¹, w której pielęgnowano tradycje koloryzmu polskiego i wrażeniowego, subiektywnego przetwarzania motywów otaczającej rzeczywistości.

¹¹ Ibidem, s. 369–370.

An icon for Stanisław is perhaps the most striking work in the cycle, both by its colour, and by unequivocalty of its strong and decisive

ting so that it sounds complementary to it is a great and very rarely manifested skill”, he writes in a commentary on the work of a colleague (T. Wiktor, *Rodowody duchowej figuracji Stanisława Białogłowicza*, in: *Stanisław Białogłowicz. Droga. Malarstwo*, exhibition catalogue, Gallery-crypt at the Piarist church, Kraków 2001).



9. Tadeusz Boruta, *Niewierny Tomasz*, 2003, olej na desce, 120×100 cm, własność artysty, fot. T. Boruta

9. Tadeusz Boruta, *Doubting Thomas*, 2003, oil on canvas, 120×100 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

form. It is also a painting that is highly valued by the artist himself, and often exhibited.²⁰

A special complement to the cycle *Ikony* [Icons] is a set of compositions *Siedem modlitw za Eugenię* [Seven prayers for Eugenia] (2003),

²⁰ The painting has been exhibited in Nałęczów (1995), Kraków (1996), Częstochowa (1997), Lublin (2001), Elbląg (2002), Orońsko (2003), Olsztyn (2003), Rzeszów (2009).

Natomiast kształtowanie się drogi artystycznej Tadeusza Boruty (ur. 1957)¹² rozpoczęło się w murach tejże uczelni dziesięć lat później. O ile Wiktor i Białogłowicz mogli sobie pozwolić, rozpoczynając samodzielną twórczość, na dociekania o charakterze bądź uniwersalnym, bądź osobistym, ignorując rzeczywistość realnego socjalizmu,

¹² M. Kitowska-Łysiak, *Tadeusz Boruta*, 2004, Culture.pl (dostęp: 3 XI 2011).

w której dane im było żyć, o tyle początki działalności plastycznej Tadeusza Boruty przypadają na specyficzny okres początku lat 80. minionego wieku. Podczas słynnej już „Dekady” sztuka zaczęła na nowo pełnić w Polsce doniosłą rolę społeczną, a artyści skupieni wokół Kościoła zyskali – niespotykane wcześniej ani później – rzesze odbiorców swoich prac, pełniąc rolę autorytetów moralnych i budzicieli sumień¹³. Dlatego zapewne Tadeusz Boruta, malarz i filozof zaangażowany w działalność społeczną¹⁴, wkraczając na drogę samodzielnego rozwoju twórczego, wybrał konwencję realistyczną, bliską szerokim kręgom odbiorców. Formułował swój przekaz w sposób mocny i dobitny, unikając jednocześnie uproszczeń i spłycenia. Niewątpliwie na ukształtowanie się jego drogi twórczej wpływ miał wybór w czasie studiów pracowni Stanisława Rodzińskiego¹⁵, artysty niezależnego i podejmującego w swoich pracach wątki religijne, niedopuszczalne przez lata w oficjalnym obiegu sztuki PRL-u. Innym, nie mniej ważnym, mistrzem Boruty był Zbylut Grzywacz¹⁶, dzięki któremu młody artysta nawiązał bliskie kontakty z przedstawicielami tak zwanej krakowskiej figuracji, skupionej wokół grupy „Wprost”.

Wszyscy trzej autorzy prac eksponowanych podczas wystawy „Wyrazić Niewyraźalne”, po odbyciu swoistej wędrówki artystycznej, już jako dojrzały, znani i uznani mistrzowie z doświadczeniem akademickim przybyli do Rzeszowa i podjęli pracę na miejscowym uniwersytecie – Stanisław Białogłowicz i Tadeusz Wiktor¹⁷ w roku 1996, osiem lat później dołączył do nich Tadeusz Boruta. Prezentowane na wystawie prace powstały na przełomie wieków – w latach 1993–2006.

Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca (1993) Tadeusza Wiktora jest jednym z pierwszych obrazów otwartego cyklu prac powstających od 1992 roku. Pierwsze kompozycje należące do tego zespołu pochodzą jeszcze z okresu pobytu artysty w Częstochowie¹⁸ i może to atmosfera Jasnej Góry dominującej nad miastem stała się inspiracją dla tych, jednych z bardziej osobistych, realizacji artysty.

Każda z prac cyklu została poświęcona innej bliskiej osobie, a swoiste *pendant* do *Ikony dla Stanisława. Modlitwa za Ojca* stanowi *Ikona dla Eugenii. Modlitwa*

¹³ A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; idem, *Dekada*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, nr 3–4, s. 501–522.

¹⁴ Uczestnik Ruchu Kultury Niezależnej; organizator wystaw: „W stronę osoby”, „Wszystkie nasze codzienne sprawy”, „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania”, por.: *Pokolenie. Niezależna twórczość młodych w latach 1980–1989*, katalog wystawy, red. T. Boruta, Kraków 2011.

¹⁵ *175 lat nauczania...* 1994, jak przyp. 10, s. 381–382.

¹⁶ Ibidem, s. 380–381.

¹⁷ Od 2010 roku Tadeusz Wiktor pracuje także na ASP w Krakowie.

¹⁸ W latach 1990–1994 artysta pracował w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie, a w latach 1994–1996 był profesorem Politechniki Częstochowskiej (*Piękno w sztuce* 2008, jak przyp. 8, s. 86).

devoted to the artist’s mother [Fig. 6, 7]. The motif of the cross, dominant in these paintings, appears in Tadeusz Wiktor’s work very often and is associated with the artist’s peculiar theosophy.²¹ In the paintings *Seven prayers for Eugenia*, painted during the illness and after the death of the artist’s mother, this universal form is marked by the stigma of personal suffering, through which began the artist’s slow return to incarnate God of Christianity.

The artist’s painting has been metaphysical on principle but the search for a possible universal concept of the Absolute has referred to the tradition of Christian art to a lesser extent, while it has resulted more from fascination with the philosophy of the Far East. On the other hand, the artist’s works which come the closest to the concept of personal God, characteristic of the Judeo-Christian civilization, are very personal, even intimate, far from the teaching of the institutional Church. That is probably why in Tadeusz Wiktor’s work, so steeped in mysticism, there have been no paintings of such religious character that they could function in specific church interiors.

The painting *Doubting Thomas* (1999) by Tadeusz Boruta, presented at this exhibition, is a version of the topic to which the painter had returned several times in the years preceding his arrival in Rzeszów. In the 1995 drawing, the artist focuses on the expressive gestures of hands, gathered around the open wounds of Christ. In the compositions of the paintings from 1996 [Fig. 8] and 2003 [Fig. 9], very close to each other, the artist departs from this arrangement, although the form of hand gestures is still the axis of the dramatic tension of the scene. In these works the figure of Christ was only suggested on the edge of the canvas, and the silhouette of Thomas leaning toward the wounds shown by Christ is almost completely hidden under a richly folded, golden-yellow drapery of his robes. Its officious pomp dominates the composition and seems to obscure the essence of the depicted scene but at the same time, by contrast, it stresses the significance of Thomas’ facial expressions and the significance of Christ’s and his disciple’s hand gestures, depicted on the edge of the painting. In the 1996 version, the apostle with his face hidden in shadow humbly bends toward the wound which is opened for him by Christ’s hand. In a later variant, Thomas’

²¹ “It proved to be a permanent value: a sign which I would intuitively reach for not only as the symbol but as a universal sign of the pictorial Logos”, after: Wiktor, Kowalska (ft. 5), p. 162.



10. Tadeusz Boruta, *Niewierny Tomasz*, 2003, olej na desce, 70×100 cm, własność artysty, fot. T. Boruta

10. Tadeusz Boruta, *Doubting Thomas*, 2003, oil on panel, 70×100 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

face is lighted and his hand touches the side of the Risen One. The version presented at the Rzeszów exhibition is the one from 1999 [Fig. 1]; it is an attempt to develop the theme: it is more complex and dynamic but perhaps a little weaker, less thought out and consistent. That is probably why in the 2003 composition the artist returns to the previous arrangement, perhaps discouraged as if, in the course of developing the theme, he began to notice that the area of the mystery is expanding instead of shrinking and what is available to our perception is located just on the verge of “the Inexpressible”. In the same year of 2003, Tadeusz Boruta paints yet another *Doubting Thomas* [Fig. 10], which constitutes the surprising conclusion of the artist’s several years’ exploration. The composition shows the silhouettes of two naked men, visible in half figure, in profile. One figure is the mirror image of the other, and Thomas can be recognized only by the patch of yellow drapery, which had covered him so tightly in the previous compositions. Each of the men looks at his own body, and the blessing gesture of Christ’s raised hand is almost identical to the position of

za Matkę [il. 5], jakże odmienna w nastroju, utrzymana w łagodnych błękitach. Pozostałe kompozycje zostały wykonane w jasnych i delikatnych bądź ciemnych i mocnych tonacjach barw złamanych, z zarysem łuku o zróżnicowanych proporcjach: zwielokrotnionego albo niksującego, nakreślonego zmienną linią światła przechodzącego w ciemny kontur.

Cykl ten nasuwa skojarzenia z muzyką programową, w której powraca w różnych konfiguracjach motyw wiodący, a tytuły poszczególnych części pozwalają odczytać narrację ukrytą w abstrakcyjnej formie barw – dźwięków. Tytuły kolejnych prac, powtarzające rytmicznie frazę jak wezwanie w litanii, mają szczególne znaczenie, w lapidarny i niezwykle precyzyjny sposób określając relacje: twórca – inny człowiek – Absolut i twórca – odbiorca¹⁹.

Ikona dla Stanisława to chyba praca najbardziej wyrazista w cyklu, zarówno poprzez swoją kolorystykę, jak i jednoznaczność mocnej i zdecydowanej formy. Jest to

¹⁹ Tadeusz Wiktor przywiązuje dużą wagę do tytułów swoich prac. „Nadać trafne poetyckie imię obrazowi, ażeby brzmiało dopowiadająco, to wielka i nader rzadko objawiająca się umiejętność” – pisze w komentarzu do twórczości kolegi (T. Wiktor, *Rodowody duchowej figuracji Stanisława Białogłowicza*, w: *Stanisław Białogłowicz. Droga. Malarstwo*, katalog wystawy, Galeria krypta u Pijarów, Kraków 2001, b.n.).



11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Niewierny Tomasz*, 1601, olej na płótnie, 107x146 cm, Neues Palais, Potsdam, fot. za: en.wikipedia.org

11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Doubting Thomas*, 1601, oil on canvas, 107x146 cm, Neues Palais, Potsdam, photo after: en.wikipedia.org

też obraz bardzo ceniony przez samego artystę i często wystawiany²⁰.

Szczególnym dopełnieniem cyklu *Ikony* jest zespół kompozycji *Siedem modlitw za Eugenię* (2003), poświęcony matce artysty [il. 6, 7]. Dominujący w tych realizacjach motyw krzyża bardzo często pojawia się w twórczości Tadeusza Wiktora i jest związany ze swoistą teozofią autora²¹. W obrazach *Siedem modlitw za Eugenię*, malowanych w czasie choroby i po śmierci matki artysty, owa uniwersalna forma zostaje naznaczona piętnem osobistego cierpienia, poprzez które rozpoczynał się powolny powrót artysty do wcielonego Boga chrześcijaństwa.

Jego dotychczasowe malarstwo już z samej zasady było metafizyczne, ale poszukiwanie możliwie uniwersalnego pojęcia Absolutu w mniejszym stopniu nawiązywało do tradycji sztuki chrześcijańskiej, a bardziej wynikało z fascynacji filozofią Dalekiego Wschodu. Natomiast

Thomas' hand, outstretched toward him. Perhaps the artist is trying to suggest that we can know God only so far as we can experience the existence of ourselves.²²

In the light of this last picture, the painter's reflections on St Thomas, cognition and transformation should be regarded as a complement to the better known cycle *Architectus Mundi*,²³ painted parallel to the work discussed here. In this cycle, Boruta tries to explore the issue of the role of the artist's creative process. Interpretation of the subsequent works of this series allows for the conclusion, formulated also by the artist

²⁰ Obraz eksponowany m.in. na wystawach w Nałęczowie (1995), Krakowie (1996), Częstochowie (1997), Lublinie (2001), Elblągu (2002), Oronsku (2003), Olsztynie (2003), Rzeszowie (2009).

²¹ „Okazał się stałą wartością – znakiem, po który intuicyjnie sięgałem nie tyle jako po symbol, co uniwersalny znak obrazowego Logosu” (Wiktor, Kowalska 2006, jak przyp. 5, s. 162).

²² It is to this particular work that Joanna Stasiak's comment, attached to the drawing *Doubting Thomas* of 1995, may be referred to: “The pertinence of this picture is based on the presence of two people who are identical. Here the unfaithful one and the faithful one meet in one person”, cf.: “Gregory Bednarski, Tadeusz Boruta, Andrzej Kapusta, Aldona Mickiewicz, exhibition catalogue, www.in spe.art.pl (accessed: 14 February 2009).

²³ *Architectus* (1996), *Architectus Mundi* (1998), *Architectus Mundi. Narcyz* (2002), *Poszukiwanie formy na Polonię [Searching for a form for Polonia]* (2000).



12. Hendrick ter Brugghen, *Niewierny Tomasz*, ok. 1622, olej na płótnie, 108.8×136.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, fot. za: pl.wikipedia.org

12. Hendrick ter Brugghen, *Doubting Thomas*, c. 1622, oil on canvas, 108.8×136.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, photo after: pl.wikipedia.org

himself,²⁴ who stated that the artist's creation ultimately leads to self-creation (conscious or not), and the desire for knowledge only allows for better awareness of the scale of the area of the inconceivable.

This Rzeszów artist, consciously referring to the tradition of modern painting, significantly shifts the accents in the *Doubting Thomas* series of paintings. In the compositions by nineteenth-century academics as well as Renaissance painters, the encounter of Christ and Thomas is a scene in a particular landscape or an interior space, set among a large group of witnesses, the apostles. At the beginning of the 17th century, in his moving and, in some respects, innovative vision [Fig. 11], Caravaggio rejected unnecessary detail and concentrated solely on the characters,

²⁴ Tadeusz Boruta in an interview with Magdalena Musialik: *Kreacja przestrzeni. Rozmowa z malarzem Tadeuszem Borutą*, in: "Sztuka Sakralna", 2004, no. 6, p. 39.

prace artysty najbliższe rozumieniu Boga osobowego, którego pojęcie jest właściwe cywilizacji judeochrześcijańskiej, są bardzo osobiste, wręcz intymne, dalekie od nauczania instytucjonalnego Kościoła. Dlatego zapewne w przesiąkniętej mistycyzmem sztuce Tadeusza Wiktora nie było realizacji o charakterze religijnym funkcjonujących w konkretnych wnętrzach sakralnych.

Prezentowany na wystawie obraz *Niewierny Tomasz* (1999) Tadeusza Boruty to jedna z wersji tematu, do którego malarz kilkakrotnie powracał w latach poprzedzających jego przyjazd do Rzeszowa. W rysunku z 1995 roku twórca koncentruje się na ekspresji gestów rąk skupionych wokół otwartej rany Chrystusa. W kompozycjach malarskich z 1996 [il. 8] i 2003 roku [il. 9], bardzo zbliżonych do siebie, artysta odchodzi od tego układu, chociaż gest dłoni postaci jest nadal osią napięcia dramatycznego sceny. W wymienionych pracach postać Chrystusa została tylko zasugerowana na skraju płótna, a sylwetka Tomasza pochylającego się ku wskazywanym przez Niego ranom jest niemal całkowicie ukryta pod bogato pofałdowaną żółtozłocistą draperią szaty. Jej na-

trętny przepych dominuje w kompozycji i zdaje się przysłaniać istotę rozgrywającej się sceny, ale jednocześnie poprzez kontrast podkreśla wymowę wyrazu twarzy Tomasza oraz znaczenie gestów dłoni Chrystusa i jego ucznia ukazanych na obrzeżach obrazu. W wersji z 1996 roku apostoł o twarzy ukrytej w cieniu pokornie pochyla się ku ranie, którą otwiera przed nim dłoń Chrystusa. Natomiast w późniejszym wariantcie twarz Tomasza jest już oświetlona, a jego dłoń dotyka boku Zmartwychwstałego. Prezentowana na rzeszowskiej wystawie wersja z 1999 roku [il. 1] stanowi próbę rozwinięcia tematu: jest bardziej rozbudowana i dynamiczna, ale chyba nieco słabsza, mniej przemyślana i konsekwentna. Dlatego zapewne w kompozycji z 2003 roku artysta powraca do poprzedniego układu, może zniechęcony, jakby w miarę zgłębiania tematu zaczął dostrzegać, że obszar tajemnicy zamiast ulegać ograniczeniu – poszerza się, a to, co dostępne naszej percepcji, znajduje się tylko na obrzeżach „Niewyraźnego”. Jednocześnie w tym samym 2003 roku Tadeusz Boruta maluje jeszcze jeden obraz *Niewiernego Tomasza* [il. 10], stanowiący zaskakującą konkluzję kilkuletnich poszukiwań artysty. Kompozycja ukazuje sylwetki dwu nagich mężczyzn, widoczne w półpostaci z profilu. Jedna figura jest lustrzanym odbiciem drugiej, a Tomasza można poznać tylko po skrawku żółtej draperii, która tak szczelnie okrywała go w poprzednich kompozycjach. Każdy z mężczyzn spogląda na własne ciało, a błogosławiący gest uniesionej ręki Chrystusa jest niemal tożsamy z układem wyciągniętej ku Niemu dłoni Tomasza. Może artysta stara się zasugerować, że Boga jesteśmy w stanie poznać tylko o tyle, o ile możemy doświadczyć istnienia samych siebie²².

W świetle tego ostatniego obrazu malarskie rozważania na temat św. Tomasza, poznania i przemiany należy traktować jako dopełnienie bardziej znanego, a tworzonego równoległe do omówionych prac cyklu *Architectus Mundi*²³, w którym Boruta stara się zgłębić zagadnienie roli artysty w procesie kreacji. Odczytywanie kolejnych prac tego cyklu pozwala na konkluzję zwerbalizowaną też przez samego autora²⁴, który stwierdził, że kreacja artysty ostatecznie prowadzi do autokreacji (świadomej lub nie), a pragnienie poznania umożliwia tylko w większym stopniu uprzytomnienie sobie skali obszaru niepoznawalnego.

²² Do tej właśnie pracy można by odnieść komentarz Joanny Stasiak załączony do rysunku *Niewierny Tomasz* z 1995 roku: „Przenikliwość tego rysunku polega na obecności dwóch osób sobie tożsamych. Tutaj spotyka się niewierny i wierny w jednej osobie”. Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Andrzej Kapusta, Aldona Mickiewicz, katalog wystawy, www.in spe.art.pl (dostęp: 14 II 2009).

²³ *Architectus* (1996), *Architectus Mundi* (1998), *Architectus Mundi. Narcyz* (2002), *Poszukiwanie formy na Polonię* (2000).

²⁴ Tadeusz Boruta w wywiadzie Magdaleny Musialik: *Kreacja przestrzeni. Rozmowa z malarzem Tadeuszem Borutą*, „Sztuka Sakralna” 2004, nr 6, s. 39.

their faces and gestures, limiting the group of witnesses to a few people, whose commitment intensified the drama of Christ's confrontation with doubting Thomas. This concept was taken over by numerous Caravaggionists, offering different variants of the psychological characteristics of the participants of this event [Fig. 12]. In each of the paintings created then, it was the reaction of Christ, expressed not only in his gestures and facial expression but also in his face and sight, that was as important as or even more important than the behaviour of Thomas and his companions.²⁵ Boruta deliberately ignores all these elements, focusing almost exclusively on the person of Thomas; witnesses to his encounter with Christ are eliminated, and the figure of the Risen One, shown fragmentarily, is only a supplement to the apostle.

Tadeusz Boruta is considered a religious painter; he is associated with the tradition of Kraków's environment, dating back to the art of the Young Poland. Despite the dominance of the religious themes in his work, the artist has to his credit only a few religious works, primarily in the field of monumental painting, created in the years 1992–2001 and in 2011²⁶.

Stanisław Białogłowicz's *A hidden record according to the icon "St Luke painting the Hodegetria"* (2006), presented at the exhibition, is a painting of the cycle of *Hidden records* [*Zapisy ukryte*], created in the early 21st century. The cycle includes works of great formal diversity and different degrees of transformation of icon painting motifs. The painting shown at the exhibition in Rzeszów is among those (like for example *Deesis* of 2005) in which traditional iconographic themes are extremely legible. Among the compositions prevailing in the cycle: poetic, very freely transforming the form of the icon (among others, *A hidden record – signs of purification* of 2006), are the miniatures located on the edges of the work depicting St Luke.

The artist returned to the theme of the painting shown at the Rzeszów exhibition in another work, started in 2009 and still being created, initially called by the author *Still untitled...* [*Jeszcze bez tytułu*]. This work is an important complement to the message of *A hidden record according to the icon "St Luke painting the Hodegetria"*

²⁵ Rubens and Rembrandt in their paintings on this subject also emphasize the moment of Christ's revelation, shifting Thomas' impression to the second plane.

²⁶ The altar paintings in the former Benedictine monastery at Monte San Savino in Italy (1992–1993), polychromy in the parish church in Lubień (1996), polychromy in the parish church in Harbutowice near Sułkowice (2001).

because it contains an even more personal and in-depth analysis of the artistic creation process and may provide the key to understanding the entire oeuvre of the artist, hiding his “whisper and scream” behind a safe system of signs. The special significance of this painting for the author is revealed in the fact that the composition is still being repainted, and subsequent versions of this work are now known only from the photographic documentation.

In the center of the 2009 version of *Still untitled...* [Fig. 13] there is an easel with an icon of Our Lady of the Way (the Hodegetria), known from the painting *A hidden record according to the icon “St Luke painting the Hodegetria”*. In front of the easel, below the rectangle of the canvas, there are also other elements known from the 2006 composition: a shelf with paints, and underneath it a cupboard for painting tools. In front of the icon of Mary there is a woman with her hair done in a characteristic bun; she is stretching out her hand in which she is holding a white handkerchief. However, this is an illusion – this figure is also painted and as such, along with the icon that she is looking at, she is part of a large rectangle of the canvas set inside the field of the actual painting. This large canvas as well as the canvas which is more in the background, both located almost parallel to the plane of the real work, constitute two rectangular fields which like screens mark inside the whole composition a space for the artist – a seated figure in red, over whom an angel is leaning. Moreover, the rectangle the large canvas in the real painting is penetrated by yet another figure, encouraged with the gesture made by the man in red.

The work *Still untitled...* is an intimate story of the artist’s work, not painting but inviting the creations of his imagination to be willing to enter into his paintings. This is the mysterious moment of a work of art coming into being, when the artist’s vision is just beginning to colour a white canvas. In the space defined by his paintings, the artist is alone. He is accompanied only by the white figure of an angel, symbolizing inspiration. Only the artist sees the reverse sides of his works and he is the only witness of the penetration of his visions into the canvas. Viewers can only have the access to the obverse, they can only see the emergence of a work but are not able to explore this process.

The slender figure with a characteristic bun, who is present in the painting-screen, resembles the silhouette of the artist’s wife, also present in many of his earlier compositions. The woman is contemplating his work already created and

Rzeszowski artysta, nawiązujący programowo do tradycji malarstwa nowożytnego, dokonuje w cyklu obrazów *Niewierny Tomasz* znamienne przesunięcia akcentów. W kompozycjach malarzy renesansu i dziewiętnastowiecznych akademików spotkanie Chrystusa i Tomasza to scena wpisana w określoną przestrzeń pejzażu lub wnętrza, rozgrywająca się w licznych gronie świadków-apostołów. U progu XVII wieku Caravaggio w swojej przejmującej i pod pewnymi względami nowatorskiej wizji [il. 11] odrzucił zbędne detale i skoncentrował się wyłącznie na postaciach, ich twarzach i wymowie gestów, ograniczając grono świadków wydarzenia do kilku osób, swoim zaangażowaniem intensyfikujących dramaturgię sceny konfrontacji Chrystusa z niewiernym Tomaszem. Tę koncepcję przejęli liczni caravaggioniści, proponując różne warianty psychologicznej charakterystyki uczestników wydarzenia [il. 12]. W każdym z powstających wówczas obrazów równie ważna, a nawet ważniejsza niż zachowanie Tomasza i jego towarzyszy była reakcja Chrystusa wyrażona nie tylko w gestach, ale także w mimice twarzy i w spojrzeniu²⁵. Wszystkie te elementy Boruta celowo pomija, koncentrując się niemal wyłącznie na osobie Tomasza; wyeliminowani zostają świadkowie jego spotkania z Chrystusem, a sylwetka Zmartwychwstałego, ukazana fragmentarycznie, staje się tylko dopełnieniem postaci apostoła.

Tadeusz Boruta to malarz uznawany za twórcę religijnego, łączony z tradycją krakowskiej figuracji sięgającej korzeniami jeszcze sztuki młodopolskiej. Mimo dominacji w jego twórczości tematyki religijnej artysta posiada w swoim dorobku tylko kilka realizacji sakralnych, przede wszystkim z dziedziny malarstwa monumentalnego, które powstały w latach 1992–2001 i w 2011 roku²⁶.

Prezentowany na wystawie *Zapis ukryty według ikony „Św. Łukasz malujący Hodegetrię”* (2006) Stanisława Białogłowicza to jeden z cyklu *Zapisów ukrytych* powstających w pierwszych latach XXI wieku. Zespół obejmuje prace o dużym zróżnicowaniu formalnym i stopniu przetworzenia motywów malarstwa ikonowego. Obraz prezentowany na rzeszowskiej wystawie należy do tych (podobnie jak na przykład *Deesis* z 2005 roku), w których niezwykle czytelne są tradycyjne wątki ikonograficzne. Natomiast do kompozycji przeważających w cyklu – poetyckich, bardzo swobodnie transformujących formę ikony (między innymi *Zapis ukryty – znaki oczyszczenia* z 2006 roku), nawiązują małe *znamia* znajdujące się na obrzeżach pracy ze św. Łukaszem.

Do tematu obrazu eksponowanego na wystawie rzeszowskiej artysta powrócił w kolejnym dziele rozpoczę-

²⁵ Także Rubens i Rembrandt w swoich obrazach poświęconych temu tematowi podkreślają moment objawienia Chrystusa, na drugim planie sytuując doznania Tomasza.

²⁶ Obrazy ołtarzowe w byłym klasztorze benedyktynek w Monte San Savino we Włoszech (1992–1993), polichromia w kościele parafialnym w Lubieniu (1996), polichromia w kościele parafialnym w Harbutowicach k. Sułkowic (2001).



13. Stanisław Białogłowicz, *Jeszcze bez tytułu...*, stan w roku 2009, olej na płótnie, własność artysty, fot. S. Białogłowicz
 13. Stanisław Białogłowicz, *Still untitled...*, the state in 2009, oil on canvas, owned by the artist, photo by S. Białogłowicz

tym w 2009 roku i ciągle przetwarzanym, nazywanym przez autora początkowo *Jeszcze bez tytułu...* Praca ta stanowi ważne dopełnienie przekazu zawartego w obrazie *Zapis ukryty według ikony „Św. Łukasz malujący Hodegetrię”*, gdyż zawiera jeszcze bardziej osobistą i pogłębioną analizę procesu tworzenia i może stanowić klucz do zrozumienia całej twórczości artysty ukrywającego swój „szepc i krzyk” za puklerzem bezpiecznego systemu znaków. O szczególnym znaczeniu tego obrazu dla autora świadczy to, że kompozycja jest ciągle prze-malowywana, a kolejne wersje dzieła są obecnie znane wyłącznie z dokumentacji fotograficznej.

W centrum pracy *Jeszcze bez tytułu...* w stanie z 2009 roku [il. 13] została ukazana sztaluga z ikoną Matki Boskiej Przewodniczki (Hodegetrii), znana z obrazu *Zapis ukryty według ikony „Św. Łukasz malujący Hodegetrię”*. Przed sztalugą poniżej prostokąta płótna znajdują się też inne elementy znane z kompozycji z 2006 roku: pół-

still being created; she is separated from the artist by the barrier of the canvas and deprived by him of real existence, being only a figure of his imagination. The whole composition, covered with tiny bright spots like silvery dust, creates the impression of mystery and fable.

Stanisław Białogłowicz's *Still untitled...* is another personal statement made by this artist about his work and the condition of the artist in general. The painter wants to understand, analyze and visualize the mystery of the creative process. He uses the popular and often described motive of a picture within a picture, distinguishing in successive layers – “pictures trapped in a picture” – the mystery of painting the sacred and the visible world.

The 2010 state of the work [Fig. 14] presents a completely different story. The representation



14. Stanisław Białogłowicz, *Jeszcze bez tytułu...*, stan w roku 2010, olej na płótnie, własność artysty, fot. S. Białogłowicz
 14. Stanisław Białogłowicz, *Still untitled...*, the state in 2010, oil on canvas, owned by the artist, photo by S. Białogłowicz

described above has been carelessly painted over by the artist, as though the process of examination of self-awareness through creation was valid only in a certain present while a record of the past became irrelevant, even superfluous, just like the viewer. All understatements disappeared, the composition became compact and clear, and the figure of the wife became identified with the canonical scheme of a saint in the Byzantine icon. The ethereal and slightly silvery colours were replaced with hot and heavy browns and vermilions.

In the years 1979–1998, Stanisław Białogłowicz made several works of sacred art ordered by a church patron.²⁷ Religious themes and per-

²⁷ The polychromy in the seminary chapel of the College of the Divine Word Missionaries in Nysa, a cross and a stained

ka z farbami, a pod nią szafka na przybory malarskie. Przed obrazem Marii stoi kobieta z charakterystycznym kokiem na głowie i wyciąga dłoń, w której trzyma białą chustkę. Jest to jednak złudzenie – postać ta też jest namalowana i jako taka, wraz z oglądaną przez nią ikoną, wpisuje się w prostokąt dużego płótna ustawionego wewnątrz pola obrazowego rzeczywistego obrazu. Owo duże płótno i kolejne w głębi, oba umieszczone niemal równoległe do płaszczyzny realnego dzieła, to dwa prostokątne pola, które jak parawany wyodrębniają wewnątrz całości kompozycji przestrzeń dla malarza – siedzącej postaci w czerwieni, nad którą pochyla się anioł. Ponadto w prostokąt dużego płótna zamkniętego w rzeczywistym obrazie wnika jeszcze jakaś inna postać zachęcana gestem przez człowieka w czerwieni.

Praca *Jeszcze bez tytułu...* to intymna opowieść o twórczości artysty nie malującego, ale zapraszającego twory swojej wyobraźni, aby zechciały wkroczyć do jego

obrazów. Oto tajemniczy moment stawania się dzieła, gdy wizja artysty zaczyna dopiero zabarwiać białe płótno. W przestrzeni wyznaczonej przez swoje obrazy twórca jest sam. Towarzyszy mu tylko biała postać anioła symbolizującego natchnienie. Jedyne artysta widzi rewersy swoich prac i tylko on jest świadkiem przenikania własnych wizji na płótno. Dla odbiorców dostępny jest tylko awers, mogą widzieć powstawanie dzieła, ale nie są w stanie zgłębić tego procesu.

Wysmukła postać z charakterystycznym kokiem na obrazie-parawanie zamykającym przestrzeń samotności artysty przypomina sylwetkę jego żony, obecnej także w wielu wcześniejszych kompozycjach malarza. Kobieta kontempluje stworzone i tworzone przez niego dzieło, oddzielona od artysty barierą płótna i pozbawiona przez niego realnego bytu, będąc już tylko figurą jego imaginationsi. Całość kompozycji, pokryta drobnymi jasnymi plamkami jak srebrzystym pyłem, sprawia wrażenie tajemniczości i baśniowości.

Obraz *Jeszcze bez tytułu...* Stanisława Białogłowicza to kolejna osobista wypowiedź malarza na temat własnej twórczości i kondycji artysty w ogóle. Malarz pragnie zrozumieć, przeanalizować i unaocznic tajemnicę procesu tworzenia. Białogłowicz posługuje się popularnym i często opisywanym motywem „obrazu w obrazie”, wyróżniając w kolejnych warstwach – „obrazach uwiecznionych w obrazie” – tajemnicę malarskiej kreacji *sacrum* i świata widzialnego.

Stan pracy z 2010 roku [il. 14] prezentuje już zupełnie inną opowieść. Opisane powyżej przedstawienie zostało beztrząsowo zamalowane przez artystę, jakby proces badania samoświadomości poprzez tworzenie był ważny jedynie w określonej terażniejszości, a zapis przeszłości stawał się nieistotny, wręcz zbędny, podobnie zresztą jak widz. Zniknęły wszelkie niedopowiedzenia, kompozycja nabrała zwartości i klarowności, a postać żony wpisała się w kanoniczny schemat świętej z bizantyńskiej ikony. Zwiewne i delikatnie srebrzyste barwy zostały zastąpione gorącymi i ciężkimi brązami i cynobrami.

W latach 1979–1998 Stanisław Białogłowicz wykonał kilka realizacji sakralnych na zamówienie mecenasa kościelnego²⁷. Religijne wątki i osobiste refleksje występujące raczej sporadycznie w latach 80. ubiegłego wieku, zaczęły pojawiać się w jego obrazach na szerszą skalę dopiero od połowy lat 90., mniej więcej od czasu przyjazdu artysty do Rzeszowa, i stopniowo zdominowały uprawiane przez niego dziedziny twórczości. Inspiracja malarstwem ikonowym pozwala Białogłowiczowi na połączenie w miarę zrozumiałego przekazu ikonograficznego, bogatego w teologiczne treści, z subiektywnym

sonal reflections, occurring rather sporadically in the 1980s, have appeared in his paintings on a large scale only since the mid-1990s, more or less since the time of the artist's arrival in Rzeszów, and have gradually dominated his field of art. His inspiration found in icon painting allows Białogłowicz to combine the fairly intelligible iconographic message, rich in theological content, with the subjective experience of faith. His work is a manifestation of the trend, increasing especially since the second half of the 20th century in Western religious painting, and deriving out of fascination with the art of Eastern Christianity²⁸ as a source of new formal values, which could become the expression of the religiousness of modern man.

The few religious works by Stanisław Białogłowicz, a student of Waclaw Taranczewski, may also be identified with that particular developmental trend of Polish religious art of the 20th century which is derived from the concept of monumental painting by Felicjan Szczęsny Kowarski. These assumptions were taken up in a specific way by Waclaw Taranczewski, and they have to some extent been continued by his many students,²⁹ among whom in Rzeszów are Emil Polit and the late Zygmunt Czyż.

*

In the original assumption, the first part of the title of the exhibition “Expressing the Inexpressible” was to refer only to the art form which serves illustration of the appropriate topic, i.e. the inconceivable Absolute, specified in the latter part of this title. Actually, all three artists focused on man-the artist, his quest to understand the Ineffable, his attitude towards the Incomprehensible. The first two (Boruta, Białogłowicz) somehow identify with the depicted figures, the latter (Wiktor) also speaks of himself, but hiding behind the form which

glass window in the church of St James and St Agnes in Nysa, *The Apocalypse* in the parish church of Loburg Ostbevern in Germany; inventory of sacred works by: *Piękno w sztuce* (ft. 8), p. 34.

²⁸ I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? “Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940*, in: “Biuletyn Historii Sztuki”, 2000, no. 3–4, pp. 545–574; R. Rogozińska, *Ex oriente lux. Recepcja ikony w sztuce polskiej. Wybrane zagadnienia (lata 1960–2007)*, in: “Sacrum et Decorum” 2, 2009, pp. 49–82; eadem, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2010.

²⁹ Taranczewski as a teacher was described by F. Chmielowski in connection with the exhibition of the work of this master and his pupils in the BWA exhibition centre in Kraków in 1979 (F. Chmielowski, *Pracownia*, in: “Sztuka”, 1979, no. 1, pp. 32–33).

²⁷ Polichromia w kaplicy seminaryjnej Wyższego Seminarium Duchownego Księży Werbistów w Nysie, krzyż i witraż w kościele św. św. Jakuba i Agnieszki w Nysie, *Apokalipsa* w kościele parafialnym w Loburg Ostbevern w Niemczech (spis prac sakralnych według: *Piękno w sztuce* 2008, jak przyp. 8, s. 34).

is close to abstraction. Tadeusz Boruta focuses on the stage of cognition, rejecting the collective experience and highlighting the individual and subjective nature of the search for God. His painting appears to show the first stage of the creative process, based on cognition, experience and understanding. Stanisław Białogłowicz renders the next step: the process of creation whereas Tadeusz Wiktor emphasizes the aspect of communication: the experience of the Absolute in relation to another person, who as the recipient of the artist's vision has been carefully defined: this is someone special, who plays an important role in the artist's life.

Thus, all three works unwittingly became an illustration of the fundamental aspects of the creative process: cognition, creation and communication, as well as a study of man-the artist. However, none of the artists undertook to express the very Inexpressible. The reason for this seemingly surprising interpretation of the exhibition theme was explained by the artists' statements relating to their own work.

In a text of 2007 Tadeusz Boruta states, "Art is significant to me when it responds to an inner need to know oneself", and "for me, the iconographic inspiration is a cultural opening, creating existential situations which are full of tension. It is the starting point for talking about modern man in the dimension of essential questions".³⁰

In a commentary on his work in 2005, Stanisław Białogłowicz remarks that his aim is "an endless record of man",³¹ painting is his "desire to expose or explore this wondrous truth about oneself and the world 'to the end and without end' by means of painting". Even if the artist mentions prayer, which may in some way refer to his relationship with God, he mainly tries to analyze himself and his own experiences. He writes, "In all paintings I undertake an attempt of a conversation, the last prayer, in which I experience myself, I recognize myself in respect to others and to nature".³²

Only Tadeusz Wiktor understands artistic work as a "total commitment of the subject to

przeżyciem wiary. Jego twórczość jest przejawem tendencji nasilającej się szczególnie od drugiej połowy XX wieku w malarstwie religijnym Zachodu, a wyrastającej z fascynacji sztuką wschodniego chrześcijaństwa²⁸ jako źródłem nowych wartości formalnych, które mogłyby stać się wyrazem religijności współczesnego człowieka.

Nieliczne realizacje sakralne Stanisława Białogłowicza, ucznia Waława Taranczewskiego, można także wpisać w szczególny nurt rozwojowy polskiej sztuki religijnej XX wieku, wywodzący się od koncepcji malarstwa monumentalnego Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Założenia te zostały podjęte w swoisty sposób przez Waława Taranczewskiego, a następnie w jakiejś mierze są realizowane przez jego licznych wychowanków²⁹, do których w środowisku rzeszowskim należy zaliczyć Emila Polita i niezjącego już Zygmunta Czyża.

*

W pierwotnym założeniu pierwszy człon tytułu ekspozycji „Wyrzucić Niewyraźalne” miał się odnosić tylko do formy plastycznej, która służy zobrazowaniu właściwego tematu, czyli określonego w drugim członie nieogarniętego Absolutu. Tymczasem wszyscy trzej twórcy skupili się na człowieku – artyście, jego usiłowaniu zrozumienia Nieogarnionego, jego postawie wobec Niepojętego. Dwaj pierwsi (Boruta, Białogłowicz) niejako utożsamiają się z przedstawionymi przez siebie postaciami, ostatni (Wiktor) także mówi o sobie, ukrywając się tylko za zmierzającą do abstrakcji formą. Tadeusz Boruta koncentruje się na etapie poznania odrzucającego doświadczenie zbiorowe i podkreślającego indywidualny i subiektywny charakter poszukiwania Boga. Jego obraz ukazuje jakby pierwszy etap procesu twórczego, polegający na poznaniu, doświadczeniu i zrozumieniu. Stanisław Białogłowicz ujmuje kolejny etap – proces kreacji, natomiast Tadeusz Wiktor podkreśla aspekt komunikacji – doświadczenia Absolutu w relacji do drugiego człowieka, który jako odbiorca wizji artysty został dokładnie określony; to ktoś szczególny, odgrywający istotną rolę w życiu twórcy.

Tak więc wszystkie trzy prace mimowolnie stały się ilustracją podstawowych aspektów procesu twórczego: poznania, kreacji i komunikacji oraz rozprawą o człowieku – twórcy. Natomiast żaden z artystów nie podjął się samego ukazania Niewyraźalnego. Przyczynę takiej pozornie zaskakującej interpretacji tematu ekspozycji

³⁰ T. Boruta, *Od autora*, in: *Tadeusz Boruta. Przemiany*, exhibition catalogue, Miejska Galeria Sztuki [Municipal Art Gallery] in Częstochowa, September 2007, Częstochowa 2007, p. 4.

³¹ *Stanisław Białogłowicz...* (ft. 4), p. 3. Tadeusz Wiktor, commenting on the work of this artist, aptly adds: "The prayer and contemplative motifs of sacred images existing in the Tradition are transformed by Białogłowicz in such a painterly way and absorbed by him so spiritually that he frees himself from their formal ground, creating a highly personal vision of a quasi-religious figuration", after: Wiktor (ft. 19).

³² *Stanisław Białogłowicz...* (ft. 4), p. 11.

²⁸ I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, nr 3–4, s. 545–574; R. Rogozińska, *Ex oriente lux. Recepcja ikony w sztuce polskiej. Wybrane zagadnienia (lata 1960–2007)*, „Sacrum et Decorum” 2, 2009, s. 49–82; eadem, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2010.

²⁹ O oddziaływaniu Taranczewskiego-pedagoga pisał F. Chmielowski w związku z wystawą prac mistrza i jego uczniów w krakowskim BWA w 1979 roku (F. Chmielowski, *Pracownia*, „Sztuka” 1979, nr 1, s. 32–33).

wyjaśniają wypowiedzi artystów odnoszące się do ich własnej twórczości.

Tadeusz Boruta w tekście z 2007 roku stwierdza: „Sztuka jest wtedy dla mnie istotna, kiedy odpowiada na wewnętrzną potrzebę poznania samego siebie”, a „inspiracja ikonograficzna jest dla mnie kulturowym otwarciem stwarzającym pełne napięcie sytuacji egzystencjalne. Punktem wyjścia pozwalającym mówić o współczesnym człowieku w wymiarze esencjalnych pytań”³⁰.

Stanisław Białogłowicz w autokomentarzu do swojej twórczości z 2005 roku notuje, że jego celem jest dokonanie „zapisu ukrytego bez końca o człowieku”³¹, malarstwo jest dla niego „dążeniem do odsłonięcia lub odkrywania owej przedziwnej prawdy o sobie i świecie »do końca i bez końca« przy pomocy środków malarskich”. Nawet jeżeli artysta wspomina o modlitwie, co można w pewnym sensie odnosić do jego relacji z Bogiem, to stara się głównie analizować siebie i swoje własne przeżycia. Píše: „We wszystkich obrazach podejmuję próbę rozmowy, ostatniej modlitwy, w której doświadczam siebie, poznaję siebie wobec innych oraz natury”³².

Tylko Tadeusz Wiktor rozumie twórczość jako „totalne oddanie się podmiotu nadprzyrodzonemu pośrednictwu”, a malarz – „jako ośrodek przewodzący i pośredniczący” – jest dla niego „ledwie medium dla odsłaniającego się w obrazie »wiedzącego Ducha«”³³. W swoim mistycyzmie bliskim koncepcji platońskiego Demiurga obojętnego na losy świata artysta pomijał wówczas aspekt chrześcijańskiego wcielenia, aktywnego działania Boga wobec człowieka. Jednak nawet on wybrał jedną z prac naznaczonych piętnem osobistego przeżycia.

W przytoczonych wypowiedziach Tadeusz Boruta i Stanisław Białogłowicz, artyści reprezentujący nurt figuratywny, określają obszar swoich fascynacji twórczych jako skoncentrowany przede wszystkim na człowieku i jego egzystencji. Taka postawa wyjaśnia nie tylko kryterium dokonanego przez nich wyboru prac eksponowanych na wystawie „Wyrazić Niewyraźalne”, ale także pewną niechęć do uprawiania sztuki związanej z kultem. Twórcy ci, zaliczani przeciw do kategorii „malarzy religijnych” (Boruta) i przedstawicieli „figuracji religijnej” (Białogłowicz), posiadają w swoim dorobku nieproporcjonalnie mało prac, które można zaliczyć do dziedziny sztuki sakralnej.

³⁰ T. Boruta, *Od autora*, w: *Tadeusz Boruta. Przemiany*, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, wrzesień 2007, Częstochowa 2007, s. 4.

³¹ *Stanisław Białogłowicz...*, jak przyp. 4, s. 3. Tadeusz Wiktor, komentując twórczość tego artysty, trafnie dopowiada: „Białogłowicz zastane w Tradycji motywy modlitewno-kontemplacyjne świętych obrazów tak po malarsku przetwarza, a zarazem tak je duchowo pochłania, że uwalnia się od ich formalnego podłoża, kreując wielce osobistą wizję figuracji quasi-religijnej”, Wiktor 2001, jak przyp. 19, b.n.

³² *Stanisław Białogłowicz...*, jak przyp. 4, s. 11.

³³ Wiktor, Kowalska 2006, jak przyp. 5, s. 212.

the supernatural mediation” while the painter – “as a conductive and intermediate medium” – is for him “barely an intermediary for ‘the knowing Spirit’ being revealed in a painting”³³. In his mysticism, close to the concept of the Platonic Demiurge, indifferent to the fate of the world, the artist at that time omitted the aspect of the Christian Incarnation, God’s active activity towards man. But even he chose one of the works marked by personal experience.

In the statements by Tadeusz Boruta and Stanisław Białogłowicz, quoted above, the artists, who represent the figurative trend, define the area of their creative fascinations as primarily focused on man and his existence. This attitude explains not only the criterion of their choice of works to be presented at the exhibition “Expressing the Inexpressible”, but also their reluctance to engage in cult-related art. These artists, although identified with the category of “religious painters” (Boruta) and representatives of the “religious figuration” (Białogłowicz), have had disproportionately few works that may be ranked in the field of sacred art.

Tadeusz Boruta even writes: “Do not I separate *the sacred* from *the profane*. For the believer, the whole existential experience is religious in nature. [...] Except for a few works made for churches, most of my paintings are not intended for religious worship. No one prays before them, they do not participate in the liturgy. [...] through the iconographic context I want to give a deeper perspective to human experience. To speak of loneliness, suffering, transience, death. It’s an art that raises existential questions about human identity”³⁴.

A similar phenomenon of marginalization of sacred art is also found in the works by other artists considered to be the creators of religious art. Among others, Stanisław Rodziński, the former professor of Tadeusz Boruta and one of the artists for years identified with religious themes, says, “Although *most* of my paintings are devoted to sacred themes, yet there are few works I have made directly for the Church.” In order to explain this situation, he states that painting the works which are to serve as sacred, he is “subject to confrontation by viewers, who probably have their opinions and ideas” about the form of certain representations of the scope of Christian iconography. In contrast, in other works he shows his “own experience of this

³³ Wiktor, Kowalska (ft. 5), p. 212.

³⁴ Chmielowski (ft. 29), pp. 32–33.

world [...] experience and feeling”.³⁵ Antoni Rzaśa, whose work is dominated by motifs from the Christological iconography, wrote in a letter to his brother, “I try to include in a sculpture the various psychological states of a human being: good-naturedness, sacrifice, love, good, wisdom, suffering, despair, terror. Sometimes my characters express the implicit question of who man is and of the purpose of his passing. [...] I try to call for human dignity, which is disappearing nowadays”.³⁶ Even Eugeniusz Mucha, a respected author of several original works of the sacred monumental painting, talks about working on his murals, “For me it was a burden, I found it difficult to work on projects that had been approved. I was embarrassed and scared by the fact that I had to follow them. Easel painting is more mine, more personal.”³⁷

Since the phenomenon of marginalization of religious art in the works of the artists associated with the tradition of Christian culture has a broader dimension and is not just limited to the above examples, it may be regarded as symptomatic of contemporary Polish art defined as religious. It should be linked to individualism and subjectivism, growing for the last two centuries and being manifested also in the attitudes of artists and in their relationship to the surrounding reality.

*

Metaphysical considerations, references to God and religion, or more broadly: to the Absolute, constitute an important field of inquiry of contemporary artists.³⁸ The artists presented above: Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor, are representatives of three main trends, three ways of searching for *the sacred* in contemporary art.

In the circle of European culture, almost since the beginning have there been two ways of expressing *the sacred* related to the spiritu-

³⁵ M. Musialik, *Konfrontacja doświadczenia. Rozmowa z profesorem Stanisławem Rodzińskim*, in: “Sztuka Sakralna”, 2002, no. 1, pp. 22–24.

³⁶ A. Rzaśa, *Listy do brata*, Zakopane 2003.

³⁷ Part of an interview with the artist conducted by M. Wieczorek and reproduced in the appendix to his M.A. thesis *Polichromia Eugeniusza Muchy w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Józefa w Lutczy*, written in 2010 under the direction of the author of this article at the Faculty of Arts, University of Rzeszów.

³⁸ Some expand the limits of the so-called religious art, including in its scope any work that encourages reflection of the existential nature, probably due to the often subconscious confusion of religion with the concept of art as its substitute.

Tadeusz Boruta pisze wręcz: „Nie rozdziałam *sacrum* od *profanum*. Dla człowieka wierzącego całość doświadczeń egzystencjalnych ma charakter religijny. [...] Poza paroma realizacjami do kościołów, większość moich obrazów nie jest przeznaczona do religijnego kultu. Nikt przed nimi się nie modli, nie uczestniczą one w liturgii. [...] chcę poprzez kontekst ikonograficzny dać głębszą perspektywę doświadczeniom ludzkim. Mówić o samotności, cierpieniu, przemijaniu, śmierci. To sztuka, która stawia pytania egzystencjalne o tożsamość człowieka”³⁴.

Podobne zjawisko marginalizacji sztuki sakralnej występuje także w twórczości innych artystów uznawanych za twórców sztuki religijnej. Między innymi Stanisław Rodziński, dawny profesor Tadeusza Boruty i jeden z twórców od lat identyfikowanych z tematyką religijną, twierdzi: „choć *gros* moich obrazów jest poświęconych tematyce sakralnej, to jednak niewiele prac zrealizowałem bezpośrednio dla Kościoła”. Jako uzasadnienie tej sytuacji podaje to, że malując obrazy, które mają pełnić funkcję sakralną, zostaje „poddany konfrontacji przez oglądających, którzy zapewne mają swoje zdania i wyobrażenia” o formie określonych przedstawień z zakresu ikonografii chrześcijańskiej. Natomiast w pozostałych pracach – pokazuje „swoje przeżywanie tego świata [...] własne przeżywanie i odczuwanie”³⁵. Antoni Rzaśa, w którego twórczości dominowały wątki zaczerpnięte z ikonografii chrystologicznej, pisał w liście do brata: „Staram się zamknąć w rzeźbie różne stany psychiczne człowieka – pogodę, poświęcenie, miłość, dobroć, mądrość, cierpienie, rozpacz, przerażenie. Niekiedy moje postacie wyrażają milczące pytanie, kim jest człowiek i jaki jest cel jego przemijania. Staram się wołać [...] o zanikającą w dzisiejszych czasach godność ludzką”³⁶. Nawet Eugeniusz Mucha, ceniony autor kilkunastu oryginalnych realizacji sakralnego malarstwa monumentalnego, mówi o pracy nad swoimi polichromiami: „Dla mnie był to ciężar, nie bardzo umiałem robić z projektów, które były zatwierdzone. Peszyło mnie i przerażało, że muszę się ich trzymać. Malarstwo sztalugowe jest bardziej moje, bardziej osobiste”³⁷.

Ponieważ zjawisko marginalizacji sztuki sakralnej w twórczości artystów figuracji wiązanej z tradycją kultury chrześcijańskiej ma wymiar szerszy i nie ogranicza się tylko do przytoczonych przykładów, można je chyba uznać za symptomatyczne dla współczesnej sztuki polskiej określanej mianem religijnej. Należy je wiązać

³⁴ Chmielowski 1979, jak przyp. 29, s. 32–33.

³⁵ M. Musialik, *Konfrontacja doświadczenia. Rozmowa z profesorem Stanisławem Rodzińskim*, „Sztuka Sakralna” 2002, nr 1, s. 22–24.

³⁶ A. Rzaśa, *Listy do brata*, Zakopane 2003.

³⁷ Fragment wywiadu z artystą przeprowadzonego przez M. Wieczorka i zamieszczonego w aneksie do jego pracy magisterskiej *Polichromia Eugeniusza Muchy w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Józefa w Lutczy*, napisanej w 2010 roku pod kierunkiem autorki niniejszego artykułu na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

z narastającymi na przestrzeni ostatnich dwu wieków indywidualizmem oraz subiektywizmem przejawiającymi się też w postawach twórców i ich stosunku do otaczającej rzeczywistości.

*

Rozważania metafizyczne, odniesienia do Boga i religii czy też szerzej – do Absolutu – to ważna dziedzina dociekań twórców sztuki współczesnej³⁸. Przedstawieni powyżej artyści: Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz i Tadeusz Wiktor to reprezentanci trzech podstawowych nurtów, trzech dróg poszukiwania *sacrum* w sztuce współczesnej.

W kręgu kultury europejskiej niemal od początku obecne były dwa sposoby wyrażania *sacrum* związane z duchowością zachodniego i wschodniego chrześcijaństwa. Trzeci nurt – metafizyczny, dominujący w sztuce abstrakcyjnej, która wyodrębniła się u początków ubiegłego stulecia, jest wyrazem deistycznych tęsknot cywilizacji świeckiej będącej owocem filozofii oświecenia, odrzucającej Boga w zinstytucjonalizowanej formie religii.

W chrześcijaństwie epok minionych, przede wszystkim w średniowieczu, twórca i jego przeżycia nie były aż tak istotne. Zgodnie z oczekiwaniami społecznymi był on tylko jakby medium pośredniczącym w kontakcie z Absolutem. To przede wszystkim wyobrażenie Boga ukazującego się i przemawiającego poprzez Objawienie w stworzeniu było istotne i ważne. Dlatego możliwa była obiektywizacja przekazu – wspólnota odczuwania twórcy i odbiorcy, pozwalająca artyście realizować się w sztuce sakralnej i powoływać do istnienia arcydzieła.

Dla artysty średniowiecznego *omnis natura Deum loquitur* (cała natura stawała się obrazem Boga). Piękna Madonna była przede wszystkim Matką Boga, a dopiero potem szczęśliwą mamą uroczego dziecka. Twórcy nowożytni na swój sposób przesyłali boską obecnością ludzką egzystencję; przenosili Objawienie w świat realny i bliski odbiorcom – wiernym wypełniającym świątynie.

Do czasu pojawienia się reformacji w sztuce religijnej Zachodu dominowała twórczość o charakterze sakralnym. Od końca wieku XVI jej zakres w obrębie sztuki religijnej ulegał stopniowemu ograniczeniu, przede wszystkim w wyniku odrzucenia przez doktrynę kościołów reformowanych, a w konsekwencji – przez twórców protestanckich. Tematyka religijna stanowiła dla nich tylko źródło refleksji nad kondycją człowieka. Stopniowo zjawisko to rozszerzało się, występując w dziełach artystów niekoniecznie związanych z określonym wyznaniem.

We współczesnej sztuce punkt ciężkości w relacji Bóg – człowiek twórca – odbiorca przesuwa się na drugi

ality associated with the western and eastern Christianity. The third way: metaphysical, dominant in abstract art, which appeared at the beginning of the last century, is an expression of the deistic longing of the secular civilization, being the fruit of the philosophy of the Enlightenment, rejecting God in the institutionalized form of religion.

In the Christianity of the past centuries, especially in the Middle Ages, the artist and his experiences were not as important. According to social expectations, an artist was only an intermediary in contact with the Absolute. It is above all the concept of God revealing himself and speaking through his Revelation in creation, that was vital and important. Therefore objectification of the message was possible: the common experience of the artist and the recipient, allowing the artist to realise himself in the sacred art and to create masterpieces.

For a medieval artist *omnis natura Deum loquitur* [the whole nature became the image of God]. The beautiful Madonna was primarily the Mother of God, and then the happy mother of a lovely child. The creators of the modern era in their own way filled human existence with the divine presence; they carried the Revelation into the real world, the world that was close to their recipients, i.e. the faithful who crowded the temples.

Until the advent of the Reformation, Western religious art was dominated by sacred art. Since the end of the 16th century, its scope within religious art has gradually been reduced, primarily as a result of the rejection of the doctrine by the Reformed churches, and consequently, by Protestant writers. Religious themes constituted for them only a source of reflection on the human condition. Gradually, the phenomenon has spread, appearing in the works of artists not necessarily related to a particular religion.

In contemporary art, the focus of the relationship: God – man the artist – the recipient shifts to its latter part, also among the artists associated with Catholicism. As proved by the statements quoted above, the artist finds it more important to present his own feelings and reflections in contact with God than strive to discover and show His objective image. The need for rendering the individual dominates the need to define what is common to all, and that is why artists are reluctant to cultivate sacred art, often creating works in this field that are of a lower artistic level and devoid of creativity.

On the other hand, the image of God (the Absolute) in the objectivist currents of abstract

³⁸ Niektórzy poszerzają granice tzw. sztuki religijnej, obejmując jej zakresem także każde dzieło skłaniające do refleksji natury egzystencjalnej, zapewne w wyniku często podświadomego mylenia religii z koncepcją sztuki jako jej substytutu.

art creates in its universalism some logical structures that require the recipient of a given vision to actively co-search the perfect idea. It is a difficult art but solutions in the spirit of abstraction – in view of a certain crisis of the two previous trends – are gradually becoming an important alternative to the church interior renderings dominant so far.³⁹

The documents of the Church after Vatican II indicate the great importance of sacred art in the transmission of the faith, emphasizing the prophetic mission of the artist and his work in closer knowledge of God and the transcendent issues inaccessible to mental cognition.⁴⁰ However, few contemporary artists want to be prophets leading the faithful towards the knowledge of supersensual reality. They prefer to conduct their own, intimate dialogue with God, and the change of this attitude would have to be related to broader changes of civilization, only to a small extent related to the activities of the institution even as powerful as the Catholic Church.

Translated by Agnieszka Gicala

człon zestawienia, także wśród artystów związanych z katolicyzmem. Jak świadczą przytoczone uprzednio wypowiedzi, dla twórcy obecnie ważniejsze staje się przedstawienie własnych odczuć i refleksji w kontakcie z Bogiem niż dążenie do odkrycia i ukazania Jego obiektywnego obrazu. Potrzeba ujęcia tego, co indywidualne, góruje nad potrzebą zdefiniowania tego, co wspólne, i dlatego artyści niechętnie uprawiają sztukę sakralną, często tworząc w tej dziedzinie dzieła o niższym poziomie artystycznym i pozbawione inwencji.

Natomiast obraz Boga (Absolutu) w obiektywistycznych nurtach sztuki abstrakcyjnej tworzy w swoim uniwersalizmie konstrukcje logiczne wymagające czynnego współposzukiwania przez odbiorcę wizji doskonałej idei. Jest to sztuka trudna, jednak rozwiązania w duchu abstrakcjonizmu – wobec pewnego kryzysu dwu poprzednich nurtów – stopniowo stają się istotną alternatywą dla dominujących dotychczas aranżacji wewnątrz sakralnych³⁹.

W dokumentach Kościoła po Soborze Watykańskim II wskazuje się na doniosłe znaczenie sztuki sakralnej w przekazie wiary, podkreślając profetyczną misję artysty i jego dzieła w bliższym poznaniu Boga i spraw transcendentnych niedostępnych poznaniu umysłowemu⁴⁰. Jednak niewielu twórców współczesnych pragnie być prorokami prowadzącymi wiernych ku poznaniu rzeczywistości ponadzmysłowej. Wolą oni prowadzić swój intymny dialog z Bogiem, a zmiana tej postawy musiałaby być uwarunkowana szerszymi przemianami cywilizacyjnymi, w niewielkim stopniu związanymi z działaniami instytucji nawet tak potężnej jak Kościół katolicki.

³⁹ F. Drugeon, *Sacrées abstractions. Abstraction et Église catholique en France 1945–1965*, Paris 2011.

⁴⁰ B. Snela, *Przestrzeń kościelna*, in: *Liturgika ogólna*, Lublin 1973, p. 204.

³⁹ F. Drugeon, *Sacrées abstractions. Abstraction et Église catholique en France 1945–1965*, Paris 2011.

⁴⁰ B. Snela, *Przestrzeń kościelna*, w: *Liturgika ogólna*, Lublin 1973, s. 204.

Maria J. Żychowska
Politechnika Krakowska

O. Piotr Cholewka – znany nieznanym

Polska sztuka witrażowa dotknięta została brakiem akceptacji, zrozumienia nurtów współczesnych przez szerokie kręgi odbiorców. Jak pisał J.S. Pasierb: „w kulturze polskiej trwa do dziś przy całej fascynacji »nowoczesnością«, najróżniej pojmowanej, umiłowanie form tradycyjnych, tak jak istnieje podskórna nieufność do myśli obcej”¹. I nie jest to zjawisko odosobnione, raczej charakterystyczne dla naszego kontynentu. „W Europie, pomimo niepokoju umysłowego i odkrywczości cechującej mieszkańców tego kontynentu, kultura była przede wszystkim ciągłością tradycji”². Niemniej jednak wszelkie wypowiedzi deklarujące czy tylko sugerujące, preferowanie sztuki przedstawieniowej wraz z perfekcyjnym rysunkiem ponad abstrakcję uważane są za świętokradztwo. Często można spotkać się z pytaniem o pejoratywnym wydźwięku: „To jest witraż przedstawieniowy, któż to teraz zamawia?” Nie jest to jednak regułą. Wśród twórców istnieją różne sądy o preferencjach estetycznych społeczeństwa. Dlatego przytoczyć trzeba opinię K. Kuczy-Kuczyńskiego i A. Miklaszewskiego, którzy stwierdzili, że: „Na ogół zarówno parafianie, jak i proboszczowie lubią nowoczesne formy, akceptują nawet awangardowe malarstwo we wnętrzu. Potwierdza to opinia o kościele w Nowych Tychach autorstwa Nowosielskiego. Kościół ten uznawany jest za wybitny, także przez architektów zagranicznych”³. Podobny sąd wyrazili Elżbieta i Andrzej Bednarscy: „jak większość twórców, pracujemy na ogół na czyjś zlecenie. Mecenas bywają różni, mniej lub bardziej usiłujący narzucić swój punkt widzenia treści, formy i terminu realizacji zamówienia. Uważamy jednak, że naszym obowiązkiem jest spełnić oczekiwania inwestora, co wcale aż tak nie ogranicza naszej niezależności twórczej, ba, nawet inspirowane do pokonania kolejnego wyzwania, no może czasem odbiera trochę radości tworzenia. Mamy zawsze wpływ na formę projektowanych i wykonywanych przez nas witraży, na treść nie zawsze, szczególnie jeśli zamawiającym

¹ J.S. Pasierb, *Światło i sól*, Paryż 1983, s. 50.

² Ibidem, s. 30.

³ Z. Jazukiewicz, *Sztuka kompromisu*, „Przegląd Techniczny” 13, 1997, s. 13.

Maria J. Żychowska
Cracow University of Technology

Piotr Cholewka: Known and Unknown

Stained-glass art in Poland has long suffered from the lack of acceptance and understanding of contemporary trends among the general public. Jan Stanisław Pasierb once commented: “in Polish culture, for all its fascination with variously conceived »modernity«, there still persists a love for traditional forms, as well as an underlying mistrust of foreign thought”.¹ Hardly an isolated phenomenon, this mistrust is characteristic of our continent at large: “In Europe, despite all the intellectual ferment and the creativity of its residents, culture is primarily a continuity of tradition.”² And yet, any declaration, or so much as a suggestion, of one’s preference for figurative art with its meticulous drawing, over abstraction, is nowadays considered as nothing short of sacrilegious. It is not unusual to hear a disparaging remark: “But this is figurative. Whoever orders this sort of thing these days?” Still, it is not a general rule. Artists differ in their judgment of the aesthetic preferences prevalent among the public. Konrad Kucza-Kuczyński and Andrzej Miklaszewski, for instance, maintain that: “as a general rule, both parish priests and their parishioners seem to have a liking for modern art, so much so that they will often accept an actual avant-garde painting inside the church. Take for example the church in Nowe Tychy decorated by Jerzy Nowosielski. The church is widely acclaimed as remarkable, also by foreign architects.”³ Elżbieta and Andrzej Bednarski concur: “like most artists, we work on commission. Our patrons differ in the degree to which they try to impose their vision of form, content and deadline, but we believe that we must always seek to meet their expectations. It does not limit our artistic freedom as much as you would think; on the contrary, it often inspires us to overcome new challenges. At worst, it takes

¹ J.S. Pasierb, *Światło i sól*, Paris 1983, p. 50.

² Ibidem, p. 30.

³ Z. Jazukiewicz, *Sztuka kompromisu*, in: “Przegląd Techniczny” 13, 1997, p. 13.

away some of the pleasure from the process. We always have complete control over the form of stained glass we design and produce; not so much over its content, especially if it is commissioned by the clergy, who tend to prefer figurative solutions and shun abstract art. The underlying assumption is that abstract representations would be incomprehensible to parishioners, whose money, after all, is used to finance them. It is difficult to agree with this view. We believe that abstract compositions placed in stained-glass windows can exert a much more powerful effect on the viewer than the best of holy images; they fit in with the interior more easily, help create its atmosphere, and underscore *the sacred* with the luminosity of their mystical colours.”⁴

Critics continue to insist that society should be educated to receive and understand contemporary art along with its abstract, processed form. However, when all reasoning fails, we should ask ourselves whether it is indeed necessary to shove incomprehensible messages down the public’s throat. Perhaps we could look for valuable solutions in more traditional currents, which are acceptable to the man in the street. It would be ill-advised to disregard objective reports of the predominant social preference for comprehensible art. Practice shows, after all, that a substantial majority of stained-glass pieces are traditional in style, and designers, quietly but consistently, adhere to the traditional canons of figurative sacred art, not necessarily out of conformism or a desire to sell their work.

The best art has always been elitist and will likely remain so. In sum, it seems that we have our own specific aesthetic preferences in Poland, different from those prevalent in Germany and France, where stained-glass windows produced since 1945 have been exclusively modern in style. Artists in these countries are vying to come up with ever more innovative formal and technical solutions, and traditional figurative stained-glass art is now a closed chapter.

In Poland, the year 1992 marks the appearance of Father Piotr Cholewka. Piotr Cholewka believes that everyone should “acquire an ability to perceive [...] beauty in the world”⁵; he understands the world’s images as completely abstract representations, whose meaning and content should remain hidden under a composition of colourful blots. He is convinced this is the best way to convey messag-

jest duchowieństwo, które w większości przypadków preferuje rozwiązania figuralne, stroniąc od abstrakcji, argumentując, że dla wiernych, za których pieniądze witraże powstają, będą one niekomunikatywne. Trudno jednak zgodzić się z takim poglądem. Jesteśmy przekonani, że kompozycja abstrakcyjna może mieć większą siłę oddziaływania na widza, łatwiej się komponując we wnętrzu, stwarzając jego klimat, świetlistością mistycznie pojmowanej barwy podkreślając *sacrum* – niż nawet bardzo dobry wizerunek świętego umieszczony w oknie witrażowym”⁴.

Krytycy powtarzają uparcie, że społeczeństwo należy uczyć rozumienia, odbioru współczesnej sztuki wraz z jej abstrakcyjną, przetworzoną formą. Gdy żadna argumentacja nie jest trafna, konieczne staje się zadanie pytania: czy należy „na siłę” uszczęśliwiać odbiorców niezrozumiałymi dla nich obrazami, czy też można szukać rozwiązań wartościowych artystycznie w nurcie bardziej tradycyjnym, akceptowalnym dla przeciętnego człowieka. Odżegnywanie się od obiektywnej oceny dominujących społecznie preferencji sztuki rozumiałej wydaje się błędną postawą. Praktyka pokazuje bowiem, że zdecydowana większość realizacji witrażowych utrzymana jest w charakterze tradycyjnym, a projektanci po cichu, ale konsekwentnie i niekoniecznie z konformizmu oraz chęci sprzedaży kartonów realizują kanony przedstawieniowej sztuki sakralnej.

Sztuka o najwyższych walorach artystycznych była zawsze elitarna i pewnie taką pozostanie. Wydaje się więc, że posiadamy własną specyfikę w zakresie preferencji estetycznych, inną niż w Niemczech, Francji, gdzie od 1945 roku nowe witraże są w pełni nowoczesne. Ich twórcy prześcigają się w prezentowaniu coraz to bardziej nowatorskich rozwiązań formalnych i technologicznych, a witrażownictwo tradycyjne, przedstawieniowe, jest rozdziałem zamkniętym.

W Polsce od 1992 roku pojawia się o. Piotr Cholewka. Przyświeca mu idea, „by wszyscy posiadli zdolność widzenia [...] piękna w świecie”⁵, w świecie, którego obrazy rozumie jako przedstawienia całkowicie abstrakcyjne, a ich treść i znaczenia – jego zdaniem – powinny pozostać ukryte pod kompozycją barwnych plam. Jest przekonany, że właśnie ten sposób przekazu treści jest najlepszy. Twierdzi, że pewne pojęcia i treści religijne ujęte w abstrakcyjne przekazy mogą być z łatwością odbierane nawet przez dzieci i tylko ten rodzaj sztuki jest najbardziej adekwatny do naszych czasów. Wszelkie zaś historyzmy nie mogą reprezentować współczesnej sztuki.

W ciągu osiemnastu lat obecności o. Cholewki w Polsce w wielu miastach eksponowane były wystawy dorobku twórczego 40 lat jego pracy, zatytułowane *Piękno zbawi świat*. Zasadniczym ich tematem pozosta-

⁴ E. Bednarska, A. Bednarski, „Odpowiedzi na pytania” zadane przez M. Tokarczyka dla MURATORA, typescript, owned by the author.

⁵ *Witraże w Kupnie. Katecheza piękna światła*, texts by: P. Cholewka, K. Ivoise, Lieusaint 2004, p. 53.

⁴ E. Bednarska, A. Bednarski, „Odpowiedzi na pytania” zadane przez M. Tokarczyka dla MURATORA, mps., w posiadaniu autorki.

⁵ *Witraże w Kupnie. Katecheza piękna światła*, teksty: P. Cholewka, K. Ivoise, Lieusaint 2004, s. 53.

wały przede wszystkim przedstawienia religijne realizowane w technikach witrażowych.

O. Piotr Cholewka urodził się w 1922 roku w Marciszowie koło Zawiercia. Jego rodzina w 1925 roku wyemigrowała ze Śląska do Barlin w północnej Francji. Maturę z filozofii zdał w 1943 roku w niższym seminarium duchownym w Cambrai. Wtedy też wstąpił do klasztoru Benedyktynów w Wisques, gdzie w 1950 roku przyjął święcenia kapłańskie. W 1961 roku otrzymał indult papieski pozwalający na naukę i służbę poza kłauzulą. W latach 1962–1963 służył w klasztorze Karmelitów w Brukseli. W 1963 odbył staż w biurze urbanistyki w Bordeaux, a następnie ukończył studia socjologiczne na Uniwersytecie Katolickim w Lyonie. Od 1971 roku do przejścia na emeryturę w 1987 roku pracował jako kreślarz, a później dokumentalista w Urzędzie Planowania Przestrzennego i Urbanistyki Nowego Miasta Melun-Senart pod Paryżem. W latach 1987–1990 stał się duchową ostoją grupy polskiej emigracji solidarnościowej w rejonie Paryża. Obecnie mieszka w Lieusaint, pełniąc funkcję kapelana w tamtejszym domu dla osób starszych.

Sam głosi, iż na drogę twórczości wszedł w warsztacie ceramicznym w opactwie w Wisques, zdobywając tam cenne doświadczenia. Witrażami zajął się w 1953 roku. Uprawiał tę sztukę w technice tradycyjnej, a także przy użyciu zbrojonego betonu jako spoin dla szkła (*dalle de verre*), swe dzieła tworzył również w materiałach syntetycznych – polistyrenie. Większość jego realizacji przypada na lata 1955–1963. Poza kilkoma pierwszymi pracami o charakterze figuratywnym, większość z nich utrzymana jest w konwencji abstrakcji. O. Piotr Cholewka jest twórcą witraży w pięćdziesięciu świątyniach, głównie we Francji i w Belgii. Znacząca ich część znajduje się w północnej Francji, głównie w skupiskach polonijnych, na przykład w polskim kościele pw. św. Stanisława w Calonne Ricouart (1958), a także w Verlincthun z witrażem św. Rocha (1953) i sanatorium w Helfaut z witrażem św. Barbary (1957).

Istotną realizacją są zaprojektowane w technice tradycyjnej witraże w kościele Saint Curé d'Ars w Arras (1962). Świątynię wznoszono od 1954 roku, a jej poświęcenie nastąpiło sześć lat później. Architekt Jean Gondolo zaprojektował jej bryłę w formie namiotu. W trójkątnym polu fasady nad wejściem powstał imponujący witraż św. Trójcy. Pozostałe przeszklenia umieszczono wokół jednonawowego wnętrza świątyni. Ta współczesna architektura stworzyła doskonałe ramy do prezentacji w pełni abstrakcyjnych przeszkleń. W odniesieniu do tych witraży autor stwierdzał, że „zestawienie samych »harmonii kolorów« z kompozycją sugestywnej grafiki stanowi bezpośrednią czytelność treści duchowej każdego dzieła niefiguratywnego!”⁶.

W latach 1963–1971 o. Cholewka stał się prekursorem nowej technologii, ponieważ jako tworzywo wi-

es. When couched in an abstract form, he argues, certain religious concepts and ideas can be easily perceived even by children; no other type of art is better suited to our times. The various historicisms of our era cannot truly represent modern art.

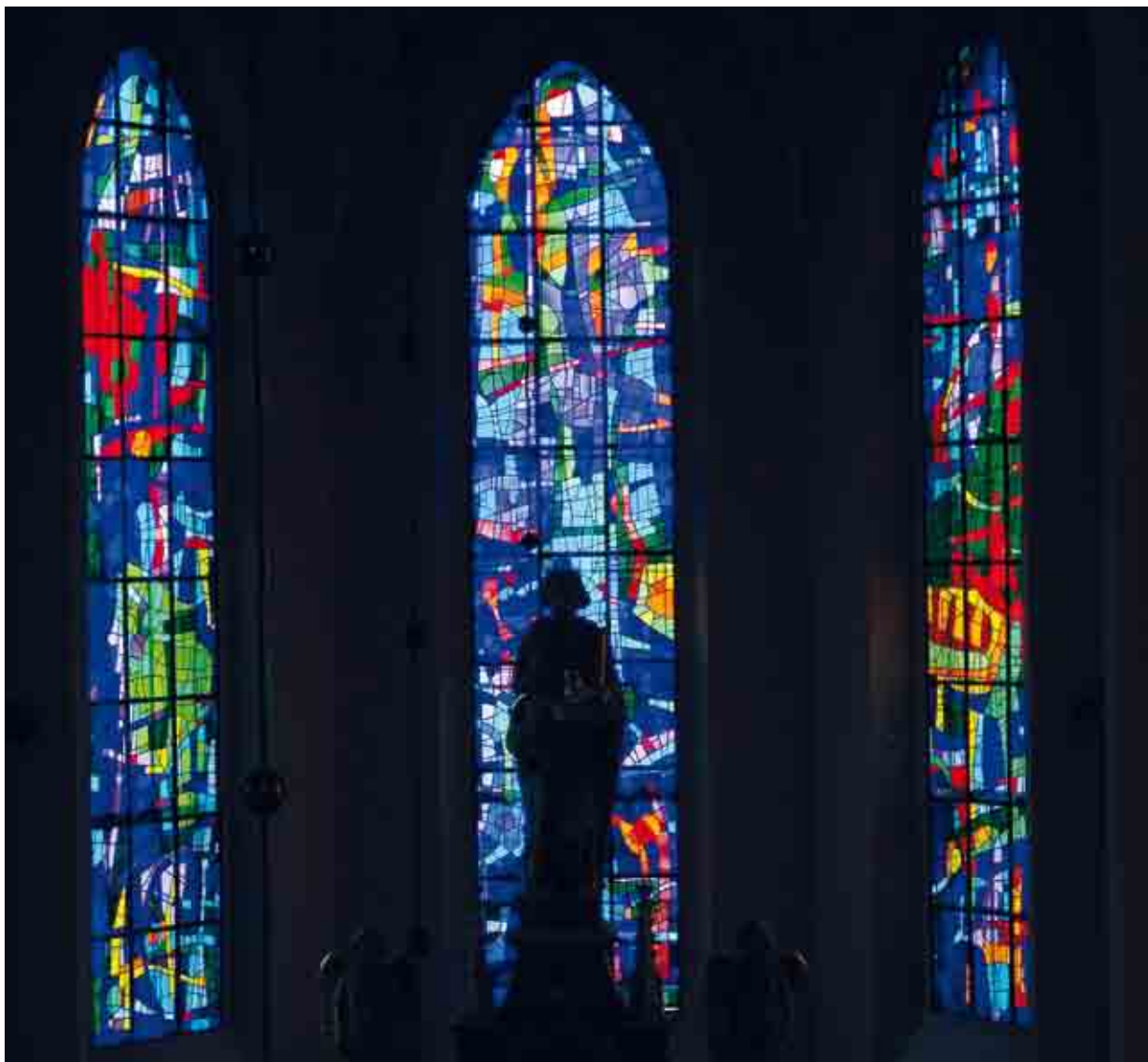
Over the eighteen years of Cholewka's presence in Poland, many towns have hosted exhibitions entitled *Beauty Shall Save the World*, which present his creative output of 40 years. Their essential theme is focused on religious representations realized in stained glass.

Father Piotr Cholewka was born in 1922 in a Silesian village of Marciszów near Zawiercie. In 1925, his family emigrated to Barlin in northern France. He passed his final high-school exam in philosophy at the lower seminary in Cambrai in 1943, and soon after entered the Benedictine monastery of Wisques, where he was ordained as a priest seven years later. In 1961, a papal indult authorized him to pursue studies and work outside the cloister. He spent the following two years in a Carmelite monastery in Brussels. In 1963, he completed an internship at the Office of Urban Planning in Bordeaux, and went on to graduate from the Catholic University of Lyon with a degree in sociology. Between 1971 and 1987, when he retired, he worked first as a drafter, and later as a documentalist, at the Office of Spatial Planning and Urban Development of the New City of Melun-Senart on the outskirts of Paris. From 1987 to 1990, he acted as the spiritual tower of strength to the Polish émigré community associated with the Solidarity movement in and around Paris. He now lives in Lieusaint, where he serves as a chaplain at a local old-age home.

Piotr Cholewka recalls that he embarked on his creative path in the ceramic workshop of the abbey of Wisques, where he collected his first valuable experiences. He took on stained glass in 1953. He used traditional techniques and employed concrete to hold the pieces of glass together (*dalle de verre*), while also creating in synthetic materials such as polystyrene. Most of his works date back to the period between 1955 and 1963, and with the exception of a few early designs, the majority are abstract. His stained-glass windows can be found in fifty churches, mainly in France and Belgium. Many are located in the north of France, primarily in areas inhabited by large clusters of the Polish community, e.g. in the Polish Saint Stanislaus Church in Calonne Ricouart (1958), in Verlincthun, which holds a stained-glass depiction of Saint Roch (1953), and in Helfaut, with a stained-glass window portraying Saint Barbara (1957).

Very important are also the traditional stained-glass windows in the Church of Saint Curé d'Ars in Arras (1962). The foundations of the church

⁶ Ibidem, s. 6.



1. *Tajemnica Wcielenia, Tajemnica Zbawienia oraz Dzieła Ducha Świętego*, witraże w kościele św. Jana w Kupnie, 1997–1998, proj. Piotr Cholewka, wyk. pracownia „Inco-Veritas” we Wrocławiu, fot. M. Żychowska

1. *Mystery of Incarnation, Mystery of Salvation and The Works of the Holy Spirit*, stained-glass windows in the church of Saint John the Baptist in Kupno, 1997–1998, design by Piotr Cholewka, produced by atelier “Inco-Veritas” from Wrocław, photo by M. Żychowska

were laid in 1954 and the structure was officially consecrated six years later. Jan Gondolo, the architect, had designed it in the form of a tent. An impressive stained-glass representation of the Holy Trinity filled the triangular space in the facade over the entrance. Other windows were placed around the single-nave interior of the church. This modern architectural form created a perfect framework for the presentation of abstract stained-glass windows. Piotr Cholewka commented: “the mere combination of the »harmony of colour« with suggestive graphic designs assures the immediate legibility of the spiritual message contained in every non-figurative piece of art!”⁶

⁶ Ibidem, p. 6.

traży zastosował poliester. Przykładem są tu przeszkle-
nia w kaplicy chrzcielnej pod dzwonnica i w kościele
pw. św. Łukasza w Lyonie. Powstały one w 1962 roku.
Tu również nieprzedstawieniowe obrazy oddziałują na
wiernych symboliką podświetlonego koloru: „Kolor
niebieski był wyrazem nieba, uduchowienia, nadprzy-
rodzoności... [...] Kolor ciemnobrązowy wyrażał pasję
i śmierć; jasnoczerwony – zmartwychwstanie! Kolor
żółty – światłość Ducha Świętego”⁷. Witraże nie są
jedynymi realizacjami o. Cholewki w tym kościele.
Czasami bowiem benedyktyn projektował także inne
elementy wyposażenia wnętrza, takie jak ołtarze, ta-
bernakula, krzyże, świeczniki, pulpity, sedia czy ma-
lowidła ścienna.

⁷ Ibidem, s. 54–55.



2. *Nawiedzenie Zachariasza*, witraż w nawie wschodniej kościoła św. Jana w Kupnie, 1997–1998, proj. Piotr Cholewka, wyk. pracownia „Inco-Veritas” we Wrocławiu, fot. M. Żychowska

2. *Visitation of Zacharias*, stained-glass window in the eastern nave of the church of Saint John the Baptist in Kupno, 1997–1998, design by Piotr Cholewka, produced by atelier “Inco-Veritas” from Wrocław, photo by M. Żychowska



3. *Nawiedzenie*, witraż w nawie wschodniej kościoła św. Jana w Kupnie, 1997–1998, proj. Piotr Cholewka, wyk. pracownia „Inco-Veritas” we Wrocławiu, fot. M. Żychowska

3. *Visitation*, stained-glass window in the eastern nave of the church of Saint John the Baptist in Kupno, 1997–1998, design by Piotr Cholewka, produced by atelier “Inco-Veritas” from Wrocław, photo by M. Żychowska

W Lens w kościele pw. St. Wulgan witraże według kartonów o. Cholewki zrealizowane zostały w technice *dalle de verre* (1963). Podobnie jak inne jego dokonania są one utrzymane w konwencji abstrakcyjnej i przemawiają jedynie światłem, kolorem oraz niezwykłą dynamiką linii, „dzięki wyrafinowanej konstrukcji profilów [...], służących do montażu szklanych kwartałów witraży”⁸.

⁸ Ibidem, s. 7.

Between 1963 and 1971, Father Cholewka paved the way for new technology, as he began using polyester as raw material. One example is furnished by windows in the baptismal chapel under the belfry of the church of Saint Luke in Lyon, which were created in 1962. Again, these non-figurative images influence churchgoers through the symbolism of luminous colours: “Blue was the symbol of heaven; it represented the spiritual and

the supernatural [...] Dark brown expressed passion and death, and light red – resurrection. Yellow stood for the light of the Holy Spirit.”⁷ Stained-glass windows are not the only works by Father Cholewka in the church of Saint Luke. Sometimes he also designed other elements of the interior, such as altars, tabernacles, crosses, candlesticks, pulpits, ceremonial chairs, and mural paintings.

In the church of Saint Wulganus in Lens, stained-glass windows produced to the design by Piotr Cholewka were realized in the *dalle de verre* technique (1963). Much like his other works, they are abstract and speak only through light, colour, and the extraordinary dynamics of lines – „thanks to the sophisticated structure of profiles [...] used in assembling the pieces of glass in the windows”.⁸

The only ensemble of stained-glass windows by Father Cholewka to be found in Poland is that present in the church of Saint John the Baptist in Kupno, near Kolbuszowa, produced between 1997 and 1998. These are again entirely abstract representations, whose meaning and content is hidden under a composition of colourful and suggestive blots. The original composition fills the church mainly with colour and thus builds the atmosphere of the interior.

An important feature of Piotr Cholewka's work is his use of mass-dyed blown glass. Slates of variable thickness vary greatly in the intensity of colour, and air bubbles frequently show through; the surface is uneven, marked with dents and ridges. The special way in which these pieces of glass disperse light endows it with a truly unique quality. It is this particular feature that Piotr Cholewka exploited when designing the windows of the church in Kupno.

The church of Saint John the Baptist in Kupno was built between 1914 and 1920 in the style of the so-called Vistulan neo-Gothic.⁹ The interior is decorated with ornamental figurative polychromes dating from 1962 to 1963 designed by Waław Taranczewski, which, unfortunately have not survived to this day in their original form.¹⁰ In 1997, the first stained-glass windows designed by Father

Jedynym zespołem jego witraży w Polsce są przeszklenia w kościele św. Jana Chrzciciela w Kupnie koło Kolbuszowej zrealizowane w latach 1997–1998. Są to również obrazy całkowicie abstrakcyjne, w których treść i znaczenia ukryte są pod układem barwnych, wyrazistych plam. Ich oryginalna kompozycja wypełnia wnętrze świątyni przede wszystkim kolorem i w ten sposób budowany jest nastrój wnętrza.

Istotną cechą realizacji o. Piotra Cholewki jest wykorzystanie szkła antycznego, czyli dmuchanego i barwionego w masie: tafle o niejednorodnej grubości z widocznymi różnicami w intensywności koloru mają wyraźne pęcherzyki powietrza oraz nierówną powierzchnię z wgnieceniami i uwypukleniami. W swoisty sposób rozpraszają one światło, nadając mu bardzo indywidualny wyraz. Tę właściwość Piotr Cholewka wykorzystał przy komponowaniu przeszkleń w Kupnie.

Kościół pw. św. Jana Chrzciciela wybudowany został w latach 1914–1920 w stylu nadwiślańsko-neogotyckim⁹. Wewnątrz znajdują się figuralno-ornamentalne polichromie wykonane w latach 1962–1963 przez Waława Taranczewskiego, które jednak nie zachowały się w oryginalnej formie¹⁰. W 1997 roku w kościele pojawiły się pierwsze witraże o. Cholewki, tematycznie związane z *Tajemnicami Wiary*¹¹.

Autor deklaruje, że zastosował trzy kolory podstawowe: niebieski, czerwony, żółty symbolizujące niebo, krew i słońce¹², choć znalazła się tam także szeroka paleta zieleni. W najbardziej eksponowanej części świątyni, w prezbiterium, umieszczono tryptyk obrazujący *Tajemnicę Wcielenia, Zbawienia* oraz *Dzieła Ducha Świętego*. Poprzez skontrastowane plamy barwne i ich specyficzną harmonię abstrakcyjnych form przeszklenia mają wzbudzać wartości duchowe i skłaniać do refleksji. Zgodnie z intencją autora powinny przekazywać bogatą treść i posiadać wiele symboli. Można tu, przykładowo, zacytować opis witraża dedykowanego *Tajemnicom Wcielenia*. W kompozycji dominuje „masa czerwieni (kolor czerwony to krew i życie, narodzenie, dynamika życia, praca, działalność, ale również cierpienie i śmierć). Czerwona dłoń skierowana z nieba (kolor ciemnoniebieski) ku dołowi, ziemi, by osiągnąć władczym ruchem czerwone, rozwinięte skrzydła anioła, który kieruje się w stronę chusty uformowanej na kształt głowy niewiasty: Maryi, koloru niebieskiego, symbol świętości

⁷ Ibidem, p. 54–55.

⁸ Ibidem, s. 7.

⁹ www.diecezja.rzeszow.pl (last accessed on 15.09.2011).

¹⁰ Waław Taranczewski used his experience in easel and mural painting to create polychromes in many Polish parish churches, e.g. in Tarnów, Poznań, Nienadówka, Cmolasy, and Góra Ropczycka. His final project was the creation of monumental mural paintings in the church of Saint Nicholas the Bishop in Bochnia. In 1965, to celebrate the approaching millenary of the baptism of Poland, he designed stained-glass windows for the Archcathedral of Saint John in Warsaw. He produced designs and cartons for all windows, a task which took him more than ten years to complete.

⁹ Informacje za: www.diecezja.rzeszow.pl (dostęp: 15 IX 2011).

¹⁰ Waław Taranczewski doświadczenie w malarstwie sztalugowym i monumentalnym zdyskontował, malując wiele polichromii w kościołach parafialnych, m.in. w Tarnowie, Poznaniu, Nienadówce, Cmolasie i Górze Ropczyckiej. Podjął się także ostatniego w swym życiu zadania wykonania monumentalnych malowideł ściennych kościoła św. Mikołaja Biskupa w Bochni. W 1965 roku, w związku ze zbliżającymi się obchodami Tysiąclecia Chrztu Polski, opracował projekty witraży do archikatedry św. Jana w Warszawie. Wykonał wtedy projekty i kartony do wszystkich okien. Pracy tej poświęcił kilkanaście lat swego życia.

¹¹ Wykonała je firma „Inco-Veritas” z Wrocławia.

¹² *Witraże w Kupnie. Katecheza...* 2004, jak przyp. 5, s. 10.

Niepokalanej, odśniania zielono-żółte, wiosenne połacie, symbole chwały i nadziei Poczęcia Syna Bożego (kolor zielony to wiosna i nadzieja, kolor żółty to światłość Chwały)¹³.

W nawach bocznych zostały umieszczone dwa cykle przedstawiające żywot św. Jana, patrona świątyni. Pierwszy z nich, po stronie wschodniej, obrazuje zapowiedź jego poczęcia i dzieciństwo. Utrzymany jest – według klasycznej zasady sztuki witrażowej – w tonacji zimnej. Kompozycja przeszkleń jest spokojna, pogodna, zarysowana zasadniczo niewielkimi plamami, którym brak dynamizmu, ekspresji. Emanuje spokojem, umiarem i harmonią. Po stronie zachodniej witraże przedstawiają działalność i śmierć św. Jana. Utrzymane są w ciepłej tonacji. Już sama kolorystyka dynamizuje przeszklenia, a dodatkowo większe plamy skośnie zarysowane przyciągają uwagę. Dwa z tych przedstawień przecięte są błękitną smugą symbolizującą rzekę Jordan (*Chrzest Chrystusa, Spotkanie nad Jordanem*). Wybijają się tu *Chrzest Chrystusa*, obraz skomponowany przez trzy mocne plamy: dwie czerwone z niewielkimi przebiciami zieleni oraz wyrazistą wstęgę błękitów tnącą obraz z góry na dół.

Najbardziej ekspresyjny jest jednak witraż *Wyznanie wiary*. Został on umieszczony na chórze, za organami i nad wejściem, by być „symbolem ewangelicznym życia Kościoła”¹⁴. W jego palecie dominuje czerwień, szczególnie w centrum kompozycji, a wyraziste tło skomponowane zostało przy użyciu całej palety żółcieni.

Dzięki freskom Wacława Taranczewskiego i witrażom o. Piotra Cholewki powstało interesujące wnętrze sakralne, daleko od wielkomiejskich centrów, w świątyni o architekturze bez wyróżniających ją cech. Oryginalne freski uległy destrukcji, natomiast witraże, mimo mankamentów technicznych, są znaczącą realizacją, z pewnością zbyt mało znaną i uznaną. Pozostają wizytówką dokonań twórczych i symbolem przemian mentalnych w zakresie akceptacji sztuki abstrakcyjnej, uznawanej za „trudną” w odbiorze.

W tym miejscu nasuwa się jeszcze jedna refleksja, choć nie odnosi się ona bezpośrednio do realizacji w Kupnie. Wiadomym jest, że człowiek walczy z przemijaniem, czego przejawem jest m.in. sztuka. Przemieżna chęć pozostawienia po sobie ponadczasowego śladu jest zrozumiała, a próby jej materializacji odnajdujemy w przeszłości. Dotyczy to zarówno inwestora, jak i twórcy. Nawet „Kaplica Zygmuntowska na Wawelu stała się miejscem swoistego pojedynku między artystą i mecenasem ubiegającym się o sławę i chwałę. Jej twórca Bartolomeo Berrecci umieścił swój podpis pomiędzy dziesięcioma główkami anielskimi w latarni kopuły – a więc w symbolicznym niebie – ponad nagrobkami

Cholewka were introduced; thematically, they were devoted to *The Mysteries of Faith*.¹¹

The artist explains that he employed three basic colours: blue, red and yellow, to symbolize the sky, blood and the sun,¹² respectively, and combined them with a wide palette of green shades. In the most prominent part of the church, the chancel, a triptych depicting the *Mystery of Incarnation*, *Mystery of Salvation* and the *Works of the Holy Spirit* was placed. Through their contrasting colourful blots and the extraordinary harmony of abstract forms, these stained-glass windows serve to awaken spirituality and encourage reflection. The intention of the artist was to imbue them with multilayered content and rich symbolism. Let me quote from his description of the stained-glass window dedicated to the *Mystery of Incarnation*. The composition is dominated by “a red mass (red represents blood, life, birth, life’s dynamics, work, and activity, but also suffering and death). With an imperial stroke, a red hand reaches down from the sky (dark blue) to the earth below and touches the red, outstretched wings of an angel, who turns towards a veil shaped like a woman’s head. The head belongs to Mary, its blue colour symbolizing the saintliness of the Immaculate Virgin, and reveals vernal expanses of green and yellow, symbols of the glory and hope in conceiving the Son of God (green represents spring, while yellow stands for the shining light of Glory).”¹³

Two stained-glass window cycles in the side naves depict events from the life of Saint John the Baptist, the patron saint of the church. On the eastern side, panels portray the annunciation of his birth and his childhood. In accordance with the classical principle of stained-glass art, the windows are dominated by cold shades; the composition is tranquil, cheerful, with rather small blots which lack dynamism and intensity. It radiates tranquillity, moderation and harmony. On the western side, panels depict Saint John’s active life and death. Warm shades dominate. The colour scheme alone makes these windows dynamic; greater spots with slanting edges additionally attract attention. Two of these depictions are cut in half by a blue streak symbolizing the River of Jordan (*The Baptism of Christ, Encounter by the River of Jordan*). *The Baptism of Christ* visibly stands out from the ensemble; it is composed of three powerful areas of colour: two red blots with shades of green showing through and one distinctive ribbon of blue cutting through the painting from top to bottom.

The most expressive of the windows, however, is the stained-glass panel entitled *The Confession of*

¹³ Ibidem, s. 11.

¹⁴ Ibidem, s. 24.

¹¹ They were produced by atelier “Inco-Veritas” from Wrocław.

¹² *Witraże w Kupnie. Katecheza...* (ft. 5), p. 10.

¹³ Ibidem, p. 11.

Faith, placed in the choir behind the organ, just over the entrance, to serve as “an evangelical symbol of the life of the Church”.¹⁴ The centre of the window is dominated by red; the vivid background employs a wide palette of yellows.

The frescoes of Waław Taranczewski and the stained-glass windows of Father Piotr Cholewka together helped create an interesting sacred interior far away from large city centres, in a church with ordinary architecture. While the original frescoes were destroyed, the windows, despite minor technical defects, still shine as a significant achievement, which has not yet been adequately known or appreciated. They stand as a living testament to creative ability and symbolize changes in the attitude towards abstract art, so often seen as difficult in reception.

Let us pause at this point and make a remark, even if it is not directly related to the stained-glass windows of Kupno. It is common knowledge that man struggles with the passage of time; this struggle is also manifested in art. The powerful urge to leave behind a timeless trace is easily understood and we can find its numerous material expressions in history. The urge is shared in common by the commissioner and the artist. Even “the Sigismund’s Chapel at the Wawel Cathedral became the site of a duel between the artist and his patron, both vying for fame and glory. Bartolommeo Berrecci, the artist, hid his signature among the ten angelic heads in the dome, that is, the symbolic heaven, high above the tombstones of the royal sponsors of the chapel.”¹⁵ It is no different in our times, except that today only the select few ever get a chance to leave their own inscription. This explains why, whenever an opportunity presents itself, some seize it with excessive zeal, which often leads to self-commemoration in disregard of architectural demands, and the specific capabilities, skills, and predispositions of the artist. This excessive ambition often stems from an exaggerated conviction of one’s self-worth and the infinite value of one’s achievements. A certain lack of humility and empathy, and a reluctance to co-operate can be observed not just among stained-glass artists, but also in architecture. Fortunately, the phenomenon is still marginal. It is to be hoped that it will soon pass, to the greater benefit of contemporary art.

Translated by Urszula Jachimczak

królewskich fundatorów kaplicy”¹⁵. W czasach nam współczesnych jest nieinaczej, ale tylko nieliczni mają szansę na własne zapisy. Dlatego też każda nadarzająca się okazja wyzwała u niektórych artystów nadmierną chęć jej wykorzystania, skłania przede wszystkim do upamiętnienia siebie, bez względu na determinanty architektoniczne, a także własne możliwości, umiejętności i predyspozycje. Owa nadmierna ambicja często wyraza przekonania o własnej wartości i nieskończonym pięknie osobistych dokonań. Brak pokory, zrozumienia innych, niechęć do współdziałania nie są zjawiskami odosobnionymi w świecie witrażownictwa, ale obserwuje się je również w architekturze. Na szczęście występują marginalnie i należy mieć nadzieję, że wkrótce przeminą, z korzyścią dla sztuki współczesnej.

¹⁴ Ibidem, p. 24.

¹⁵ Pasierb (ft. 1), p. 60.

¹⁵ Pasierb 1983, jak przyp. 1, s. 60.

Sztuka z wiary i dla wiary

Art with faith and for faith

1. Misja Kościoła i sztuka

1. The mission of the Church and art

Życie stało się widzialne

Life became visible

Kościół wierzy, że we wcieleniu Syna Bożego ze swej natury niewidzialne życie Boże stało się „widzialne” dla ludzi. Wierzy także, że świadectwo dane temu życiu, „które było w Ojcu i objawiło się” (1 J 1,2), służy wprowadzeniu ludzi do wspólnoty trynitarniej i kościelnej, która jest gwarancją zbawienia. Z tego podstawowego powodu wiara zachęca do podejmowania wciąż na nowo poważnej refleksji nad rolą sztuk plastycznych i architektury w dziele ewangelizacji, by także za pośrednictwem środków widzialnych – ludzkich i materialnych, które ma niejako w zasięgu ręki – Kościół mógł spełniać misję zbawczą, która została mu zlecona. Orędzie ewangeliczne ma prymarnie charakter słowny, ale nie ogranicza się do niego: „Wielokrotnie i na różne sposoby przemawiał niegdyś Bóg do ojców przez proroków, a w tych ostatecznych dniach przemówił do nas przez Syna. [...] Ten Syn [...] jest odbłaskiem Jego chwały i odbiciem Jego istoty” (Hbr 1,1.3). W orędziu chrześcijańskim żywo pulsuje dialektyka, której bieguny tworzą słowo i obraz, a zatem jego percepcja dokonuje się przez słyszenie i widzenie¹.

The Church believes that God's life, out of its very nature invisible, through the incarnation of the Son of God became “visible” for people. She also believes that the testimony given to that life, “which was with the Father and was made manifest to us” (*Revised Standard Version – Catholic Edition*, 1 John 1: 2) helps to introduce people to the trinitarian community and church community, which is the guarantee of salvation. This is the chief reason why faith supports renewed serious reflection on the role of visual arts and architecture in the task of evangelization in order to help the Church to conduct her mission of salvation with which she was charged also through the available visible means, both human and material. The Gospel message is primarily a verbal one, but is not limited to that aspect: “In many and various ways God spoke of old to our fathers by the prophets, but in these last days he has spoken to us by a Son, [...] He reflects the glory of God and bears the very stamp of his nature” (Heb. 1: 1,3). The Christian message contains a lively dialectics between two opposite poles of word and image, thus its perception takes place through hearing and seeing.¹

„Kto Mnie widzi, widzi także i Ojca” (J 14,9) – stwierdza Chrystus. Oznacza to, że w Jego osobie i w wydarzeniach Jego ziemskiego życia odzwierciedla się niewidzialna rzeczywistość Boża, przenikająca *Ewangelię*. Oczywiście, „Boga nikt nigdy nie widział”, jak stwierdza św. Jan, ale – szybko dodaje – przychodząc na świat, Jednorodzony Syn „Go objawił” (J 1,18). Swoim życiem, śmiercią i zmartwychwstaniem Jezus Chrystus „wypowiedział” Ojca i „zilustrował” Jego miłość z taką dokładnością „portretową”, że w *Liście do Kolosan* św. Paweł stwierdza wprost: „On jest obrazem (*eikon*) Boga niewidzialnego” (Kol 1,15). W pracy o związkach Kościoła ze sztuką Juan Plazaola słusznie

“He who has seen me has seen the Father” (John 14, 9), says Christ. It means that in His person and in the events of His earthly life is reflected the invisible divine reality permeating the Gospel. Naturally, “[n]o one has ever seen God”, as St John says, but as he hastens to add, by being born in this world, the Only Begotten Son “has made him known” (Jn 1, 18). Through His life, death, and resurrection Jesus Christ has explained

¹ Aktualne aspekty tej problematyki w: P. Sequeri, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, Milano 2000; A. Stock, *Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte*, Paderborn–München–Wien–Zürich 2004, s. 171–177.

¹ The current aspects of these issues in: P. Sequeri, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, Milan 2000; A. Stock, *Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte*, Paderborn–München–Wien–Zürich 2004, pp. 171–177.

Father and illustrated His love with such a lifelike verisimilitude that in his *Letter to the Colossians* St Paul says plainly: "He is the image (*eikon*) of the invisible God" (Col. 1: 15). In his work on the relationship between the Church and art Juan Plazaola has correctly observed: "In the message of Jesus of Nazareth as passed down to us in the Gospels there is nothing which could explain the emergence of the images of sacred figures and persons in Christianity. The explanation for that lies not in Christ's words, but in His life, His mystery and the very fact of the Word's incarnation."²

The visual Gospel

The Word, assuming in its incarnation a visual form, became thus the "image". The meaning of images in the liturgical and spiritual tradition has always been seen and still has to be seen in the perspective of this mystery. The "visual" message of the Gospel – "which we have seen with our eyes" (1 John 1: 1), gave birth, rather gradually but inevitably, to visual forms of expression which have been granted a particular theological role by the Tradition and Church's teaching.³ Alluding to the speech by St John Damascene in defence of images, the patristic text which provides possibly the best summary of ancient thought on this issue, Pope John Paul II wrote in his apostolic letter *Duodecimum saeculum* on the occasion of the 1200th anniversary of the Second Council of Nicaea (year 787): "Authentic Christian art is that which, through sensible perception, gives the intuition that the Lord is present in his Church, that the events of salvation history give meaning and orientation to our life, that the glory that is promised us already transforms our existence. Sacred art must tend to offer us a visual synthesis of all dimensions of our faith. Church art must aim at speaking the language of the Incarnation and, with the elements of matter, express the One who 'deigned to dwell in matter and bring about our salvation through matter' according to Saint John Damascene's beautiful expression."⁴ It is not only the issue often summed up by the oversimplified use of the term *Biblia*

zauważył: „W przekazanym w ewangeliach posłaniu Jezusa z Nazaretu nie ma nic, co tłumaczyłoby powstanie w chrześcijaństwie obrazów istot i osób świętych. Wytłumaczeniem nie są słowa Chrystusa, lecz Jego życie, Jego tajemnica i sam fakt wcielenia się Słowa”².

Ewangelia wizualna

Słowo, przyjmując we wcieleniu postać widzialną, stało się więc „obrazem”. Znaczenie obrazów w tradycji liturgicznej i duchowej zawsze było i nadal musi być ujmowane w perspektywie tego właśnie misterium. „Wizualne” orędzie *Ewangelii* – „[to], co ujrzeliśmy własnymi oczami” (1 J 1,1) – wprawdzie stosunkowo wolno, ale niemal na zasadzie wewnętrznej konieczności, zrodziło wizualne formy ekspresyjne, którym Tradycja i nauczanie Kościoła przyznały szczególną rolę teologiczną³. Nawiązując do mowy w obronie obrazów św. Jana Damasceńskiego, pisma patrystycznego, które być może najlepiej streszcza starożytną myśl w tym zakresie, papież Jan Paweł II pisał w liście apostolskim *Duodecimum saeculum* z okazji 1200. rocznicy II Soboru Nicejskiego (787 r.): „Autentyczna sztuka chrześcijańska to ta, która pozwala uświadomić sobie za pośrednictwem doznań zmysłowych, że Pan jest obecny w swoim Kościele; że wydarzenia składające się na historię zbawienia nadają sens i wyznaczają kierunek naszemu życiu; że przyobiecana nam chwała już teraz przemienia naszą egzystencję. Sztuka sakralna winna być niejako widzialną syntezą wszystkich wymiarów naszej wiary. Winna przemawiać językiem wcielenia i za pomocą środków materialnych przedstawiać Tego, który – według pięknego określenia św. Jana Damasceńskiego – »zechciał zamieszkać w materii i poprzez materię dokonać naszego zbawienia«⁴.

Nie jest to tylko kwestia, którą często streszcza uproszczone odwoływanie się do określenia *Biblia pauperum*⁵, to znaczy – obrazów dydaktycznych, które w szczególnych okolicznościach mogłyby zastępować lub uzupełniać tekst pisany, jak zdaje się sugerować papież Grzegorz Wielki w słynnym liście do Serena, biskupa Marsylii⁶. W tradycyjnej koncepcji katolickiej znaczenie przypisane obrazom idzie o wiele dalej – obraz może dotknąć wewnętrznej rzeczywistości osoby,

² J. Plazaola, *Kościół i sztuka od początków do naszych dni*, transl. M. Dutkiewicz-Litwiniuk, Kielce 2002, p. 17.

³ On the importance of theology for art, its development and forms through the ages, cf.: P. Piret, *L'art et le Christianisme*, Bruxelles 2007; J. Plazaola, *L'Église et l'art. Vingt siècles d'architecture et de peinture chrétiennes*, Paris 2008.

⁴ John Paul II, Apostolic Letter *Duodecimum saeculum* (4 Dec 1987), 11, in: *Listy pasterskie Ojca Świętego Jana Pawła II*, Kraków 1997, p. 484. [All English translations of Vatican documents after the official website of the Holy See, www.vatican.va, unless indicated otherwise.]

² J. Plazaola, *Kościół i sztuka od początków do naszych dni*, tłum. M. Dutkiewicz-Litwiniuk, Kielce 2002, s. 17.

³ O znaczeniu teologii dla sztuki, jej rozwoju i kształtu w poszczególnych epokach. Por.: P. Piret, *L'art et le Christianisme*, Bruxelles 2007; J. Plazaola, *L'Église et l'art. Vingt siècles d'architecture et de peinture chrétiennes*, Paris 2008.

⁴ Jan Paweł II, List apostolski *Duodecimum saeculum* (4 XII 1987), 11, w: *Listy pasterskie Ojca Świętego Jana Pawła II*, Kraków 1997, s. 484.

⁵ Por. R. Knapieński, *Biblia pauperum – czy rzeczywiście księga ubogich duchem?*, „Roczniki Humanistyczne” 48, 2000, z. 2, s. 223–245.

⁶ Grzegorz Wielki, *List* 11, 10, w: J. Królikowski, *Widzialne słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2009, s. 25–27.

wpływając na jej najbardziej duchowe przeżycia oraz możliwości wyrażenia się, także w dziedzinie religijnej. W liście napisanym z okazji wspomnianej rocznicy II Soboru Nicejskiego patriarcha Konstantynopola Dymitrios I ze swoim synodem, odwołując się do tradycji Kościoła prawosławnego, stwierdził mocno: „Obraz staje się najbardziej sugestywną formą wyrażania dogmatów i przepowiadania”⁷.

Lex orandi – lex credendi

Zarówno we wschodniej, jak i zachodniej Tradycji Kościoła, użycie świętych obrazów w kontekście życia liturgicznego służyło przez wieki ukazaniu szczególnej relacji, która – dzięki wcieleniu Słowa – zachodzi między „znakiem” i „rzeczywistością” w odniesieniu do ekonomii sakramentalnej⁸. Ten sam związek zachodzi również we wszystkich innych dziełach, które człowiek włącza do kultu Bożego, począwszy od świętych naczyń i szat, aż po najbardziej monumentalne konstrukcje architektoniczne⁹. Wykorzystanie przez Kościół przedmiotów do celów kultowych, zwłaszcza w liturgii, manifestuje i aktualizuje powołanie całego świata materialnego, wraz z człowiekiem i za pośrednictwem człowieka, do oddawania chwały Bogu. W tajemniczym, choć zarazem dość łatwym do stwierdzenia procesie – łatwym, bo potwierdzanym także za pośrednictwem doświadczeń empirycznych – ta manifestacja staje się integrującą częścią przeżywaną wiary, szczególnie w środowisku celebracji i kultu eucharystycznego. Znajdując Boga obecnego w materii, wierzący jest prowadzony do uchwycenia nowej godności każdej rzeczy materialnej, która stała się już – przynajmniej „wirtualnie” – „monstrancją”, a tym samym ludzkie widzenie otwiera się na kontemplację.

Jednak podmiotem doświadczenia estetycznego, podobnie jak kulturowego, zawsze pozostaje człowiek. To do niego „mówią” kolory i formy, kompozycje i spłoty tkanin, blask złota i szlachetnych kamieni, przestrzeń i kształt architektury różnych epok. Jeśli od przedmiotów i przestrzeni, które otaczają go podczas modlitwy, człowiek uczy się ofiarować Stwórcy całe swoje życie zmysłowe i umysłowe, to za pośrednic-

⁷ Encyklika patriarchy konstantynopolińskiego Dymitriosa I z okazji 1200. rocznicy Soboru Nicejskiego II, 15, „Vox Patrum” 10, 1990, nr 19, s. 574.

⁸ Por.: J. Królikowski, *Nieme słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2008, s. 29–51.

⁹ Na szczególne rozwinięcie i aktualizację zasługiwałaby idea architektury jako „syntezy sztuk” zaproponowana przez Victora Hugo w *Katedrze Panny Marii*. Idea ta nawiązuje szczególnie do architektury gotyckiej, która w wyjątkowy sposób starała się wyrazić bogatą teologię oraz rozwiniętą antropologię. Bardzo interesujący wykład na temat misterium świątyni widzianej w takiej perspektywie w: Paweł VI, *Przemówienie w czasie audiencji ogólnej* (17 XI 1965), w: idem, *Trwajcie mocni we wierze*, tłum. L. Paluch, Kraków 1970, s. 137–140.

*pauperum*⁵, meaning didactic images which under special circumstances could replace or supplement the written word, as Pope Gregory the Great seems to suggest in his famous letter to Serenus, Bishop of Marseilles.⁶ In the traditional Catholic conception the meaning attributed to images reaches even further – an image can touch the internal reality of individual people, influencing their most spiritual experiences and the ability to express themselves, also in the field of religion. In his letter written on the occasion of the already mentioned anniversary of the Second Council of Nicaea the patriarch of Constantinople Demetrios I together with his council, invoking the Orthodox Church tradition, stated firmly: “The image becomes the most suggestive form of expressing dogmas and prophesying”.⁷

Lex orandi – lex credendi

In the tradition both of the Eastern and Western Church the use of sacred images in liturgical life helped through the centuries to show a special relationship taking place between the sign and reality, through the incarnation of the Word, in the context of sacramental economy.⁸ The same relationship exists also in all the other works included by people in divine worship, starting from sacred vessels and vestments to the most monumental architectural constructions.⁹ In a process both mysterious and easily recognizable – easily recognizable because confirmed also by empirical experience – this manifestation becomes an integrating part of the experience of faith, particularly in the context of celebration and the cult of Eucharist. Finding God present in matter, the believer is led to grasp the new dignity of each material object, which has already become, at least virtually, “a monstrance”, opening in this way the human vision to contemplation.

⁵ Cf. R. Knapiński, *Biblia pauperum – czy rzeczywistość księga ubogich duchem?*, in: “Roczniki Humanistyczne” 48, 2000, no. 2, pp. 223–245.

⁶ Gregory the Great, *List* 11, 10, in: J. Królikowski, *Widzialne słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2009, pp. 25–27.

⁷ The encyclical of the Patriarch of Constantinople Demetrios I on the 1200 anniversary of the 2nd Council of Nicaea 15, in: “Vox Patrum” 10, 1990, no 19, p. 574 [translation own].

⁸ Cf.: J. Królikowski, *Nieme słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2008, pp. 29–51.

⁹ An idea particularly worth exploring and updating is the concept of architecture as the “synthesis of arts” advanced by Victor Hugo in *The Hunchback of Notre-Dame*. The idea refers especially to Gothic architecture which in a particular way tried to express rich theology and developed anthropology. A very interesting lecture on the mystery of the church seen from such a view point in: Paul VI, *Przemówienie w czasie audiencji ogólnej* [The Speech During a General Audience] (17 Nov 1965), in: idem, *Trwajcie mocni we wierze*, transl. L. Paluch, Kraków 1970, pp. 137–140.

However, man always remains the subject of both the aesthetic and cultural experience. It is he who is addressed by colours and forms, cloth compositions and weaves, shining gold and precious stones, space and shape of architecture down through the ages. If people learn from objects and space surrounding them at prayer to dedicate their whole sensual and spiritual life to the Creator, then they feel called by figurative art to reach into depths of their spiritual lives, as free and sentient beings, in whom the ability to form relationships, love, devotion etc. is born. The painted representations of Jesus Christ, Virgin Mary and saints, which can be seen during liturgy, convey the principles of faith and the meaning of rituals with such force and clarity that no other form of expression can be equal to them. By the same token these representations open human spiritual space to the richness and significance of everyday experience. Art thus becomes a medium of wisdom and for that reason one can also speak about "the wisdom of art".¹⁰

Re-discovering the image

Referring to the contemporary interest in Christian art, particularly Eastern icons, Pope John Paul II in the document quoted above emphasized strongly the need for paying renewed attention to the role of images in the life of the Church. He wrote: "Over the past several decades we have observed a resurgence of interest in the theology and spirituality of Oriental icons, a sign of the growing need for a spiritual language of authentically Christian art. In this regard, I can only invite my brothers in the episcopate to 'maintain firmly the practice of proposing to the faithful the veneration of sacred images in the churches' and to do everything so that more works of truly ecclesiastic quality may be produced. The believer of today, like the one yesterday, must be helped in his prayer and spiritual life by seeing works that attempt to express the mystery and never hide it. That is why today, as in the past, faith is the necessary inspiration of Church art."¹¹

In increasingly secularizing societies, which are becoming less sensitive to spiritual values, to the mystery of salvation in Jesus Christ and the hope for the future renewed world, church art gives access to the reality of the spiritual and eschatological world. Paul VI in his address to artists on closing Second Vatican Council, pointed to the spiritual reality as both the source and the end to which art can guide us. On behalf of Council fathers Pope asked artists not to cease employing their talents in

twem sztuki figuralnej czuje się wezwany do sięgnięcia głębi swego życia duchowego, jako istota wolna i rozumna, w której rodzi się zdolność do nawiązania relacji, miłości, oddania się itd. Przedstawienia malarzkie Jezusa Chrystusa, Matki Bożej i świętych, które człowiek widzi w kontekście liturgicznym, przekazują mu treści wiary oraz sens obrzędów z taką mocą i jasnością, że żadna forma wyrazu nie może się z nimi równać. Tym samym przedstawienia te otwierają przestrzenie duchowe człowieka na bogactwo i wymowę codziennych doświadczeń. Sztuka staje się więc nośnikiem mądrości, dlatego można również zasadnie mówić o „mądrości sztuki”¹⁰.

Odkrycie obrazu na nowo

Nawiązując do aktualnego zainteresowania sztuką chrześcijańską, zwłaszcza ikonami wschodnimi, w cytowanym wyżej dokumencie papież Jan Paweł II podkreślił z naciskiem potrzebę zwrócenia na nowo uwagi na rolę obrazów w życiu Kościoła. Pisał: „Od kilkudziesięciu lat obserwuje się wzrost zainteresowania teologiczną i duchową wymową wschodniej ikony. Świadczy to o rosnącym zapotrzebowaniu na uduchowiony język sztuki prawdziwie chrześcijańskiej. Pragnę w tym miejscu przypomnieć moim braciom w biskupstwie, że »należy stanowczo zachować zwyczaj umieszczania w kościołach wizerunków świętych dla oddawania im czci przez wiernych« i troszczyć się o powstanie licznych wartościowych dzieł sztuki kościelnej. Trzeba, aby również dzisiaj, podobnie jak w przeszłości, człowiek wierzący mógł odnajdować w dziełach, które ukazują całą tajemnicę, w niczym jej nie przysłaniając, pomoc dla swojej modlitwy oraz wsparcie dla życia duchowego. Właśnie dlatego również obecnie, podobnie jak dawniej, źródłem inspiracji sztuki kościelnej winna być wiara”¹¹.

W sytuacji pogłębiającej się sekularyzacji społeczeństwa, które z tego powodu staje się mniej wrażliwe na wartości duchowe, na tajemnicę zbawienia w Jezusie Chrystusie i na nadzieję przyszłego przemienionego świata, sztuka kościelna otwiera dostęp do rzeczywistości świata duchowego i eschatologicznego. Paweł VI w orędziu skierowanym do artystów na zakończenie Soboru Watykańskiego II wskazywał zarówno na źródło, jak i na cel tej otwartości na rzeczywistość duchową, do której może prowadzić sztuka. W imieniu Ojców soborowych papież zwrócił się do artystów z prośbą, aby nie rezygnowali z wykorzystania swojego talentu w służbie prawdy Bożej i nie zamykali serca na tchnienie Ducha Świętego. „Świat, w którym żyjemy – mówił – potrzebuje piękna, aby nie pogrążył się w rozpacz. Piękno, jak prawda, wzbudza radość

¹⁰ Cf.: R. Court, *Sagesse de l'Art*, Paris 1987.

¹¹ John Paul II (ft 4), p. 483.

¹⁰ Por.: R. Court, *Sagesse de l'Art*, Paris 1987.

¹¹ Jan Paweł II 1997, jak przyp. 4, s. 483.

w sercach ludzi i jest cennym owocem, który opiera się niszczącemu upływowi czasu oraz łączy pokolenia i jednoczy je w prawdzie”¹².

Warto uświadomić sobie niektóre „korzyści”, jakich może dostarczyć odkrycie na nowo sztuki chrześcijańskiej, idącej po linii prawdy i otwierającej się na tchnienie Ducha¹³. Może ono stać się ważnym antidotum na rozpowszechnione wyobcowanie osoby i pojawiające się już zmęczenie człowieka spowodowane jednostronnym naciskiem doświadczenia wizualnego, które zdominowało dzisiejszą cywilizację. Może przyczynić się do ponownej afirmacji wartości duchowych należących do tajemnicy chrześcijańskiej i nadania wyrazistszej „wymowy” wizji świata eschatologicznego; może budzić głębszą i trwalszą radość wewnętrzną, dawać poczucie ciągłości w czasie, służyć nawiązaniu bardziej bezpośrednich więzi między ludźmi, pokazując miłość do piękna, łączącą pokolenia, umiające w swoich dążeniach wznieść się na poziom podziwu, z którego rodzi się filozofia, czyli „umiłowanie mądrości”, na co wskazuje grecka etymologia tego słowa.

W życiu wspólnoty wierzących sztuka służąca kultowi prowadzi wzwyż i niejako dokonuje „przemiany” ludzkich oczu. Nie dodaje nowych treści do tajemnicy już przekazanej przy pomocy innych środków, ale – jak przemienienie Chrystusa na górze Tabor – odsłania na chwilę chwałę ukrytą pod materialnym aspektem treści wiary¹⁴.

W perspektywie nowego tysiąclecia

U progu nowego tysiąclecia wyraźnie rysuje się konieczność odkrycia i dowartościowania na nowo sztuki sakralnej i sztuki w życiu Kościoła. Pragnienie przetrwania, otwarcia na przyszłość, przejścia przez traumatyczne zagrożenia związane ze zmianami dokonującymi się niemal na każdym poziomie życia, chęć znalezienia głębokich korzeni naszych wspólnych doświadczeń kierują uwagę na nadzwyczajne doświadczenie wartości i człowieczeństwa „wcielonego” w architekturę, rzeźbę i malarstwo należące do tradycji chrześcijańskiej. Inicjatywy ostatnich lat i wypracowane już doświadczenia pokazały, że człowiek może wiele skorzystać, sięgając do dziedzictwa swoich przodków, że może

service of divine truth and not to close their hearts to the breath of the Holy Spirit. “This world in which we live”, he said, “needs beauty in order not to sink into despair. It is beauty, like truth, which brings joy to the heart of man and is that precious fruit which resists the wear and tear of time, which unites generations and makes them share things in admiration.”¹²

It is worthwhile realizing some advantages of rediscovering Christian art, which follows truth and opens itself to the breath of the Spirit.¹³ It could become an important antidote to the widespread alienation and the onset of fatigue caused by one-sided pressure of the visual experience dominating contemporary civilization. It could also contribute to a renewed affirmation of spiritual values which belong to the mystery of Christianity and give more resonance to the vision of the eschatological world, bring deeper and more lasting internal joy. It could give a sense of continuity in time, to help building closer relationships between people by showing them how admiration of beauty connects generations, bringing them to the point of the birth of philosophy, or, as the Greek etymology of this word indicates, “the love of wisdom”.

In life of the congregation sacred art guides us upwards and in a way transforms human vision. It does not add new content to the mystery which has already been divulged through other means but, as in case of Christ’s transfiguration on Mount Tabor, it reveals for a moment glory hidden under the material aspect of faith.¹⁴

Looking towards the new millennium

On the cusp of the new millennium one can clearly see the necessity to discover and re-evaluate sacred art and art in life of the Church. The need to survive, to open to the future, to go through traumatic dangers connected with changes taking place in almost all fields of life, the urge to find deep roots of our common experience – all these direct our attention to the extraordinary experience of values and humanity embodied in Christian architecture, sculpture and painting. The recent initiatives and

¹² *Orędzia soboru do ludzkości* (8 XII 1965), w: A. Michalik, *Odkryć sobór. Szkic historyczno-teologiczny Soboru Watykańskiego II*, Tarnów 2006, s. 142.

¹³ O niektórych wnioskach w tej materii pojawiających się w kontekście sztuki współczesnej por.: J. Alexandre, *L’art contemporain un vis-à-vis essentiel pour la Foi*, Paris 2009.

¹⁴ Należy oczywiście pamiętać, że adekwatne spojrzenie na dzieło sztuki i jego oddziaływanie będzie się urzeczywistniać, jeśli podejmie się działania mające na celu pogłębione wychowanie estetyczne i artystyczne człowieka. Sztuka nie przemawia sama przez się. „Widzi się tyle, ile się wie” – jak głosi pryncypium sformułowane przez Plotyna. Por.: R. Arnheim, *Pensieri sull’educazione artistica*, Palermo 2007.

¹² The Council Address to People (8 Dec 1965), in: A. Michalik, *Odkryć sobór. Szkic historyczno-teologiczny Soboru Watykańskiego II*, Tarnów 2006, p. 142.

¹³ On some conclusions on this subject regarding modern art, cf.: J. Alexandre, *L’art contemporain un vis-à-vis essentiel pour la Foi*, Paris 2009.

¹⁴ One should naturally bear in mind that the adequate approach to works of art and their influence can take place only if efforts are made to promote aesthetic and artistic education. Art does not speak of itself. “One sees only as much as one knows”, as the rule formulated by Plotinus says. Cf.: R. Arnheim, *Pensieri sull’educazione artistica*, Palermo 2007.

previous experience have shown that people can gain much by exploring the heritage of their ancestors, can consider themselves equal with others in hope, joy and admiration, can remove triviality from the basic aspects of individual and shared experience, also the visual one. People can cast off the fetters of enslaving advertising image, distracting computer animation, destructive pornography.

In particular it is the role of theologians to work in this area. They are called upon to reflect on faith and to search for new ways to understand the visual Gospel, written through the centuries by experience rooted in faith. They are called upon directing prayer in such a way as to help the faithful to contemplate God in works of art. They are called upon to educate people in such a way to help them achieve balance, now and in the future, between the omnipresent technology and economy on one hand and faith-informed spirituality, which is simply "all-necessary". Finally, one should work on preparing the faithful for seeing and showing others our common heritage which can touch people internally by showing them new meanings.

The image of God and the image of man

Being Christians, who found our lives and faith on Jesus Christ, we realize how necessary it is to develop and maintain Christocentrism of our existence. Being professional theologians, we realize how necessary it is to approach and fulfil our teaching mission in this christocentric perspective. We all find in the incarnation of Jesus the mystery of salvation of the whole humankind. Hence we should offer a new image of Christ's humanity – moving and redemptive, comforting and inspiring (cf. Tit. 3: 4 Vlg). It is undoubtedly the central subject of church art, addressed by many masters with unique powers of expression.¹⁵ Art can be always useful for reflections on the meaning of life, necessary and accessible for everyone.¹⁶

The images of Jesus Christ are of primary importance since through them both believers and non-believers can realize the humanism of Christianity, according to which Son of God, becoming a man in the womb of the Virgin Mary, "has united Himself in some fashion with every man".¹⁷ The call for contemplating Jesus Christ in art is at the same time a call for communion with others. Being the image of the invisible God, who

uznać się za równego z innymi w nadziei, radości i podziwie; że ma szansę wejść na drogę wyzwolenia się od banalności w zasadniczych dziedzinach doświadczenia indywidualnego i zbiorowego, także o charakterze wizualnym. Człowiek może zrzucić pęta zniewalającego obrazu reklamowego, rozpraszającej animacji komputerowej, destrukcyjnej pornografii.

Szczególnie teologowie są wezwani do interwencji w tej dziedzinie. Są wezwani do refleksji nad wiarą i równoczesnego poszukiwania wskazań dla rozumienia Ewangelii „wizualnej” pisanej w ciągu wieków doświadczeniem artystycznym zakorzenionym w wierze. Są wezwani do takiego ukierunkowywania modlitwy, by pomagała ona wiernym we wznoszeniu się do kontemplacji Boga za pośrednictwem dzieł będących wytworami pasji artystycznych. Są również wezwani do takiego formowania ludzi, by pomagać w osiągnięciu równowagi teraz i w przyszłości między wszechobecną techniką i ekonomią a duchowością płynącą z wiary, która jest po prostu „wszechkonieczna”. Trzeba wreszcie pracować nad przygotowaniem wierzących do widzenia i do pokazywania innym wspólnego dziedzictwa, które może „dotknąć” wewnętrznie człowieka, ukazując mu perspektywy sensu.

Obraz Boga i obraz człowieka

My, chrześcijanie, opierając się w wierze i życiu na Jezusie Chrystusie, zdajemy sobie sprawę z konieczności ciągłego rozwijania i utrwalania chrystocentryzmu naszej egzystencji. My, którzy zajmujemy się teologią, zdajemy sobie sprawę z konieczności ujmowania i realizowania naszego nauczania w takiej właśnie chrystocentrycznej perspektywie. Wszyscy odnajdujemy we wcieleniu Syna Bożego tajemnicę zbawienia całego rodzaju ludzkiego. Musimy więc na nowo zaproponować obraz człowieczeństwa Jezusa Chrystusa – poruszający i zbawczy, pocieszający i budujący (por. Tt 3,4 Wlg). Jest to ponad wszelką wątpliwość centralny temat sztuki Kościoła, traktowany z niezrównaną wymową przez wielu mistrzów¹⁵. Sięgnięcie do sztuki zawsze może być owocne dla przemyśleń dotyczących celu i sensu życia, których każdy potrzebuje i które dla każdego są dostępne¹⁶.

Przedstawienia Jezusa Chrystusa mają pierwszorzędne znaczenie, ponieważ za ich pośrednictwem wierzący i niewierzący mogą uchwycić humanizm wiary chrześcijańskiej, według którego stając się człowiekiem w łonie Maryi Dziewicy, Syn Boży „zjednoczył się w pewien sposób z każdym człowiekiem”¹⁷. Wezwanie do kontem-

¹⁵ Cf. F. Saracino, *Pittori di Cristo. Studi di cristologia figurativa*, Genova–Milano 2004; T. Verdon, *Cristo nell'arte europea*, Milano 2006.

¹⁶ Cf. H. Küng, *Kunst und Sinnfrage*, Zürich–Köln 1988.

¹⁷ Second Vatican Council, Constitution *Gaudium et spes*, no. 22.

¹⁵ Por.: F. Saracino, *Pittori di Cristo. Studi di cristologia figurativa*, Genova–Milano 2004; T. Verdon, *Cristo nell'arte europea*, Milano 2006.

¹⁶ Por.: H. Küng, *Kunst und Sinnfrage*, Zürich–Köln 1988.

¹⁷ II Sobór Watykański, konstytucja *Gaudium et spes*, nr 22.

plowania Jezusa Chrystusa w sztuce jest równocześnie wezwaniem do wspólnoty z innymi. Będąc obrazem Boga niewidzialnego, który jest Trójcą, Chrystus ukazuje najwyższy wzór relacji międzyludzkich, opartych na miłości, darze, wzajemnej otwartości i wzajemnym przyjęciu. Jest to wzór, do którego chrześcijanie powinni się upodabniać, wewnętrznym odnowieni w twórczym procesie, do którego uzdalnia ich wiara i łaska.

2. Sztuka sakralna i doświadczenie kościelne

Sztuka i słowo

Sztuka chrześcijańska prowadzi chrześcijanina do nawiązania kontaktu ze słowem Bożym w sposób bezpośredni i w najwyższym stopniu eklezjalny. Ilustracje przedmiotów wykorzystywanych w kulcie w większości przypadków nawiązują do *Biblii*. Właśnie dlatego św. Grzegorz Wielki mógł powiedzieć o obrazach umieszczonych w kościołach: „To bowiem, co czytającym daje pismo, to niewykształconym daje malowidło, na które patrzą, ponieważ na nim widzą to, za czym mają iść, na nim czytają ci, którzy nie znają pisma”¹⁸. II Sobór Nicejski rozszerzył to uzasadnienie, wyjaśniając autorytatywnie: „Im częściej wierni będą patrzeć na ich [tzn. Jezusa Chrystusa, Matki Bożej i świętych] obrazowe przedstawienia, tym bardziej, oglądając je, będą się zachęcać do wspomnienia i miłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonu”¹⁹.

Cel sztuki chrześcijańskiej ma więc charakter eklezjalny, ponieważ łączy się z tym, co stanowi podstawę życia Kościoła oraz zmierza do zakorzenienia wierzącego w pamięci wspólnoty, która słucha słowa Bożego i z niego się rodzi. Ikonografia wydarzeń i osób ze *Starego* i *Nowego Testamentu* oraz styl zastosowany dla ich przedstawienia czerpią z życia wspólnoty oraz odpowiadają wymogom wierzących w różnych okresach i miejscach, w których urzeczywistniają się ich dzieje. Szczególną rolę odgrywa w tym liturgia decydująca o wyborze postaci biblijnych związanych z głównymi okresami liturgicznymi, którymi są Adwent i Wielkanoc. Także wtedy, gdy postać lub scena nie jest ściśle biblijna – jak w przypadku przedstawień wniebowzięcia czy ukoronowania Maryi – elementy ikonograficzne zazwyczaj odsyłają do tekstów biblijnych wykorzystywanych w liturgii, aby ukazać sens wydarzenia: świetlista szata Dziewicy odwołuje się do wizji „niewiasty obleczonej w słońce” (Ap 12,1), a atrybuty królewskie w scenie ukoronowania nawiązują do słów psalmu: „W całej pełni chwały wchodzi córka królewska; złotogłów jej odzieniem” (Ps 45[44],14).

¹⁸ Grzegorz Wielki 2009, jak przyp. 6, s. 26.

¹⁹ II Sobór Nicejski, *Dekret wiary*, 16, w: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, oprac. A. Baron, H. Pietras, t. 1, Kraków 2001, s. 339.

is the Trinity, Christ shows the supreme example of interpersonal relationships, based on love, giving, mutual openness and acceptance. It is the example Christians should try to imitate, being internally renewed in the creative process for which they are prepared by faith and grace.

2. Sacred art and Church experience

Art and word

Christian art leads a Christian to contact with the word of God in a direct and very ecclesiastical way. The decorations of objects used for cult purposes in most cases refer to the Bible. For that reason St Gregory the Great could say about the paintings placed in churches: “For what writing presents to readers, this a picture presents to the unlearned who behold, since in it even the ignorant see what they ought to follow; in it the illiterate read.”¹⁸ Second Nicaene Council developed this justification, explaining authoritatively: “For by so much more frequently as they are seen in artistic representation, by so much more readily are men lifted up to the memory of their prototypes, and to a longing after them; and to these should be given due salutation and honourable reverence.”¹⁹

The purpose of Christian art is then ecclesiastical, since it is connected with the foundations of Church life and tries to help the faithful grow roots in the memory of the community listening to the word of God and born out of it. The iconography of events and characters from the Old and New Testament and the style used for representing them are derived from life of the community and meet the requirements of congregations at various times and in various places in which they are located. A special role is played here by liturgy, which helps to make selection of the biblical figures connected with the key liturgical periods of Advent and Easter. Also when a figure or a scene is not, strictly speaking, biblical (e.g. the Assumption or Coronation

¹⁸ Gregory the Great 2009, ft. 6, p. 26. [English translation after: *Nicene and Post-Nicene Fathers*, 2nd series, vol. XIII, trans. J. Barmby, eds. P. Schaff and H. Wace, Edinburgh and Grand Rapids MI 1886–1900, *The Tertullian Project*, www.ter tullian.org/fathers2, accessed December 21, 2011]

¹⁹ Second Nicaene Council, *Dekret wiary*, 16, in: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, eds. A. Baron, H. Pietras, vol. 1, Kraków 2001, p. 339. [English translation after: “Medieval Sourcebook: Decree of Second Council of Nicea, 787” *Internet History Sourcebook Projects*, www.fordham.edu, quoted from: *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church*, trans H. R. Percival, in *Nicene and Post-Nicene Fathers*, 2nd Series, ed. P. Schaff and H. Wace, (repr. Grand Rapids MI: Wm. B. Eerdmans, 1955), XIV, pp. 549–551, accessed December 21, 2011].

of Mary) the iconographic elements usually refer to biblical texts used in liturgy in order to express the meaning of the event: the Virgin's shining robe brings up the vision of "a woman clothed with the sun" (Rev. 12: 1), and the royal attributes in the scene of her Coronation allude to the words of the psalm "The princess is decked in her chamber with gold-woven robes" (Ps. 45 [44]: 13).

Some of the most often recurring images in Christian art have no other purpose than emphasizing the ecclesiastical sense of the biblical texts used in liturgy. The Virgin Mary with Child surrounded by saints has been since the Middle Ages possibly the most frequent subject in Christian art.²⁰ It refers us to the texts used in Little Office of Our Lady, alluding to Her motherhood not only as an isolated fact but also to the utmost degree ecclesiastical one. This point is made by the texts which speak about "the city of the Lord" as "mother" of the people who find their sources in it and to whom God "imparts His word". It is a city "strongly compact" which is entered with joy and for whose peace prayers are offered, meaning brethren and friends. (cf. Ps. 122[121]). Prayer or participation in the Holy Mass in front of the pictures imbued with such a meaning can be at the same time a meeting with the biblical message or a moment for community formation. Pope Paul VI rightly noticed with a particular realism and intuitive grasp "Liturgy and art are sisters".²¹

God the Creator and the creativity of man

The Bible on numerous occasions portrays God as an artist and aesthete – *Deus artifex*. He is a subtle Maker of works so wonderful that man can only face them with amazement and exclaim "O Lord, how manifold are thy works! In wisdom hast thou made them all; the earth is full of thy creatures" (Ps. 104 [103]: 24). However, also man is creative as he was created "in the image of God" (Gen. 1: 27), and he is an artist, that is he makes beautiful objects.²² The actions of people attempting to create analogously to God's creation are an important part of the relationship between the Creation and the Creator. In both Jewish and Christian texts one can notice a significant fact: when God reveals Himself to peo-

Niektóre z najczęściej spotykanych przedstawień w sztuce chrześcijańskiej nie mają celu innego niż uwidocznienie eklezjalnego sensu tekstów biblijnych włączonych do liturgii. Matka Boska z Dzieciątkiem wśród świętych jest być może – począwszy od średniowiecza – najpowszechniejszym tematem w sztuce chrześcijańskiej²⁰. Odsyła on do tekstów używanych w oficjum o Matce Bożej, odnoszących się do Jej macierzyństwa nie tylko jako do faktu indywidualnego, ale także w najwyższym stopniu eklezjalnego. Chodzi o teksty, które mówią o „mieście Bożym” jako „matce” ludu, który w nim znajduje swoje źródła i któremu Bóg „głosi swoje słowo”. Jest to miasto „trwałe i mocne”, do którego wstępuje się z radością i dla którego prosi się o pokój, mając na myśli braci i przyjaciół (por. Ps 122 [121]). Modlitwa lub uczestniczenie we Mszy świętej przed obrazami nasyconymi takim sensem może być równocześnie spotkaniem z treściami biblijnymi lub chwilą formacji wspólnotowej. Papież Paweł VI z wyjątkowym realizmem i wycuciem problemu mógł powiedzieć: „Liturgia i sztuka są siostrami”²¹.

Bóg Stwórca i twórczość człowieka

Biblia wielokrotnie przedstawia Boga jako artystę i estety – *Deus artifex*. Jest On subtelnym Twórcą wspaniałych dzieł, tak że człowiek staje wobec nich zdumiony i musi zawołać: „Jak liczne są dzieła Twoje, Panie! Ty wszystko mądrze uczyniłeś, ziemia jest pełna Twych stworzeń” (Ps 104[103],24). Jednak także człowiek jest „twórczy”, ponieważ został stworzony „na obraz i podobieństwo Boże” (Rdz 1,27), i jest artystą, to znaczy wykonuje piękne dzieła²². Dążenie ludzkie do twórczości analogicznej do twórczości Boskiej stanowi istotną dziedzinę relacji między stworzeniem i Stwórcą. W pismach, zarówno żydowskich, jak i chrześcijańskich, można odnotować znamienny fakt: gdy Bóg objawia się ludziom, oni często odpowiadają Mu „zrobieniem czegoś” – wznosząc pomnik, mający być trwałym znakiem spotkania z Bogiem. Jakub w następstwie snu, w którym zobaczył Pana, „wstawszy [...] rano, wziął ów kamień, który położył sobie pod głowę, postawił go jako stelę i rozlał na jego wierzchu oliwę” (Rdz 28, 10–22). Te same pobudki kierowały Piotrem, gdy po widzeniu Jezusa przemienionego na górze Tabor, pragnął zbudować „trzy namioty”: jeden dla Jezusa, jeden dla Mojżesza, jeden dla Eliasza, aby przedłużyć radość przeżytej chwili (por. Łk 9,33).

²⁰ This phenomenon is described suggestively by T. Verdon in *Maria nell'arte europea*, Milano 2004.

²¹ Paul VI, *Discorso* (4 Jan 1967), in: *Paolo VI su l'arte e agli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963–1978)*, ed. P.V. Begni Redona, Brescia 2000, p. 141.

²² This problem was particularly emphasized in the Renaissance, cf.: J.S. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce renesansu*, Warszawa 1969.

²⁰ Sugestywnie ilustruje to zjawisko T. Verdon w książce *Maria nell'arte europea*, Milano 2004.

²¹ Paweł VI, *Discorso* (4 I 1967), w: *Paolo VI su l'arte e agli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963–1978)*, red. P.V. Begni Redona, Brescia 2000, s. 141.

²² Szczególnie wyraźnie podkreślano tę kwestię w okresie renesansu. Por.: J.S. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1969.

W *Biblii* ludzka twórczość jest najbardziej naturalną odpowiedzią na spotkanie z Bogiem Stwórcą. Taka twórczość, wyrażająca się różnie: jako poezja, muzyka, śpiew, taniec, obraz, rzeźba lub budowla, jest w sposób istotny odpowiedzią religijną, za pośrednictwem której niebo „łączy się” z ziemią, Bóg z człowiekiem. Stela wzniesiona przez Jakuba w Betel zaznaczyła miejsce, gdzie zobaczył on drabinę, opierającą się na ziemi i sięgającą nieba, po której aniołowie Boży wchodzili i schodzili (por. Rdz 28,12). Podobnie Piotrowe namioty miały być znakiem miejsca, w którym wraz z Jakubem i Janem zobaczył Jezusa zmieniającego oblicze i rozmawiającego z Mojżeszem i Eliaszem. Apostołowie widzieli więc „otwarte niebo” zapowiedziane Natanaelowi (por. J 1,51). Dzieło uczynione dla upamiętnienia podobnych doświadczeń jest więc dziełem najwyższej syntezy – *scala paradisi*, w której łączą się ze sobą przeciwne bieguny, w której zostają przekroczone ograniczenia doświadczane przez człowieka i w której spotykają się ze sobą czas i wieczność. Ta synteza dokonuje się w sposób tajemniczy, o czym wie każdy artysta; nie stanowi ona części zwyczajnego świata planów i decyzji wiadomych człowiekowi: „[Piotr] nie wiedział bowiem, co mówi” (Łk 9,33); Jakub zobaczył we śnie łączenie się nieba i ziemi, a obudzony się, powiedział: „Prawdziwie Pan jest na tym miejscu, a ja nie wiedziałem” (Rdz 28,16). Kontekstem dla twórczości jest więc tajemnica, która zachwyca i porywa człowieka. Człowiek, aby tworzyć, musi znaleźć się na nowym terenie oznaczonym cudem, którego rozpoznanie pozwala mu stanąć wobec „domu Bożego” i „bramy nieba”.

Jak Piotr na Taborze, tak samo artysta musi czuć się osłonięty obłokiem, musi „lękać się”. Nie będzie wiedział, co mówi, a przecież będzie chciał przedłużyć chwilę, budując coś – „trzy namioty” – tylko dlatego, że może powiedzieć za apostołem: „Dobrze, że tu jesteśmy” (Łk 9,33). To jest atmosfera, w której urzeczywistnia się sztuka i dokonuje się chwila twórczej syntezy stymulowanej głosem dochodzącym z obłoku. Analogicznie do tekstu natchnionego, także sztuka prowadzi do spotkania z tym, co nadnaturalne; także sztuka przekazuje radość tego, kto – za pośrednictwem „snu” i „lęku” – stwierdza: „pięknie tu być”.

Sztuka i modlitwa

Już relacja ze słowem w perspektywie liturgicznej i relacja z pierwotną twórczością człowieka wskazują na ostateczny cel dzieł sztuki w służbie Kościoła – ma nim być kontakt z Bogiem, który można scharakteryzować terminami religijnymi jako: „modlitwę”, „kontemplację” i „adorację”. Także św. Grzegorz Wielki w swojej obronie obrazów kładł nacisk na konieczność przejścia wiernych od *visio* do *adoratio*, nie adoracji samych obrazów, ale adoracji Boga, który jako

ple, they often respond by “making something”, for instance erecting a monument which is to be a lasting memorial of the meeting with God. Jacob, following his dream in which he saw the Lord, “rose early in the morning, and he took the stone which he had put under his head and set it up for a pillar and poured oil on the top of it” (Gen. 28: 10–22). Peter was similarly motivated when after seeing transfigured Jesus on the Mount Tabor he wished to build “three booths”: one for Jesus, one for Moses and one for Elijah, to prolong the joy of the moment (cf. Luke 9: 33).

In the Bible human creativity is the most natural response to meeting God the Creator. Such a creativity, expressed in various ways such as poetry, music, singing, dancing, painting, sculpture or a building, is a religious response through which heaven unites with the earth and God with man. The stela erected by Jacob in Bethel marked the spot on which he saw a ladder, “set up on the earth and reaching heaven, on which the angels of God were ascending and descending” (cf. Gen. 28: 12). Similarly Peter’s booths were to have marked the place on which he together with John and James saw Jesus altering the appearance of His countenance and talking with Moses and Elijah. The Apostles saw thus “heaven opened” which was foretold to Nathanael (cf. John 1: 51). The work executed to commemorate such experience is in consequence the work of highest synthesis – *sola paradisi*, in which the polar opposites meet, in which human limitations are transcended and in which time and eternity meet. This synthesis takes place in a mysterious way, as every artist knows; it is not a part of the ordinary world of the plans and decisions known to man, “not knowing what he said” (Luke 9: 33). Jacob saw in his dream the meeting of heaven and earth, and on waking up he said “Surely the Lord is in this place; and I did not know it” (Gen. 28: 16). The context for creativity is, then, mystery which enchants and inspires people. People in order to create have to be placed in a new territory marked with a miracle whose recognition will allow them to face “the house of God” and “the gates of heaven”.

Like Peter on Mount Tabor, so should the artists feel overshadowed by a cloud. They are not going to know what they say, but they will try to prolong the moment by building something – “three booths” – just because they can say after the apostle “it is well that we are here” (Luke 9: 33). It is the atmosphere in which art comes to life and the moment of creative synthesis, stimulated by the voice out of the cloud, takes place. In the similar manner to the inspired text, art, too, leads to the meeting with the supernatural, art, too, transmits

the joy of the person who, through a “dream” and “fear” says “it is beautiful to be here”.

Art and prayer

Even the relation with the word from the liturgical viewpoint and the relation with the primary creativity of man point to the ultimate purpose of works of art in service of the Church, that is the contact with God, which could be described by such religious terms as “prayer”, “contemplation” and “adoration”. Also St Gregory the Great in his defence of images stressed the necessity for the faithful to move from *visio* to *adoratio*: not the adoration of only the images, but the adoration of God, who is the only one who should be worshipped. St John Damascene said: “The beauty of the images moves me to contemplation, as a meadow delights the eyes and subtly infuses the soul with the glory of God.”²³ In philosophical terms, it could be said that through art one express “the desire for presence” of what has been portrayed through the medium of art.²⁴

Referring to the teachings of the Second Council of Nicaea, *The Catechism of the Catholic Church* speaks about sacred images in the article *Celebrating the Church's Liturgy* dedicated to the liturgical prayer. Quoting the council statement justifying the worship of images, the catechism supplements it with the following significant words: “[s]imilarly, the contemplation of sacred icons, united with meditation on the Word of God and the singing of liturgical hymns, enters into the harmony of the signs of celebration so that the mystery celebrated is imprinted in the heart's memory and is then expressed in the new life of the faithful.”²⁵

Naturally, one should remember that the adoration is also a means of conversion, that is a profound change of life in light of the object of adoration. It has been proven on numerous occasions through particularly insightful anthropological reflection that the representation of truth through artistic symbols and means has the power of igniting and stimulating love which gives people power to transcend themselves. Such representations have the power of influencing emotions in a way

jedyny może być adorowany. Św. Jan Damasceński mówił zaś: „Piękno i kolor obrazów pobudzają moją modlitwę. Jest to święto dla moich oczu, podobnie jak widok natury pobudza me serce do oddawania chwały Bogu”²³. Odwołując się do języka filozoficznego, można powiedzieć, że w sztuce wyraża się „pragnienie obecności” tego, co zostaje przedstawione za pomocą środków artystycznych²⁴.

Nawiązując do nauczania II Soboru Nicejskiego, *Katechizm Kościoła Katolickiego* mówi o świętych obrazach w artykule *Celebracja liturgii Kościoła* poświęconym właśnie modlitwie liturgicznej. Cytując wypowiedź soborową uzasadniającą kult obrazów, katechizm znacząco ją uzupełnia: „Kontemplacja świętych obrazów, połączona z medytacją słowa Bożego i śpiewem hymnów liturgicznych, należy do harmonii znaków celebracji, aby celebrowane misterium wycisnęło się w pamięci serca, a następnie znalazło swój wyraz w nowym życiu wiernych”²⁵.

Trzeba oczywiście pamiętać, że adoracja jest także środkiem, który pobudza do nawrócenia, czyli do głębokiej przemiany życia w świetle tego, co jest przedmiotem adoracji. Na polu refleksji antropologicznej już niejednokrotnie uzasadniono z wyjątkową wnikliwością, że przedstawienie prawdy za pomocą symboli i środków artystycznych ma moc zapalenia i pobudzania miłości, która uzdalnia człowieka do przekraczania siebie. Tego typu przedstawienia mają moc oddziaływania na emocje w sposób o wiele skuteczniejszy niż sam rozum, ponieważ sięgają do głębszych pokładów człowieczeństwa, szczególnie do ludzkiej wolności. Mimo iż symbole i środki artystyczne są uwikłane w świat materialny i zmysłowy, odznaczają się zdolnością wyzwolenia od materii i przyczyniają się do wzbudzenia w człowieku zdolności duchowych.

Styl i duchowość

Wymiar duchowy sztuki chrześcijańskiej, czyli jej oscylowanie między znakiem materialnym a rzeczywistością duchową, wyrażał się na przestrzeni dziejów w różny sposób. Już w pierwszych wiekach, obok naturalizmu odziedziczonego ze sztuki helleńskiej i rzymskiej, rozwinął się w Kościele język symboliczny czerpiący z nakazu biblijnego, a zbliżony do mistagogii i charakteryzujący nauczanie Ojców²⁶. Chodzi o sztukę aiko-

²³ Quoted after *The Catechism of the Catholic Church*, no. 1162.

²⁴ Cf. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

²⁵ *The Catechism of the Catholic Church*, no. 1162. On art in *The Catechism of the Catholic Church*, cf.: M. Janocha, *L'image et le cult dans le nouveau Catéchisme de l'Eglise Catholique*, in: *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult”*, KUL, Lublin, 6–8 października 1999, eds. M.U. Mazurczak, J. Patyra, Lublin 2002, pp. 55–63.

²³ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, nr 1162.

²⁴ Por.: M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

²⁵ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, nr 1162. O kwestii sztuki w *Katechizmie Kościoła Katolickiego*, por.: M. Janocha, *L'image et le cult dans le nouveau Catéchisme de l'Eglise Catholique*, w: *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult”*, KUL, Lublin, 6–8 października 1999, red. M.U. Mazurczak, J. Patyra, Lublin 2002, s. 55–63.

²⁶ Por.: P. Grelot, *Il linguaggio simbolico nella Bibbia. Ricerca di semantica e di esegesi*, Roma 2004.

niczną, opartą głównie na połączeniu form, kolorów i materiałów w abstrakcyjne konfiguracje, których nie należy jednak mylić z czystą „dekoracją”.

W sztuce Kościoła wschodniego, nadal związanej z tym pierwszym „stylem” chrześcijańskim, relacja między znakiem materialnym a rzeczywistością duchową została uwypuklona właśnie za pomocą języka symbolicznego, którego cechą charakterystyczną jest mocne relatywizowanie „naturalnego” aspektu rzeczy²⁷. Ze szczegółów zewnętrznych przedmiotu, jak wyjaśnia patriarcha Dymitrios, typowa ikona bizantyńska „zachowuje jedynie te [detale], które są niezbędne do poznania historyczności jakiegoś faktu lub wymiaru duchowego osoby jakiegoś świętego. Dokonuje się to poprzez elementy całkowicie oczyszczone i odmaterializowane, ponieważ należą one raczej do sfery niebiańskiej niż do środowiska naturalnego”²⁸. Natomiast w kulturze Zachodu – jak na podstawie doświadczenia tradycji zachodniej stwierdza konstytucja o liturgii *Sacrosanctum Concilium* Soboru Watykańskiego II – „Kościół nie uważał żadnego stylu za swój własny, lecz stosownie do charakteru i uwarunkowań narodów oraz potrzeb różnych obrządków dopuszczał formy artystyczne każdej epoki, tworząc z biegiem czasu skarbiec sztuki” (nr 123)²⁹. W odróżnieniu od „oczyszczonych” i „odmaterializowanych” obrazów Kościoła wschodniego, tradycja łacińska, będąc w znacznym stopniu spadkobierczynią naturalizmu sztuki grecko-rzymskiej, rozwinęła język wizualny bardziej zbliżony do doświadczenia zmysłowego podmiotu ludzkiego – język naznaczony elementami realistycznymi, wśród których na czoło wysuwa się anatomia i perspektywa liniowa.

Nie zakłada to jednak pomniejszenia duchowej roli dzieła sztuki w życiu modlitwy poszczególnych wiernych i wspólnot kościelnych. Przeciwnie, naturalizm, który rozwijał się intensywnie od średniowiecza, początkowo głównie w Italii, nabrał charakteru wybitnie mistycznego. Według tego właśnie klucza można interpretować „odkrycie” na nowo ciała ludzkiego i świata naturalnego, dokonujące się w malarstwie i rzeźbie pod wyraźnym wpływem samego św. Franciszka. Biedaczyna z Asyżu zaprezentował w swoim życiu i duchowości całkowicie nową relację z rzeczami tego świata, która stała się później ważnym ele-

much more effective than reason alone, since they reach into deeper layers of humanity, in particular to human freedom. Even though artistic symbols and means are entangled in material and sensual world, they are able to set one free from the matter and help to awaken spiritual abilities in people.

Style and spirituality

The spiritual dimension of Christian art, that is its oscillation between the physical sign and the spiritual reality, has been expressed through the ages in various ways. Already in the early ages of Christianity, the naturalism inherited from the Greek and Roman art was accompanied by the symbolical language which developed in the Church owing to the biblical directions, close to mystagogy and inspired by the teachings of the fathers of the Church.²⁶ It means the iconic art, based mostly on the combination of forms, colours and materials in abstract compositions, which, however, should not be taken for purely decorative forms.

In the art of the Eastern Church, still associated with the earliest Christian style, the relation between the physical sign and the spiritual reality was emphasized precisely through the symbolic language, featuring strong relativization of the “natural” aspect of things.²⁷ The typical Byzantine icon, as Patriarch Demetrios explains, retains only those external features of an object “which are indispensable in order to recognize historical circumstances of a particular fact or the spiritual dimension of a saint. It is done through the elements which are completely purified and immaterialized, since they belong rather to the heavenly realm than to the natural environment.”²⁸ In Western culture, on the other hand, as the Constitution on Liturgy *Sacrosanctum Concilium* of the Second Vatican Council states, “The Church has not adopted any particular style of art as her very own; she has admitted styles from every period according to the natural talents and circumstances of peoples, and the needs of the various rites. thus, in the course of the centuries, she has brought into being a treasury of art which must be very carefully preserved” (123).²⁹ In con-

²⁷ O ewolucji sztuki wczesnochrześcijańskiej por.: E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd–7th Century*, London 1977, passim.

²⁸ *Encyklika...* 1990, jak przyp. 7, s. 573–574. O duchowym wymiarze ikony bizantyńskiej por.: Królikowski, 2008, jak przyp. 8, s. 111–130.

²⁹ O kwestiach sztuki w kontekście II Soboru Watykańskiego por.: J.S. Pasierb, *Miasto na górze*, Pelplin 2000, s. 249–276; F. Boespflug, *Art et liturgie: l'art chrétien du XX^e siècle à la lumière de Sacrosanctum Concilium*, „Revue des Sciences Religieuses” 78, 2004, s. 161–181; C. Valenziano, *La Riforma Liturgica del Concilio. Cronaca teologia arte*, Bologna 2004.

²⁶ Cf.: P. Grelot, *Il linguaggio simbolico nella Bibbia. Ricerca di semantica e di esegesi*, Roma 2004.

²⁷ On the evolution of early Christian art, cf.: E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd–7th Century*, London 1977, passim.

²⁸ The encyclical... (ft. 7), pp. 573–574. On the spiritual dimension of the Byzantine icon, cf.: Królikowski (ft. 8), pp. 111–130.

²⁹ On the issues of art in the Second Vatican Council, cf.: J. S. Pasierb, *Miasto na górze*, Pelplin 2000, pp. 249–276; F. Boespflug, *Art et liturgie: l'art chrétien du XX^e siècle à la lumière de Sacrosanctum Concilium*, in: “Revue des Sciences Religieuses”

trast to the “purified” and “immaterialized” images of the Eastern Church, the Latin tradition, being for the most part an heir to the naturalistic Greek and Roman art, developed the visual language which is much closer to the sensuous experience of the human subject, the language marked with realistic elements, among which the key ones are anatomy and linear perspective.

However, it does not imply a decreased spiritual role of a work of art in the prayer life of individual believers and congregations. Quite on the contrary, naturalism which had been developing intensively since the Middle Ages, initially mostly in Italy, acquired a particularly mystical character. From this viewpoint one could interpret the rediscovery of human body and the natural world which took place in painting and sculpture under the marked influence of St Francis himself. The Little Poor Man of Assisi presented in his life and spirituality a completely new relation with the things of this world, which became later an important element of the Franciscan formation.³⁰ This phenomenon is called aptly “the medieval Renaissance” or “the Franciscan Renaissance”.

From this viewpoint, the more or less advanced realism, transforming Italian art from Pisano and Giotto through Donatello and Masaccio up to Leonardo and Michelangelo, has a clearly contemplative character. It is no accident, in my opinion, that a systematic and monumental application of mathematical perspective in painting took place in a mystical painting – in Masaccio’s *Holy Trinity* (between 1425 and 1429), painted in the church Santa Maria Novella in Florence.³¹ By putting the inexpressible mysteries of faith in the space which can be measured in mathematical terms, the painting communicates “the real presence” of divine reality in the human world. In a very short time the same perspective construction was appropriately used in the construction of the Eucharistic tabernacles. The mystery of God, entering time and space, implies the sacrificing of the whole experience of time and space. In the incarnation of the Son of God, limited only to this world, or at most featuring some kind of natural “transcendence”, it was expanded almost to infinity, when the reality of this world in way determined the Word of God itself, which through the incarnation entered the mortal world, accepting its lim-

mentem formacji franciszkańskiej³⁰. Zjawisko to nosi trafne miano „renesansu średniowiecznego” albo „renesansu franciszkańskiego”.

W tej perspektywie bardziej lub mniej zaawansowany realizm, dokonujący od Pisana i Giotta poprzez Donatella i Masaccia, aż po Leonarda i Michała Anioła przekształcenia sztuki europejskiej, posiada wymowę wybitnie kontemplacyjną. Nie przypadkiem – jak sądzę – systematyczne i monumentalne zastosowanie perspektywy matematycznej w malarstwie dokonało się w obrazie mistycznym – w *Trójcy Świętej* Masaccia (między 1425 a 1428 rokiem), namalowanym w kościele Santa Maria Novella we Florencji³¹. Umieszczając niewyraźne tajemnice wiary w przestrzeni matematycznie mierzalnej, dzieło komunikuje „realną obecność” rzeczywistości Bożych w świecie ludzkim. W bardzo krótkim czasie ta sama konstrukcja perspektywiczna została trafnie wykorzystana w budowie tabernakulów eucharystycznych. Tajemnica Boga, która weszła w czas i przestrzeń, zakłada konkretnie uświęcenie całego doświadczenia czasoprzestrzennego. We wcieleniu Syna Bożego naturalna głębia symboliczna wszystkich rzeczy, ograniczająca się tylko do tego świata lub co najwyżej odznaczająca się wyłącznie jakąś naturalną „transcendencją”, została rozciągnięta niemal do nieskończoności, gdy właśnie rzeczywistość tego świata dokonała czegoś w rodzaju determinacji samego Słowa Bożego, które we wcieleniu weszło w doczesność, przyjmując jej ograniczenia (przestrzeń, czas, kultura). Odtąd już każda rzeczywistość dana człowiekowi przez Boga, tam gdzie nie została sprowadzona przez człowieka do roli narzędzia lub nie nabrała tylko utylitarnych celów, komunikuje o wiele więcej niż tylko swoje własne znaczenie. Na swój sposób każda pojedyncza rzeczywistość jest symbolem, czyli echem i znakiem całej rzeczywistości, mającym charakter immanentny w stosunku do życia każdego człowieka³².

Sztuka i życie

Sztuka bliska wspólnemu doświadczeniu, pełniąc jednak funkcję pośredniczącą w stosunku do „Świętego pośród nas” (por. Oz 11,9), znajduje się w szczególnej relacji z życiem ludzi. Leon Battista Alberti, architekt i teoretyk sztuki z XV wieku, stwierdzał w odniesieniu do nowego – „realistycznego” i „historycznego” malarstwa swojej epoki: „Historią zaś, która zasługiwałaby na uznanie i podziw, będzie taka, która po-

78, 2004, pp. 161–181; C. Valenziano, *La Riforma Liturgica del Concilio. Cronaca teologia arte*, Bologna 2004.

³⁰ Cf.: F. Scarsato, *Laudato sia per suora bellezza! L’esperienza estetica di Francesco d’Assisi*, Padova 2005.

³¹ The comprehensive approach to Masaccio’s Holy Trinity can be found in, among others, in: *La Trinità di Masaccio. Arte e teologia*, eds. S. Dianich, T. Verdon, Bologna 2004.

³⁰ Por.: F. Scarsato, *Laudato sia per suora bellezza! L’esperienza estetica di Francesco d’Assisi*, Padova 2005.

³¹ Kompleksowe spojrzenie na *Trójcę Świętą* Masaccia zaprezentowano m.in. w: *La Trinità di Masaccio. Arte e teologia*, red. S. Dianich, T. Verdon, Bologna 2004.

³² Por.: A.N. Whitehead, *Simbolismo* (tłum. z angielskiego), Milano 1998.

siadając pewną siłą przyciągania, okaże się tak przyjemna i interesująca, że zatrzyma dłużej wzrok widza zarówno wykształconego, jak i nieznającego się na sztuce, dając mu prawdziwą przyjemność i wywołując wzruszenie”³³.

Chodzi o relację wzorczości, oddziałującą w sztuce kościelnej poczynawszy od czasów św. Franciszka z Asyżu i określającą jej rozwój aż do czasów najnowszych. Powinna być ona widziana wyraźnie jako „wzorcze” oddziaływanie obrazów na życie, na decyzje, na dążenia, a więc na samą wolność wierzącego. W *Pierwszym Liście* św. Piotr zauważa: „Chrystus [...] cierpiał za was i zostawił wam wzór, abyście szli Jego śladami” (2,21), a św. Paweł wielokrotnie zachęca wierzących, aby stali się jego naśladowcami, przekonany, że „już nie on żyje, ale żyje w nim Chrystus” (por. Ga 2,20). W innym miejscu apostoł zapewnia, że Chrystus, dokonując sądu, „będzie uwielbiony w świętych swoich i okaże się godny podziwu” (por. 2 Tes 1,10).

Kościół może więc zaproponować za pośrednictwem bezpośrednio obrazu „naturalnego” przykład życia Chrystusa Pana, Maryi Dziewicy i świętych. W ten sposób obraz zostaje zaliczony do tych środków, poprzez które chrześcijanie mogą komunikować prawdę, którą otrzymali. *Katechizm Kościoła Katolickiego* w wykładzie dotyczącym ósmego przykazania podejmuje temat *prawdy, piękna i sztuki sakralnej*. Mówi przy tej okazji o „życiu w prawdzie”, „świadczeniu o prawdzie” i „wykorzystaniu środków społecznego przekazu”³⁴. W każdym okresie swojej historii sztuka chrześcijańska rzeczywiście była rozumiana jako „środek komunikacji” służący „świadczeniu” o dziedzictwie, które zostało powierzone „żyjącym w prawdzie”.

W tym świetle przekazywanie wiary za pośrednictwem sztuki jawi się jako posługa i świadectwo. Ilustrowanie prawdy chrześcijaństwa za pośrednictwem dzieł, które sztuka rodzi, w wyjątkowy sposób potwierdza, że chrześcijanie są „zawsze gotowi do obrony wobec każdego, kto domaga się [...] uzasadnienia tej nadziei, która w [nich] jest” (1 P 3,15). Ukazywanie Chrystusa wydającego się za ludzkość na krzyżu, Maryi słuchającej anioła z pokorną wiarą, świętych mających dar Ducha oznacza komunikowanie wiary Kościoła, czyli życia Bożego, które stało się widzialne w zwyczajnym czasie i przestrzeni doczesnego życia. Dla wiernych sztuka stanowi „wyjątkowe narzędzie katechetyczne”, jak wymownie stwierdził papież Jan Paweł II³⁵, oraz jest potężnym orężem ewangelizacji w stosunku do tych, którzy znajdują się jeszcze poza życiem Kościoła.

itations (space, time, culture). Since then every God-given reality, unless it has been downgraded by people only to utilitarian purposes or turned into a tool, communicates much more than just its own meaning. In its own way every individual reality is a symbol, that is an echo and sign of the whole reality which is immanent in comparison with every individual human life.³²

Art and life

Art, which is close to communal experience, but at the same time is a mediator between us and “the Holy One in your midst” (cf. Hos. 11: 9), has a particular relevance of people’s lives. Leon Battista Alberti, a 15th-century architect and art theorist, wrote with regard to the new “realistic” and “historic” painting of his era “The *istoria* which merits both praise and admiration will be so agreeably and pleasurably attractive that it will capture the eye of whatever learned or unlearned person is looking at it and will move his soul.”³³

These words describe the importance of the example, present in the church art from the times of St Francis of Assisi and defining its development until present. It should be perceived clearly as the “exemplary” influence of images on life, decisions, aims, and the believer’s own freedom. In his First Letter St Peter notices “Christ also suffered for you, leaving you an example, that you should follow in his steps” (2: 21), and St Paul often encourages the faithful to imitate him, believing that “it is no longer I who live, but Christ who lives in me” (cf. Gal. 2: 20). In another place the Apostle assures the readers that Christ during the Judgement Day will “be glorified in his saints, and [...] be marvelled at in all who have believed” (cf. 2 Thess. 1: 10).

The Church can thus offer, through the directness of the natural image, the example of the life of Christ, Virgin Mary and saints. In this way the image can be included among the means through which Christians can communicate the received truth. The *Catechism of the Catholic Church* in its chapter on the eighth commandment addresses the subject of truth, beauty and sacred art. It uses this opportunity to speak about “the use of the social communications media”, “living in the truth”, “bearing witness to the truth”.³⁴ In every period of its history Christian art was in fact understood

³³ L.B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 37.

³⁴ Por.: *Katechizm Kościoła Katolickiego*, nr 2500–2503.

³⁵ Jan Paweł II, *Przemówienie do biskupów Toskanii z okazji wizyty „ad limina”* (11 III 1991), 7, „Acta Apostolicae Sedis” 83, 1991, s. 1038.

³² Cf.: A.N. Whitehead, *Simbolismo* (transl. from English), Milano 1998.

³³ L.B. Alberti, *O malarstwie*, transl. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, p. 37 [English version after: L.B. Alberti, *On Painting* transl. John R. Spencer, Yale 1966, p. 75].

³⁴ Cf. *The Catechism of the Catholic Church*, no. 2500–2503.

as a “social communications medium”, helping to “bear witness to the truth” about the heritage that the ones “living in the truth” were entrusted with.

In this light the transmission of faith through art appears as service and testimony. Illustrating the truth of Christianity through works inspired by it confirms in a special way that Christians are “always [...] prepared to make a defence to any one who calls you to account for the hope that is in you (1 Pet. 3: 15). Portraying Christ sacrificing himself for humankind on the cross, Mary listening to the angel humbly and faithfully, saints being given the gift of the Holy Spirit, means communicating the faith of the Church, or divine life, which became visible in ordinary time and space of everyday life. For the faithful art is “a special catechist tool”, as Pope John Paul II said meaningfully,³⁵ and is a mighty tool of evangelization for those who remain outside the Church.

Art and communion

In the austere simplicity of a Romanesque church, in the sweetness of Christ depicted by Fra Angelico, or in the internal drama of the works by Donatello and Michelangelo every believer, or actually everyone can recognize characteristic features of their own spiritual search. This art, remaining so human in its subject matter despite the changes of cultural and historical eras separating its makers from the contemporary audience, expresses the constant communion inscribed in human nature, which is the first gift of the Creator.

The invitation to contemplate the episodes from the Old and New Testament and the lives of saints, immortalized in mosaics, frescoes, sculptures, stained glass, altars and buildings, brings us back to what the Fathers of the Second Vatican Council suggested in the constitution *Gaudium et spes*, saying that the Church encourages also atheists to pay open attention to the Gospel of Christ and to enter the dialogue based on human experience. The Church can allow herself this “courtesy” both towards Christians of other denominations and towards non-Christians, because, as the council constitution says: “Above all the Church knows that her message is in harmony with the most secret desires of the human heart” (no. 21).

To achieve this purpose, the mission of evangelization through art should include artists themselves, who have always been connected with the

Sztuka i komunია

W surowej prostocie świątyni romańskiej, w słodczy Chrystusa ukazanego przez Fra Angelica czy też w wewnętrznym dramacie dzieł Donatella i Michała Anioła każdy wierzący, a nawet każdy człowiek, może rozpoznać zasadnicze rysy swoich poszukiwań duchowych. Ta sztuka, mimo upływu czasu oraz ponad epokami kulturowymi i historycznymi, które dzielą jej twórców od współczesnego odbiorcy, tak bardzo ludzka w swojej tematyce, wyraża ciągłą komunię wpisana w naturę człowieka, komunię będącą pierwszym darem Stwórcy.

Zapraszając do kontemplowania dziejów starotestamentowych, wydarzeń ewangelicznych oraz żywotów świętych utrwalonych w mozaikach, freskach, rzeźbach, witrażach, ołtarzach i budowlach, powracamy do tego, co Ojcowie II Soboru Watykańskiego proponowali w konstytucji *Gaudium et spes*, stwierdzając, że Kościół zachęca także ateistów do otwartego zwrócenia uwagi na Ewangelię Chrystusa i do dialogu opartego na wspólnym ludzkim doświadczeniu. W stosunku do chrześcijan reprezentujących inne wyznania, jak i w odniesieniu do niechrześcijan, Kościół może pozwolić sobie na tę „uprzejmość”, ponieważ – jak mówi konstytucja soborowa – „doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że jego posłanie odpowiada najskrytszym pragnieniom serca ludzkiego” (nr 21).

W tym celu należy zaangażować do misji ewangelizacyjnej za pośrednictwem sztuki samych artystów od zawsze związanych z misją Kościoła w „przymierzu” owocnym dla wszystkich – jak mówił Paweł VI. Chodzi zarówno o pomoc, którą autorzy mogą okazać wiernym, by mogli zrozumieć dzieła należące do przeszłości, jak również o zaproponowanie dzieł nowych, mogących przyczynić się do pogłębienia doświadczenia chrześcijańskiego³⁶.

Papież Paweł VI mówił: „Kult katolicki posługuje się wieloma rzeczami i czyni ze stworzeń materialnych alfabet dla swoich głosów duchowych; potrzebny jest rzemieślnik i artysta, którzy umieliby je podnieść do takiej potencjalnej skuteczności, którą potem kapłan będzie umiał rozwijać”³⁷. Artysta jest więc – w ujęciu Kościoła – powołany, by stać się pośrednikiem, interpretatorem i pomostem między światem materialnym oraz światem religijnym i duchowym. W pewnym sensie ma on do spełnienia posługę parakapłańską. Posługa kapłańska odnosi się do tajemnic Bożych i dotyczy aktualizowania dzieła zbawienia. Posługa artysty może natomiast mieć znaczący wpływ na kształtowanie człowieka i aktywizowanie ludzkiego współdziałania, by otwierać odbiorcę na „dar z wysoka” i jego zbawczą skuteczność.

³⁵ John Paul II, *Przemówienie do biskupów Toskanii z okazji wizyty „ad limina”* [The Address to the bishops of Tuscany on the occasion of a visit “ad limina”] (11 March 1991), 7, in: “Acta Apostolicae Sedis” 83, 1991, p. 1038 [translation own].

³⁶ Por.: A. Dell’Asta, *Dio alla ricerca dell’uomo. Dialogo tra arte e fede nel mondo contemporaneo*, Trapani 2009.

³⁷ Paweł VI, *Discorso* (23 X 1965), w: *Paolo VI...* 2000, jak przyp. 21, s. 77.

Możliwe zagrożenia

W epoce współczesnej, naznaczonej kulturą ulotnego obrazu zainteresowaniami komercyjnymi, zachodzi pewne ryzyko związane z dowartościowaniem sztuki w Kościele. Dlatego istotne jest, aby nie zmieniać znaczenia dzieł sztuki religijnej przez redukcjonowanie ich do zwyczajnych dóbr będących przedmiotem konsumpcji turystycznej. To samo niebezpieczeństwo dotyczy również wiernego, który może chcieć widzieć budowle i dzieła sztuki kościelnej tylko w optyce współczesnej mu kultury. Takie redukcjonistyczne podejście oraz swoisty technicyzm, degradujący wartość symboliczną i „ostateczne” znaczenie dzieła sztuki, są zjawiskami niezwykle niepokojącymi i wymagają stanowczej korekty.

Ciągle trzeba mieć na względzie to przesłanie, które sztuka Kościoła zawsze starała się realizować i którego zawsze broniła, a które sięga swoimi korzeniami do słów Chrystusa: „Gdy niektórzy mówili, że jest przyozdobiona pięknymi kamieniami i darami, powiedział: »Przyjdzie czas, kiedy z tego, na co patrzycie, nie zostanie kamień na kamieniu, który by nie był zwalony«” (Łk 21,5–6). Jezus nie chciał pomniejszyć piękna świątyni – jako pobożny Żyd mający mocne poczucie sensu historii swojego narodu musiał kochać symboliczne miejsce wybrania Izraela. Jednak jako Syn Boży, posłany przyprowadzić wielu braci do domu Ojca, potępił wszelką zewnętrżność, która pomniejszała znaczenie prawdy i stawiała ją w cieniu. Jako ostateczna i osobowa Prawda historii, Jezus głosił oczywisty fakt nietrwałości dzieł ludzkich: „Jeżeli Pan domu nie zbuduje, na próżno się trudzą ci, którzy go wznoszą” (por. Ps 127[126],1).

Ani wierni, ani odwiedzający kościoły nie robią ze sztuki bożka, nawet jeśli ją tworzą i są ekspertami w różnych dziedzinach nauk o sztuce. Wiedzą, że w życiu trzeba czegoś więcej – wiedzą, że piękno estetyczne nie wystarczy. Kto przychodzi do kościoła, musi czuć i widzieć więcej niż jest zawarte w sztuce. Jest to najbardziej „prawomocny” wymóg wobec sztuki zarówno z perspektywy oglądającego, jak i osoby wierzącej – widzieć i czuć „coś więcej”. Wszyscy chrześcijanie są wezwani, by ponad pięknymi kamieniami i darami wotywnymi świątyń widzieć prawdziwą Świątynię – Jezusa Chrystusa, który umarł i zmartwychwstał. „Dobra kulturowe” powinny wyrażać dobra duchowe oraz „Piękno tak dawne i tak nowe”, które trwa ukryte w człowieku i którego człowiek nieustannie szuka – Piękno, które go powołuje, które go oświeca, które go nasycza, które go dotyka, napełniając pokojem i szczęściem. Chociaż nawet najwznioślejsze dzieła sztuki kiedyś przeminą, to jednak wszystko, co one oznaczają, pozostanie. Ufnością napawa wierzących przesłanie zawarte w konstytucji *Gaudium et spes* Soboru Watykańskiego II: „Kiedy bowiem w Duchu

Church mission in an alliance which is profitable for everyone, as Paul VI said. This includes both helping the faithful to understand works of the past and offering new works which could contribute to deepening of Christian experience.³⁶

Pope Paul VI said: “The Catholic cult makes use of many things and turns material objects into the alphabet for its spiritual voices; it needs an artisan and an artist who could raise them to such a potential effectiveness which later could be developed by a priest.”³⁷ The artist is then called, in the eyes of the Church, to become a mediator, interpreter and bridge-builder between the material and the spiritual-religious world. In a sense his ministry has a priest-like character. The priest’s ministry refers to divine mysteries and is concerned with the actualization of the work of salvation. The artist’s ministry can, on the other hand, influence significantly the formation of man and activate human collaboration in order to open the recipients to “the gift from above” and its redeeming effectiveness.

Possible dangers

In contemporary times, filled with fleeting commercial images, there is a certain risk connected with renewed value of art in the Church. Therefore, it is important not to change the meaning of the works of sacred art by reducing them to common tourist consumption goods. The same danger can be used also concerning the faithful who may want to see sacred buildings and art works only from the viewpoint of contemporary culture. Such a reductionist approach and a peculiar technicism, degrading the symbolic value and the ultimate meaning of the work of art are very troublesome and require a firm correction.

One should still bear in mind the message which the Church art always tried to fulfil and to defend, and which is rooted in Christ’s words: “And as some spoke of the temple, how it was adorned with noble stones and offerings, he said, ‘As for these things which you see, the days will come when there shall not be left here one stone upon another that will not be thrown down’” (Luke 21: 5–6). Jesus did not mean to disparage the beauty of the temple – a pious Jew himself, with a strong sense of history of his own nation, he must have loved the symbolic place of Israel’s election. However, as Son of God, sent to bring many brethren to the house

³⁶ Cf.: A. Dell’Asta, *Dio alla ricerca dell’uomo. Dialogo tra arte e fede nel mondo contemporaneo*, Trapani 2009.

³⁷ Paul VI, *Discorso* (23 October 1965), in: *Paolo VI...* (ft. 21), p. 77.

of Father, he condemned all outwardness which decreased the meaning of truth and relegated it to a secondary role. As the final and personal Truth of history, Jesus pronounced the obvious fact of the transience of human works: “Unless the Lord builds the house, those who build it labour in vain” (cf. Ps. 127 [126]: 1)

Neither the faithful nor the visitors make an idol out of art, even if they create it or are experts in various fields of art research. They know that life requires something more and that purely aesthetic beauty is not enough. People who come to church have to feel and see more than art itself. It is the most legitimate requirement with respect to art both from the viewpoint of the viewer and the faithful – to see and feel “something more”. All Christians are called to see above noble stones and offerings the true Temple – Jesus Christ who died and resurrected. The cultural heirloom should express the spiritual heirloom and “beauty so ancient and so new” which persists hidden within man and which man is constantly looking for – the Beauty which calls him, which illuminates him, which touches him, filling him with peace and joy. Even though the noblest works of art will pass away, everything they mean will remain. The faithful can take heart in the message from the Constitution *Gaudium et spes* of the Second Vatican Council: “For after we have obeyed the Lord, and in His Spirit nurtured on earth the values of human dignity, brotherhood and freedom, and indeed all the good fruits of our nature and enterprise, we will find them again, but freed of stain, burnished and transfigured, when Christ hands over to the Father: ‘a kingdom eternal and universal’” (no. 39).

Translated by Monika Mazurek

Pańskim i według Jego polecenia rozkrzewimy na ziemi ludzką godność, braterską wspólnotę i wolność, tzn. wszystkie te dobre owoce natury i naszego wysiłku, to znów je potem znajdziemy, oczyszczone już jednak z wszelkiej nieczystości, rozświetlone i przemienione, gdy Chrystus przekaże Ojcu wieczne i powszechne królestwo” (nr 39).

Fotograficzny brewiarz.
Działalność wydawnictwa
„Zodiaque” w XX wieku

Szept psalmów nazaczył głęboką wiarę Paula Claudela. W krótkim eseju z 1943 roku zatytułowanym *Les Psaumes et la photographie* [*Psalmy i fotografia*]¹ autor zwierzał się z wewnętrznej potrzeby rozważania tych tekstów każdego dnia. Lektura Pisma Świętego była dla poety codziennym spotkaniem z tajemnicami wiary². Claudel, aby zaspokoić swoją ciekawość, łączył pokorne słuchanie i transkrypcję biblijnych strof z fotograficznym spojrzeniem na świat, które miało stanowić podporę dla modlitwy. Niebiosa, morza oraz wiejskie pejzaże, czyli wszystko, co pisarz nazywał „otaczającą naturą”, niesie ze sobą znaki, które są nieodzowne do kontemplacji świata i jego zrozumienia. Dla poety fotograf – w odróżnieniu od malarza – nie interpretuje natury. Przekazany przez niego obraz nie jest ani adaptacją, ani nawet sprawozdaniem. Jest „świadectwem naznaczonym jedynie delikatnym akcentem i barwą głosu”³. W przypadku psalmu uchwycona w danym momencie i zatrzymana w kadrze natura objawia słowo Boże.

Nie dziwi fakt, że pisarz zachwycał się fotograficznym obiektywizmem: w okresie międzywojennym stał się przecież bardem na nowo odnalezionej sztuki sakralnej, zeczywistości, będący według Claudela „ekspresyjnym środkiem wyrazu dla świętej i twardej rzeczywistości”⁴, miał pobudzać poszukiwania w tej dziedzinie i doprowadzić do wykorzenia form sztuki religijnej poprzedniego stulecia, napiętnowanej już wcześniej przez Huysmansa [il. 1]. Wyblakłe, zużyte i pozbawione pobożności dzieła powinny ustąpić miejsca surowości i prostocie. Według Claudela to zadanie powinno należeć wyłącznie do artystów chrześcijańskich albo zakonów – dominikanów lub benedyktynów, którym

¹ P. Claudel, *Les Psaumes et la Photographie*, w: idem, *Œuvres en prose*, Paris 1965, s. 388–393.

² Por.: uwagi D. Millet-Gérard w: P. Claudel, *Le Poète et la Bible*, t. 2: 1945–1955, Paris 2004, s. 1919–1936.

³ Ibidem.

⁴ P. Claudel, *Le Goût du fade* [1934], w: idem, *Œuvres en prose*, Paris 1965, s. 113–117.

A photographic breviary.
“Zodiaque” publications
in the 20th century

The whisper of the psalms marked the deep faith of Paul Claudel. In a short essay of 1943 titled *Les Psaumes et la photographie* [*Psalms and photography*],¹ the author confided his inner need to reflect on these passages every day. The reading of Scripture was his daily encounter with the mysteries of faith.² To satisfy his curiosity, Claudel combined humble listening and the transcription of biblical verses with a photographic look at the world, which was to provide support for prayer. The skies, seas and rural landscapes, in short, all that the writer called “the surrounding nature”, are filled with signs that are essential for us to contemplate the world and to understand it. For Claudel, the photographer, unlike the painter, does not interpret nature. The image he creates is not an adaptation, or even a report. It is “a testimony marked only with a mild accent and the timbre of voice.”³ In the case of psalms, nature captured at a given moment and stopped in the frame reveals the word of God.

It is no wonder that the writer admired photographic objectivity: after all, in the interwar period, he became the bard of a new-found religious art thoroughly imbued with faith. According to Claudel, the photographic image of reality, which is “an expressive means of presenting sacred and harsh reality,”⁴ was to stimulate research in the area and lead to the eradication of religious art forms of the previous century, already stigmatized by Huysmans [Fig. 1]. Faded and worn art devoid of piety should give place to austerity and simplicity. According to Claudel, the task should

¹ P. Claudel, *Les Psaumes et la Photographie*, in: idem, *Œuvres en prose*, Paris 1965, pp. 388–393.

² Cf. remarks of D. Millet-Gérard in: P. Claudel, *Le Poète et la Bible*, vol. 2: 1945–1955, Paris 2004, pp. 1919–1936.

³ Ibidem.

⁴ P. Claudel, *Le Goût du fade* [1934], in: idem, *Œuvres en prose*, Paris 1965, pp. 113–117.



1. Fasada kościoła w Cáceres, fot. za: J. Dieuzaide, *Catalogne romane*, t. 1
1. The facade of the church in Cáceres, photo in: J. Dieuzaide, *Catalogne romane*, vol. 1

be entrusted solely to Christian artists or convents, such as the Dominicans or Benedictines, to whom “initiating such revival would bring great splendour.”⁵

The controversy about religious art

Claudél’s postulate was realized, and the expression “of the noble zeal of St Benedict’s sons,”⁶ to which he appealed, was not long to wait. While their involvement was less visible than the fight led by two Dominicans, Couturier and Regamey, in “L’Art Sacré,”⁷ it was no doubt equally pugnacious, particularly in the years 1948–1950, when the “controversy about religious art” first flared up. The post-war revival of Christian religious art was to convey the desire to reconcile the Church with modern art. However, the introduction of the latter into places of worship

„wykazanie inicjatywy w takim odrodzeniu przyniosłoby wielki splendor”⁵.

Spór o sztukę sakralną

Postulat Claudela został zrealizowany, a na przejaw „gorliwości szlachetnych synów św. Benedykta”⁶, do której się odwoływał, nie trzeba było długo czekać. Choć ich zaangażowanie było mniej widoczne niż walka, jaką prowadzili ojcowie dominikanie Couturier i Regamey na łamach „L’Art Sacré”⁷, to z pewnością również bojowe, szczególnie w latach 1948–1950, kiedy rozgorzał „spór o sztukę sakralną”. Odrodzenie powojennej chrześcijańskiej sztuki religijnej miało oznaczać chęć pogodzenia Kościoła ze sztuką nowoczesną. Jednak wprowadzenie form tej ostatniej w miejscach kultu poruszyło do żywego najbardziej konserwatywne środowiska katolickie. Słynne przykłady, takie jak: kościół Notre-Dame-de-Toute-Grâce w Assy czy kaplica w Vence, zdobione

⁵ Ibidem, p. 117.

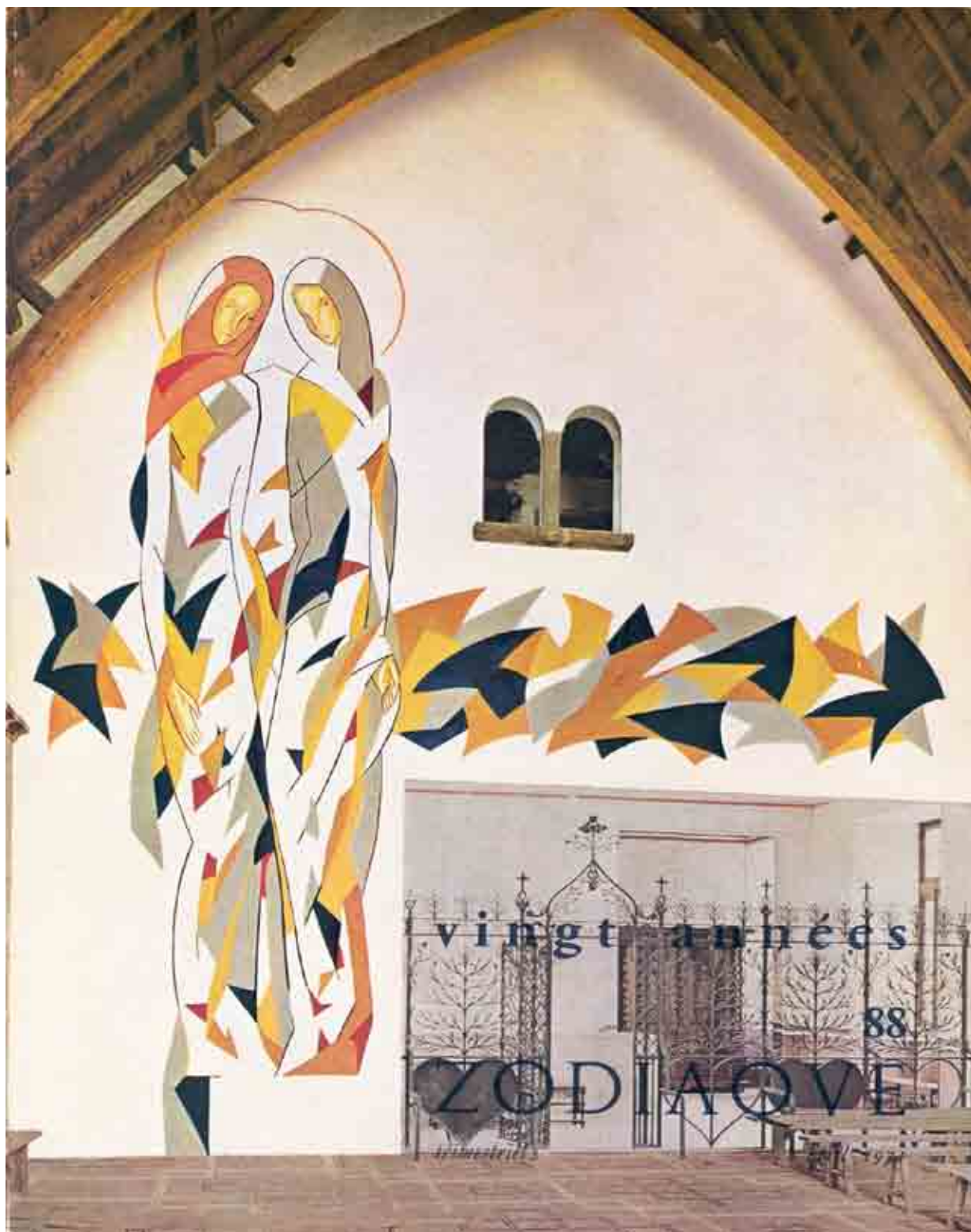
⁶ Ibidem.

⁷ Cf.: F. Causse, *La Revue de l’Art sacré*, Paris 2010.

⁵ Ibidem, s. 117.

⁶ Ibidem.

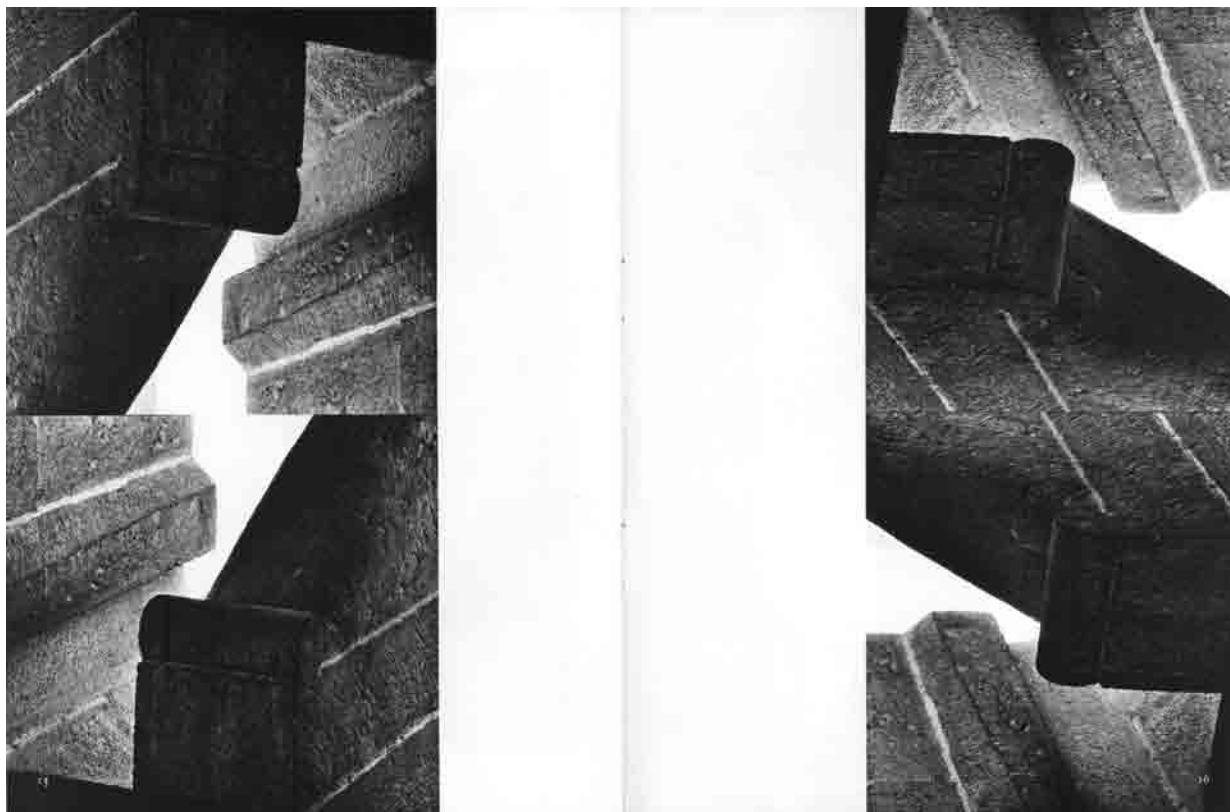
⁷ Zob.: F. Causse, *La Revue de l’Art sacré*, Paris 2010.



2. Okładka kwartalnika „Zodiaque” 1971, nr 88
 2. Cover of the “Zodiaque”, no. 88, 1971

przez znanych artystów (Marc Chagall, Fernand Léger i Henri Matisse), stały się źródłem inspiracji dla benedyktynów z opactwa Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire. W lecie 1948 roku jego przeor powierzył zakonnej pracowni „du Cœur-Meurtry”, prowadzonej przez Dom Angelico Surchampa, wykonanie malowideł ściennych,

deeply hurt the most conservative Catholic circles. Famous examples such as the church of Notre-Dame-de-Toute-Grâce in Assy or the chapel in Vence, both decorated by famous artists (Marc Chagall, Fernand Léger and Henri Matisse), became a source of inspiration for the Benedictine



3. Kolaż fotograficzny filarów i kapiteli górnej kaplicy południowego transeptu w Murbach, Haut-Rhin, fot. za: „Zodiaque” 1984, nr 140, fot. R. Roy

3. Photo collage of pillars and capitals of the upper chapel in the southern transept in Murbach, Haut-Rhin, photo by R. Roy in no. 140 of “Zodiaque”

abbey of Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire. In the summer of 1948, its prior commissioned the monastery workshop, “du Cœur-Meurtry”, run by Dom Angelico Surchamp, to make murals, whose natural theoretical consequence was the “Zodiaque” magazine.

“Zodiaque” was founded in March 1951, which coincided with the polemic around the bronze statue of Christ destined for the sanctuary of the church in Assy. Even though it made no reference to the dispute, the first issue presented the authors’ plans in a very transparent way. Surchamp emphasized that modern art, like the signs of the zodiac often placed on the portals of Romanesque churches, constitutes a huge collection of symbols to decipher. The magazine was supposed to help make them understood and to “fish out” from contemporary art, “everything that can be transformed into fully-fledged Christian art.” Surchamp made clear that, regardless of whether he referred to ancient or modern art, he would always do it from a particular point of view – from the perspective of faith.⁸

⁸ “Zodiaque”, april 1951, no. 1, p. 27.

których naturalną konsekwencją teoretyczną było czasopismo „Zodiaque”.

Zostało ono założone w marcu 1951 roku, co zbiegło się w czasie z polemiką wokół brązowej figury Chrystusa przeznaczonej do prezbiterium kościoła w Assy. Nie odwołując się w najmniejszym stopniu do tego sporu, pierwszy numer w bardzo przejrzysty sposób przedstawił zamierzenia jego autorów. Surchamp podkreślał, że sztuka nowoczesna, podobnie jak znaki zodiaku, które są często obecne na portalach romańskich kościołów, stanowi ogromny zbiór symboli do rozszyfrowania. Czasopismo miało pomóc je zrozumieć oraz „wyłowić” ze współczesnej sztuki „wszystko to, co może zostać przemienione w pełnoprawną sztukę chrześcijańską”. Wyraźnie zaznaczano, że niezależnie od tego, czy będzie odnosił się do sztuki dawnej czy nowoczesnej, zawsze uczyni to z określonego punktu widzenia – z perspektywy wiary⁸.

Ukazać sztukę romańską, oddać sakralność

Surchamp, wierny zasadom, jakie wpoił mu malarz Albert Gleizes, gdy przebywał u niego w Méjades w sierp-

⁸ „Zodiaque” marzec 1951, nr 1, s. 27.



Les trois jeunes Hébreux dans le fournaise

CHAPITEAUX DU XII^e SIÈCLE



La activité



Troisième tentation du Christ

A SAINT-LAZARE D'AUTUN



Chute de Simon le magicien



Combat de coqs



Quatrième ton de la Musique



Saint Vincent protégé par deux aigles



Combat des nains et des autruches (?)

(Musée lapidaire)

4. Kapitele z XII wieku, fot. za: „Zodiaque” 1951, nr 3 (poświęcony katedrze św. Łazarza w Autun)

4. Capitals from the 12th century, photo in: “Zodiaque”, no. 3, 1951 (dedicated to the St Lazarus cathedral in Autun)

niu 1946 roku⁹, chciał przywrócić sztuce nowoczesnej to, czego jej brakowało, czyli sakralność. Sztuka romańska i bogactwo jej dekoracji były dla niego źródłem, z którego powinny czerpać współczesne poszukiwania artystyczne¹⁰.

Dla pracowni „du Cœur-Meurtry” lato 1952 roku było przełomowe, bowiem wówczas dokonała ona przejścia od teorii do praktyki. Pod wpływem Surchampa w opactwie w Vézelay zorganizowano wystawę *Sztuka Sakralna 52*. Niektóre obrazy z tejże pracowni wisiały tuż obok dzieł przeznaczonych do nowo powstałych kościołów. Prace Bazaine’a i Légera były wyeksponowane w taki sposób, aby widzowie, przybywając oglądać ów jeden z najbardziej emblematycznych romańskich kompleksów architektonicznych, mogli uchwycić „złożoność ekspresji sztuki nowoczesnej, odkrywając na nowo źródła romańskiej tradycji”¹¹. Zestawienie burgundzkich rzeźb z poszukiwaniami współczesnej sztuki nowoczesnej miało jasno ukazać szerokiej publiczności pewnego rodzaju kontynuację, zrównoważony rozwój i wspólną skarbnicę form [il. 3].

To show Romanesque art, to render sacredness

Faithful to the principles instilled in him by the painter Albert Gleizes, when he stayed at his place in Méjades in August 1946,⁹ Surchamp wanted to restore to modern art what it lacked, that is, sacredness. Romanesque art and the richness of its decoration, he argued, are the source from which contemporary artistic endeavours should draw.¹⁰

For “du Cœur-Meurtry”, the summer of 1952 was groundbreaking, because it was then that the workshop made the transition from theory to practice. Under the influence of Surchamp, an exhibition was held in Vézelay Abbey entitled *Sacred Art of 52*. Some images from the workshop were hung next to works intended for newly established churches. Bazaine’s and Léger’s works were exhibited in such a way as to enable viewers coming to visit one of the most emblematic Romanesque architectural complexes to grasp “the complex expression of contemporary art and slowly re-

⁹ A. Surchamp, G. Jarczyk, *L’Art roman: rencontre entre Dieu et hommes*, Paris 1993, s. 56.

¹⁰ Por.: A. Gleizes, *La Peinture et ses lois*, Paris 1924, s. 19.

¹¹ *Art sacré 52* [katalog wystawy], Vézelay 1952.

⁹ A. Surchamp, G. Jarczyk, *L’Art roman: rencontre entre Dieu et hommes*, Paris 1993, p. 56.

¹⁰ Cf.: A. Gleizes, *La Peinture et ses lois*, Paris 1924, p. 19.



DÉTAILS DU TYMPAN D'AUTUN

en haut : Détail des pieds de Christ, au Tympan, en bas à gauche : Pile de la robe du Christ à droite : Pile de la robe de Saint Pierre. Ces trois détails du Tympan montrent la richesse décorative et ornementale des sculptures d'Autun. On pourra utilement comparer le détail de droite, en bas, avec la pierre n° 5 de Gavarnis, reproduite à la p. 17 du premier cahier de *Zodiaque*.



LE CHEF DU CHRIST DU TYMPAN

Cette tête du Christ, au tympan, est celle que l'Abbé Grivot a tenu en place, voici deux ans. Ce chef avait été taillé au XVII^e siècle, lors du rétrécissement du tympan, jusqu'à cette époque de son état actuel. Les temps ont changé : C'est le chef — dit XVIII^e siècle — qui nous paraît maintenant rétrograde, tandis que la statuette d'Autun revêt une nouvelle et étonnante jeunesse.

5. Detale tympanonu oraz głowa Chrystusa na tympanonie, fot. za: „Zodiaque” 1951, nr 3 (poświęcony katedrze św. Łazarza w Autun)
 5. Details of the tympanum and the head of Christ on the tympanum, photo in: “Zodiaque”, no. 3, 1951 (dedicated to the St Laza-
 rus cathedral in Autun)

discover the sources of Romanesque tradition.”¹¹ The juxtaposition of Burgundian sculptures with contemporary explorations of modern art was intended to show the public a certain kind of continuity, sustainable development, and the common treasury of forms [Fig. 3].

From *Zodiaque* booklets to *La nuit des temps*

Alongside the exhibition, the workshop also released a small booklet. It was sold to visitors and allowed to clarify the authors' intention. This pedagogical approach inspired the first issues of the “Zodiaque” magazine.

After the first two issues, entitled *Deux notes sur l'art abstrait* [Two words about abstract art] and *L'Agonie de l'art sacré* [The agony of sacred art], came a third, devoted to the cathedral of Autun. For the first time, the work was accompanied by photographs [Fig. 4–5], which allowed the reader to see the tympanum of the cathedral in very close detail, as if it was directly before him. Despite the poor quality of reproductions, the issue was a great success, which encouraged

Od zeszytów *Zodiaque* do *La nuit des temps*

Przy okazji wspomnianej wystawy pracownia „du Cœur-Meurtry” wydała niewielką broszurę. Była ona sprzedawana osobom odwiedzającym ekspozycję i pozwalała wyjaśnić zamierzenie jej autorów. To właśnie na bazie tego swoiście pedagogicznego ujęcia zrodziły się pierwsze zeszyty wydawnictwa.

Po dwóch pierwszych, zatytułowanych *Deux notes sur l'art abstrait* [Dwa słowa na temat sztuki abstrakcyjnej] i *L'Agonie de l'art sacré* [Agonia sztuki sakralnej], kolejny zeszyt mnisi poświęcili katedrze w Autun. Po raz pierwszy pracy towarzyszyły fotografie [il. 4, 5], które pozwalały czytelnikowi bez wysiłku przyjrzeć się najdrobniejszym detalom tympanonu. Zupełnie tak jakby znajdował się on bezpośrednio przed nim. Mimo złej jakości reprodukcji zeszyt odniósł ogromny sukces, co zachęciło Surchampa do dalszych „burgundzkich poszukiwań”. Kilka miesięcy później do zilustrowania zeszytu poświęconego kościołowi św. Filiberta w Tournus pracownia „du Cœur-Meurtry” wykorzystwała heliografię. Niepublikowane wcześniej zdjęcia wykonane przez miejscowego fotografa – Pierre’a Killa – z pewnością przyczyniły się do popularności pisma. Ten wprowadzony na stałe, aczkolwiek kosztowny pomysł pozwolił bez trudu oddać blask romańskich budow-

¹¹ *Art sacré* 52, [exhibition catalogue], Vézelay 1952.



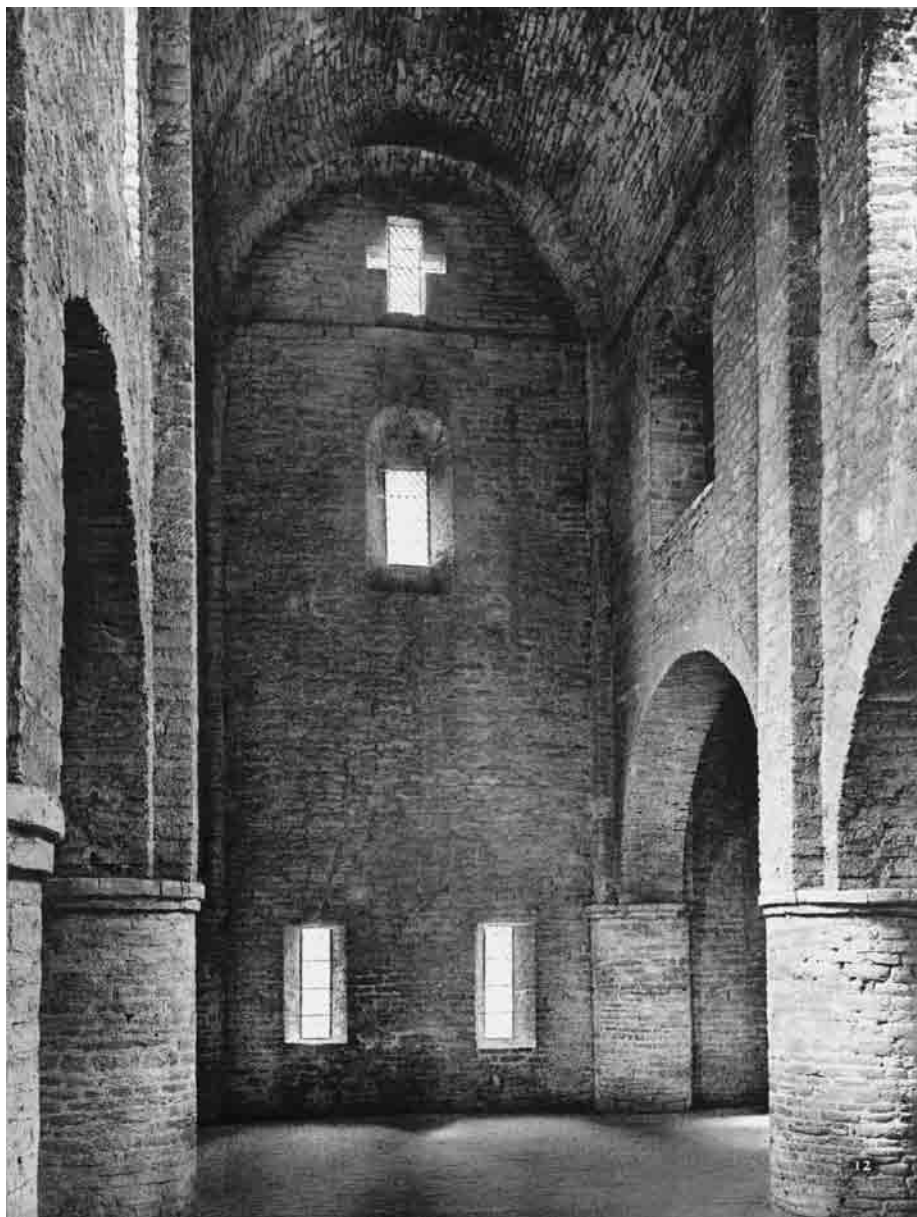
6. Łuk Gerlannusa, kościół św. Filiberta w Tournus, fot. za: *Bourgogne romane* (8. wyd.)

6. Gerlannus' Arc, St Philibert (Tournus), photo in: *Bourgogne romane* (8th ed.)

li. Subtelne i ciepłe obrazy, rozmyte barwami szarości i naznaczone cieniami, uwidaczniały zarówno głębię reliefu, jak i chropowatość powierzchni, tworząc efekt gruboziarnistej faktury, która do złudzenia przypominała materiał zastosowany w rzeźbie [il. 6]. Trud człowieka włożony w pracę nad dziełami rzeźby i architektury, ukazany dzięki fotografiom zamieszczonym w książce, ukazywał wielkość Boga [il. 7]. Głównym celem zakonników z La Pierre-qui-Vire miała stać się wizualizacja i namacalne przedstawianie faktów religijnych, uczynienie z fotografii nowej twarzy pobożności. Wraz z kolejnymi numerami, dzięki dialogowi tekstu z obrazem, wytworzył się subtelny dyskurs. Jego myślą przewodnią była ewokacja Piękna, które dla Surchampa było hołdem składanym przez naturę Bogu [il. 8].

W 1951 roku praca poświęcona zeszytom „Zodiaque” zwróciła uwagę André Malraux, który był zainteresowany zarówno tezami wysuwanymi przez mnichów, jak i za-

Surchamp to continue his “Burgundian quest”. A few months later, to illustrate the booklet dedicated to St Philibert of Tournus, the workshop used photogravure. Previously unpublished photographs taken by Pierre Kill, a local photographer, undoubtedly contributed to the popularity of the magazine. Albeit expensive, the idea became permanent and enabled an easy presentation of the splendour of Romanesque buildings’. Subtle and warm images, blurred with shades of gray and shadows, visualized both the depth of their reliefs and the roughness of their surface, thus creating an effect of coarse texture, which closely imitated the original material [Fig. 6]. The human effort put into these works of sculpture and architecture, as shown in the photographs reproduced in the book, presented the greatness of God [Fig. 7]. The main objective of the monks from La Pierre-qui-Vire was to give a tangible



7. Kaplica św. Michała w kościele św. Filiberta w Tournus, fot. za: *Bourgogne romane* (8. wyd.)

7. Chapel of St Michael in St Philibert's church (Tournus), photo in: *Bourgogne romane* (8th ed.)

visualization and presentation of religious facts, making photographs the new face of piety. In subsequent issues, a subtle discourse was gradually created through the dialogue between text and image. Its keynote was the evocation of Beauty, which for Surchamp was the homage paid to God by nature [Fig. 8].

In 1951, a paper devoted to “Zodiaque” booklets attracted the attention of André Malraux, who was interested both in the theses brought forward by the monks and in their use of photographs in the publications.¹² In 1952, *The Imaginary Museum of World Sculpture* was published. Just as in “Zodiaque” booklets, the image in Malraux’s book became entirely independent from the text and made the whole resemble a portfolio. It seems

¹² Cf.: C. Leseq, “Zodiaque est une grande chose maintenant...”, in: “Revue de l’art”, 2007, no. 157, pp. 39–46.

stosowaniem w ich publikacji fotografii¹². W 1952 roku ukazało się jego *Muzeum imaginacyjnej rzeźby światowej*. Podobnie jak w zeszytach wydawnictwa „Zodiaque”, obraz stawał się tam całkowicie niezależny od tekstu i nadawał całości kształt portfolio. Wydaje się, że siła tej „wizualnej epopei” odbiła się echem w opactwie La Pierre-qui-Vire. W 1954 roku Surchamp zdecydował się na zebranie w jednym tomie zdjęć opisywanych już wcześniej arcydzieł burgundzkich.

Wtedy to – wraz z *Bourgogne romane*¹³ – rozpoczęła się historia „biblioteki” wydawnictwa „Zodiaque”. Błyskawiczny sukces przekonał mnichów do tego, aby w kolejnym roku wydać na tej samej zasadzie *Auvergne romane*¹⁴ [il. 9]. W taki oto sposób zrodziła się kolekcja

¹² Por.: C. Leseq, *Zodiaque est une grande chose maintenant...*, „Revue de l’Art” 2007, nr 157, s. 39–46.

¹³ *Bourgogne romane*, Saint-Léger-Vauban 1954.

¹⁴ *Auvergne romane*, Saint-Léger-Vauban 1954.



8. Ambit prowadzący do krypty, Montmajour, fot. za: *Provence romane*, t. 1
8. Ambit leading to the crypt, Montmajour, photo in: *Provence romane*, vol. 1

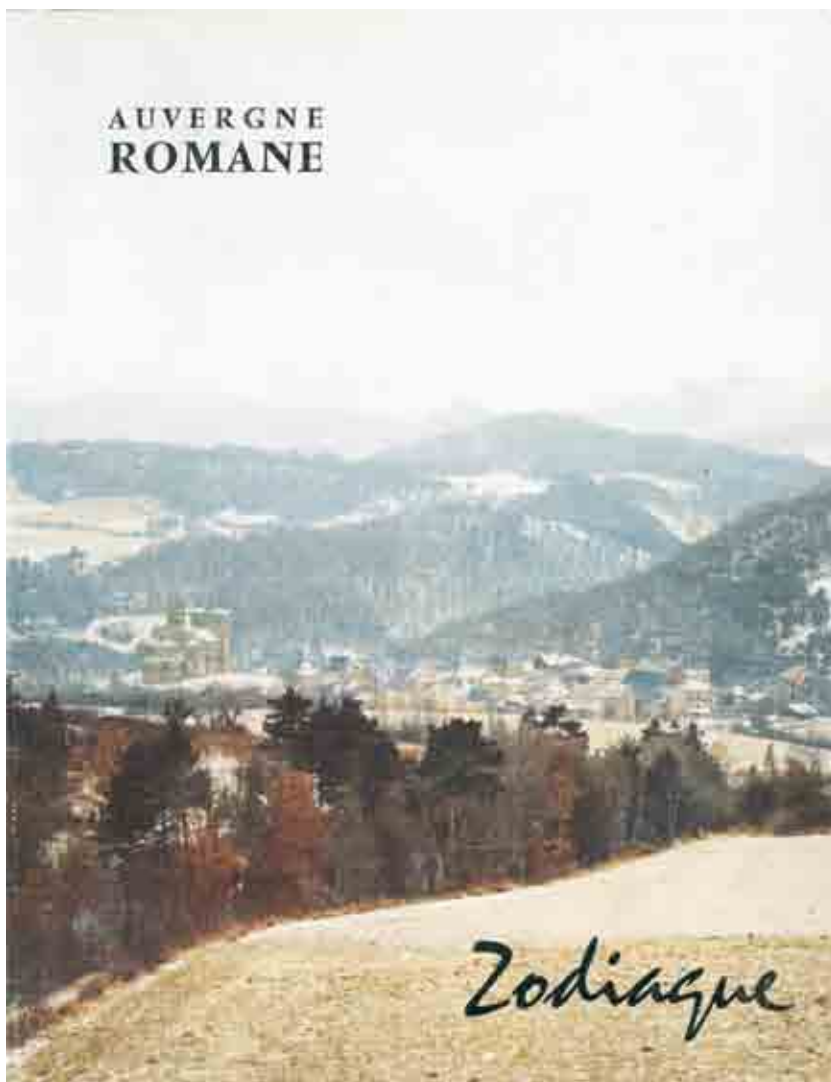
Provinces romanes, znana lepiej pod tytułem *La nuit des temps*. W ciągu roku ukazywała się początkowo jedna, a później dwie monografie, pierwsza na wiosnę, druga – jesienią. W sumie kolekcja liczyła 88 tomów publikowanych aż do 1999 roku.

Z czasem sukces wydawniczy serii bynajmniej nie zmniejszył się i był niebagatelnym źródłem dochodu dla opactwa. Bezspornie przyczyniła się doń heliograviura szeroko stosowana we francuskich wydawnic-

that the power of this “visual epic” found an echo in the Abbey of La Pierre-qui-Vive. In 1954, Surchamp decided to collect the photographs of previously described Burgundian masterpieces in one volume.

With the publication of *Bourgogne romane*¹³ the story of the “Zodiaque’s library” began. Instant

¹³ *Bourgogne romane*, Saint-Léger-Vauban 1954.



9. Widok z drogi w stronę le Sancy, okładka *Auvergne romane* (wyd. 2)
9. View from the road towards le Sancy, cover of *Auvergne romane* (2nd ed.)

success persuaded the monks to issue another booklet, entitled *Auvergne romane*,¹⁴ on the basis of the same principle [Fig. 9]. In this way, a collection of *Provinces romanes* arose, better known under the title *La nuit des temps*. Initially, one monograph was published every year, and later two – one in spring, the other in autumn. The total collection consisted of 88 volumes published successively until 1999.

As time passed, the series remained a publishing success and became a remarkable source of income for the abbey. Heliogravure, widely used in French publications of the post-war period, unquestionably contributed to this success. It should be noted, however, that the popularity of *La nuit des temps* and subsequent collections resulted not only from the quality of graphic design and the selection of photos, but also from their readers' attachment to local religious and cultural heritage, because the publications often evoked associations with solemn family events

twach okresu powojennego. Trzeba jednak podkreślić, że o popularności *La nuit des temps* i późniejszych kolekcji, oprócz jakości szaty graficznej oraz odpowiedniego doboru zdjęć, decydowało także przywiązanie czytelnika do religijnego, lokalnego dziedzictwa kulturowego, ponieważ publikacja często wywoływała skojarzenia z podniosłymi wydarzeniami rodzinnymi, takimi jak chrzty, śluby czy pogrzeby. Spojrzenie na zdjęcia skąpanego w świetle prezbiterium, stali czy ciemnych wąskich naw przywodziło na myśl osobiste wspomnienia, które spotykały się z obrazem uniwersalnego piękna¹⁵. Przypominająca poetyckie strofy struktura każdego tomu miała prowadzić czytelnika drogą analogii od dosłownego sensu form do ich duchowego zrozumienia.

Chociażby we wstępie do „zwiedzania” kościoła w Saint-Nectaire czytelnik był zapraszany do udziału w prawdziwej pielgrzymce: „W urokliwym regionie niedaleko Murols w pobliżu jeziora Chambon pomiędzy Issoire a Mont-Dore leży Saint-Nectaire. Niewiele jest

¹⁴ *Auvergne romane*, Saint-Léger-Vauban 1954.

¹⁵ Por.: C. Lesec, *Esthétique et apostolat. Les éditions „Zodiaque”*, w: *Le Livre et l'architecte*, Paris 2011.



10. Wnętrze dzwonnicy kościoła w Cáceres, fot. za: J. Dieuzaide, *Catalogne romane*, t. 1

10. The interior of the church bell tower in Cáceres, photo in: J. Dieuzaide, *Catalogne romane*, vol. 1

romańskich kościołów, które zdobi tak rozległy pejzaż, tak majestatyczne tło. Trudno zapomnieć pierwsze wrażenie, jakie wywiera kościół. Tak niewielki, a zarazem tak imponujący... Dostojeństwo, które już przez same kontrasty, jakie dostrzegamy, w pełni objawia ideę sakralności¹⁶. Kolejne strony to „wizualna procesja”. Zdjęcia, nieprzerywane nigdy tekstami, ukazują przede wszystkim ogrom architektury, a następnie zwracają uwagę na kilka detali kapiteli. Czytelnik, jak pielgrzym, powoli zbliża się do ołtarza, a następnie do prezbiterium i zdobiących go rzeźb. Wychodzi z kościoła, oddala się od niego i rzuca przez ramię ostatnie spojrzenie na budowlę. Jest wzruszony. To końcowy obraz, który stanowi zwieńczenie wizyty.

¹⁶ *Auvergne romane* 1954, jak przyp. 14, s. 121 i 125.

such as baptisms, weddings, and funerals. A look at the pictures bathed in the light of the chancel, stalls, or dark, narrow aisles brought personal memories to mind, which then combined with the universal image of beauty.¹⁵ Reminiscent of the poetic stanza, the structure of each volume would lead the reader, by way of analogy, from the literal sense of forms to their spiritual understanding.

For example, in an introduction to the “guided tour” of the church of Saint-Nectaire, the reader was invited to participate in a true pilgrimage: “Saint-Nectaire is situated in the charming area

¹⁵ Cf.: C. Lescq, *Esthétique et apostolat. Les éditions “Zodiaque”*, in: *Le Livre et l'architecte*, Paris 2011.

close to Murols, near the lake of Chambon, between Issoire and Mont-Dore. There are only a handful of Romanesque churches adorned by such vast landscape and such majestic background. It is hard to forget the first impression made by the church. So small and yet so impressive... The dignity observed in its contrasts alone fully reveals the idea of the sacred.”¹⁶ The next pages are a “visual procession.” Photos, never interrupted with text, primarily show the enormity of architecture, and then draw the reader’s attention to several details of the capitals. The reader, like a pilgrim, slowly approaches the altar, the chancel, and the sculptures that adorn it. He comes out of the church, walks away, glances over his shoulder, sees the building for the last time, and is deeply moved. This is the final image, the culmination of the visit.

The mission undertaken by Angelico Surchamp was to look at more than fifty years of the Romanesque art to emphasize not its stylistic differences, but its general sensitivity. All his publishing works were always faithful to this requirement. Word and image were smoothly combined to create a continuous narrative. In the “Zodiaque”, the sacred rhetoric, so clearly visible in Romanesque art, was excellently supported. It organized Christian spirituality [Fig. 10], and, in the context of revealed religion, could serve as an opening to a higher dimension of existence.

Translated by Katarzyna Beściak-Kocur
and Urszula Jachimczak

Zgodnie z misją, jaką sobie wyznaczył, Angelico Surchamp objął spojrzeniem więcej niż pięćdziesiąt lat w dziejach sztuki romańskiej, aby dostrzec nie zróżnicowanie stylowe, lecz jej wrażliwość. Wszystkie jego prace wydawnicze zawsze były wierne temu wymaganiu. Słowo i obraz łączyły się w nich płynnie, tworząc ciągłą narrację. W „Zodiaque” sakralna retoryka, tak wyrażona w sztuce romańskiej, znalazła doskonałe wsparcie. Wokół nich organizowała się chrześcijańska duchowość [il. 10], natomiast w kontekście religii objawionej mogła służyć jako otwarcie na wyższy wymiar egzystencji.

Tłumaczyła Anna Półtorak

¹⁶ *Auvergne romane* (ft. 14), pp. 121 and 125.

ABSTRACTS

Prof. dr hab. Piotr Krasny

Jagiellonian University
Institute of Art History
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków
tel.: +48 12 663 1848,
tel./fax: +48 12 422 9462

Tradition, decreasing piety and a vague sense of the Divine. François René de Chateaubriand and the crisis of sacred art in the 19th century

Many consider François René de Chateaubriand as the thinker primarily responsible for consolidating radically conservative and fideistic attitudes after the French Revolution. It was allegedly under his influence that French sacred art of the 19th century plunged into an era of barren historicism, which identified religious significance with allusions to the artistic tradition of the pre-revolutionary state. The origins of this idea are commonly traced back to Chateaubriand's statements on art in his apologetic treatise entitled *The Genius of Christianity* [*Génie du Christianisme*]. It should be noted, however, that these reflections are limited to but a dozen pages in the book, and it would be a futile attempt to use them as specific guidance on how sacred art should be created. Evident in these pages is Chateaubriand's admiration for the architecture of Gothic cathedrals, which evoke in him "a kind of awe and a vague sentiment of the Divinity"; he is clearly awed by their solemn ambience, reverberating with echoes of past ages, which "raise their venerable voices from the bosom of the stones, and are heard in every corner of the vast cathedral." These statements may indeed be easily read as an encouragement to build churches in a neo-Gothic style, which will always appeal to the common folk. It should be borne in mind, however, that the neo-Gothic rose to prominence in French art thirty years after the publication of *The Genius of Christianity*. If we assume that the book was treated as an inspiration for reviving past architectural solutions, it may strike us as surprising that the motifs chosen often went directly against Chateaubriand's

ABSTRAKTY

prof. dr hab. Piotr Krasny

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Historii Sztuki
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków
tel.: +48 12 663 18 48,
tel./fax: +48 12 422 94 62

Tradycja, stygnąca pobożność i niejasne odczucie bóstwa. François René de Chateaubriand a kryzys sztuki religijnej w XIX wieku

François René de Chateaubriand jest uważany za głównego myśliciela, który po okresie Wielkiej Rewolucji ugruntował w kulturze francuskiej postawy skrajnie konserwatywne i fideistyczne. Pod jego wpływem francuska sztuka sakralna wieku XIX miała pogрузić się w jałowym historyzmie polegającym na utożsamieniu religijnej wymowy z odwoływaniem się do tradycji artystycznej przedrewolucyjnego państwa. Źródła takiej koncepcji upatruje się w wypowiedziach Chateaubrianda na temat sztuki, zawartych w apologetycznej rozprawie *Génie du Christianisme*. Trzeba wszakże zauważyć, że artystyczne rozważania zajmują w tej książce zaledwie kilkanaście stron, na których trudno doszukać się konkretnych instrukcji na temat kształtowania sztuki sakralnej. Pojawia się tu wprawdzie zachwyt nad architekturą gotyckich świątyń, pobudzającą w widzu „drzenie i niejasne odczucie bóstwa”, a także nad podniosłym nastrojem owych gmachów, tworzonym przez „głosy stuleci, wydostające się z wnętrza kamieni i rozchodzące się po całej bazylice”. Z tekstów tych można zatem wyczytać wyłącznie zachętę do wznoszenia kościołów w stylu (neo)gotyckim, do którego „zawsze będzie tęsknił prosty lud”. Nie wolno jednak zapominać, że ów styl rozpowszechnił się we francuskiej sztuce sakralnej dopiero trzydzieści lat po wydaniu *Génie du Christianisme*. Jeśli więc przyjmujemy, że w dziele tym znajdowano ogólną zachętę do odrodzenia w sztuce sakralnej rozwiązań z przeszłości, zaskakuje, że motywy te wybierano zupełnie na przekór zaleceniom Chateaubrianda. Na początku wieku XIX w religijnej sztuce francuskiej powrócono bowiem do form klasycyzującego baroku i wczesnego klasycyzmu, którym myśliciel ten wypominał pogańskie pochodzenie i stwierdzał zdecydowanie, że nie mogą one pobudzić prawdziwej chrześcijańskiej pobożności. Wydaje się

więc, że o wyborze tych „retrospektywnych” rozwiązań nie decydowała lektura *Génie du Christianisme*, ale akademickie gusty dominujące we francuskim środowisku artystycznym, a także chęć „restauracji” francuskiej sztuki religijnej w kształcie, który prezentowała ona bezpośrednio przed dechrystianizacyjnymi i ikonoklastycznymi działaniami podjętymi w okresie Wielkiej Rewolucji.

słowa kluczowe: sztuka religijna, teoria sztuki, Francja, XIX wiek, Wielka Rewolucja Francuska, François René de Chateaubriand

dr Andrzej Laskowski

Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie
Zakład Dziedzictwa Kulturowego i Studiów
Miejskich UNESCO przy Katedrze Historii
Gospodarczej i Społecznej
ul. Rakowicka 27, 31–510 Kraków
tel.: +48 12 293 75 27

Nieistniejący kościół Franciszkanów w Jasle i jego twórca Michał Łużecki. Przyczynek do biografii

Neogotycki kościół Franciszkanów w Jasle wzniesiony został w latach 1903–1904 według projektu lwowskiego architekta Michała Łużeckiego, który był też projektantem kilku neogotyckich elementów wyposażenia wnętrza tejże świątyni. Jest to jedyny obiekt sakralny poza Lwowem zrealizowany według projektu wspomnianego twórcy. Kościół ten, zniszczony niemal doszczętnie u schyłku II wojny światowej, reprezentował typ skromnej świątyni neogotyckiej, pozbawionej transeptu, składającej się zasadniczo z wieży, korpusu nawowego i zamkniętego trójbocznego prezbiterium. Kościoły tego typu popularne były w owym czasie na ziemiach niemieckich, a i w Polsce nie brak podobnych przykładów.

W świetle przeprowadzonych badań Michał Łużecki był typowym architektem epoki przełomu historyzmu i modernizmu. Wiedza i pomysłowość pozwalały mu na zgrabne poruszanie się wśród form neostylowych, stąd w jego dorobku znajdziemy koncepcje, w których pojawiają się zarówno inspiracje średniowieczem (neogotycki kościół w Jasle), jak i architekturą nowożytną (neobarokowa fontanna z Matką Boską we Lwowie) czy realizacje będące indywidualną interpretacją form historycznych, gdzie kostium stylowy zostaje zastosowany we współczesnej funkcji (wieża wodna na Wystawie Krajowej we Lwowie). Równie śmiało operował też różnymi materiałami, nie stroniąc ani od kamienia, ani od cegły, ani od drewna (by wymienić w tym

actual recommendations. At the beginning of the 19th century, French religious art returned to the forms of classicizing baroque and early classicism, which were criticized by Chateaubriand for their pagan origins and their inability to inspire true Christian piety. Therefore, it seems unlikely that the choice of “retrospective” solutions was influenced by the *The Genius of Christianity*; rather, it was informed by specific academic tastes dominant in the French artistic milieu at the time and the ideal of “restoring” French religious art to what it used to be before the iconoclasm and de-christianization championed by the French Revolution.

Keywords: religious art, art theory, France, 19th century, the French Revolution, François René de Chateaubriand

Dr Andrzej Laskowski

Cracow University of Economics
UNESCO Chair of Cultural Heritage
and Urban Studies at the Department
of Social and Economic History
ul. Rakowicka 27, 31–510 Kraków
tel.: +48 12 293 75 27

The defunct Franciscan Church in Jasło and its designer Michał Łużecki. A contribution to his biography

The neo-Gothic Franciscan church in Jasło was built between 1903 and 1904 to the design of Michał Łużecki, a Lviv architect, who also designed several neo-Gothic elements in the interior. It was the only sacred structure outside Lviv designed by the architect. Almost completely destroyed in WWII, it was a modest neo-Gothic church, consisting of a tower, a nave, and a chancel enclosed on three sides; there was no transept. Churches of this type were popular in Germany, and some examples are to be found in Poland as well.

Studies suggest that Michał Łużecki was an architect of his times, straddling historicism and modernism. His knowledge and inventiveness allowed him to draw from a variety of neo-stylistic forms; his creative output includes designs inspired by the Middle Ages (the neo-Gothic church in Jasło) and modern architecture (the neo-baroque Blessed Virgin Fountain in Lviv), as well as free interpretations of historical forms, in which a sty-

listic costume is used to serve a modern function (e.g. the water tower at the Eastern Trade Fair in Lviv). Łużecki was equally skilful in the use of various materials, such as stone, brick and wood (e.g. the celebrated Hunting Pavillion at the Fair). He did not shy from conservation tasks. Deep down, however, he was an artist on a constant quest for new means of expression, conscious of the impending artistic breakthrough; the designs and projects he undertook in the 20th century were already influenced by the spirit of art nouveau. Throughout his life, Łużecki enjoyed widespread esteem and authority, first as an employee and later as the director of the Urban Construction Office in Lviv, and a jury member in numerous architecture contests.

Keywords: architecture, Galicia, Jasło, Lviv, Michał Łużecki

Dr Cezary Wąs

University of Wrocław
Institute of Art History
ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław
tel.: +48 713 752 510

Argumentation structure in early interpretations of the Chapel at Ronchamp (Part I)

In the study of art, it is customary to rationalize at least some aspects of this special object of reflection, which in its essential features eludes the forms of academic discourse. This is particularly true of the most outstanding works of art, which always invite multiple readings. A perfect case in point is the wide spectrum of interpretations engendered by the Ronchamp Chapel; the structure has been variously defined as a manifestation of avant-garde modernism, a specific form of functionalism, or an expression of the architect's hidden esoteric inclinations. Ever since it was finished, attempts to elucidate it have proven difficult. Early judgments include a number of statements notable for their rich argumentation and strength of reasoning. Arguments they employ, however, often go in different, and sometimes opposite, directions. The present analysis of two out of five selected interpretations of the Ronchamp Chapel (the other three will be covered in the next issue of "Sacrum et Decorum") seeks to demonstrate that the interpreters' intention was to make the building widely understood

przypadku cieszący się dużym uznaniem publiczności Pawilon Łowiectwa na wspomnianej wystawie). Nie unikał też prac konserwatorskich. W istocie jednak drzymał w nim człowiek świadomy przełomu, twórca odczuwający potrzebę poszukiwania nowych środków wyrazu, czego dowodem są jego projekty i działania prowadzone już w XX wieku, utrzymane w duchu secesji. Jako pracownik, a następnie wieloletni kierownik Urzędu Budownictwa Miejskiego we Lwowie oraz juror w wielu konkursach architektonicznych cieszył się dużym uznaniem i autorytetem.

słowa kluczowe: architektura, Galicja, Jasło, Lwów, Michał Łużecki

dr Cezary Wąs

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Historii Sztuki
ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław
tel.: +48 713 752 510

Struktura argumentacji wczesnych interpretacji kaplicy w Ronchamp (część I)

Jedną z tradycyjnych podstaw badań nad sztuką jest próba racjonalizacji chociażby niektórych właściwości tego specyficznego przedmiotu refleksji, który jednak w swych zasadniczych cechach wymyka się zabiegom ujęcia go w formy naukowego dyskursu. Problem ten dotyczy zwłaszcza dzieł artystycznie wybitnych, które wyjątkowo skłaniają do wielorakich interpretacji. Doskonałym przykładem jest tu szerokie spektrum interpretacji kaplicy w Ronchamp, rozciągające się od uznania jej za przejaw awangardowego modernizmu i specyficznej formy architektury funkcjonalistycznej, aż do traktowania jej jako przejawu skrywanych przez architekta skłonności do ezoteryzmu. Trudności w objaśnieniu dzieła występowały od pierwszych lat po jego ukończeniu. Wśród tych wczesnych wypowiedzi można wyróżnić kilka odznaczających się bogactwem argumentacji i siłą dowodzenia. Argumenty w nich zawarte kierują się jednak w różne, niekiedy przeciwstawne strony. Analiza dwóch z pięciu wybranych interpretacji kaplicy w Ronchamp (trzy kolejne zostaną omówione w następnym numerze „Sacrum et Decorum”) wykazuje, że ich autorzy usiłowali przedstawić tę budowlę w taki sposób, by wzbudzała ono zrozumienie i była szeroko aprobowana. Mimo podobieństw zaobserwowanego podejścia obie interpretacje różnią się poważnie – korzystając z typologii Haydena White’a, o pierwszej, silnie indywidualistycznej rzecz można, że jest politycznie „anarchistyczna”, zaś druga, w której autor jako niemal oczywiste traktuje głębokie zmiany w sztuce i religii, określić można jako „liberalną”.

słowa kluczowe: architektura współczesna, architektura sakralna, Le Corbusier, Ronchamp

dr hab. Tadeusz Boruta, prof. UR

Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Sztuki
Krasne 32A, 36–007 Krasne
tel.: +48 17 872 20 00

Neoplatońska Wieczerza

Artykuł dotyczy *Ostatniej Wieczerzy* Macieja Świeszewskiego, jednego z bardziej znanych obrazów w malarstwie polskim ostatnich lat. Praca ma wymiar uczy eschatologicznej. Obficie zastawiony stół biesiadny, którego prostokąt symbolizuje rzeczywistość ziemską, unosi się wraz z uczującymi w jakieś nieokreślonej niebieskiej przestrzeni Nowego Jeruzalem. Artysta dokonuje przy tym interesującego studium wizerunku Jezusa. Malując Go o potrójnym obliczu, tworzy zupełnie nową ikonografię. Wizja ta, zobrazowana na centralnej osi kompozycji, emanuje na całość płótna. Patrząc od góry, napotykamy wierzchołek trójkąta. Jego biel symbolizuje pierwotną, neoplatońską jednię Boga. Schodząc w dół, rozszczepia się ona na różne kolory tęczy – znak pojednania, miłosierdzia i przymierza pomiędzy Stwórcą a stworzeniem. Stół biesiadny pełen płodów ziemi, płynący po bezmiarze wód, jest w równej mierze arką, co stołem ofiarnym.

Praca Macieja Świeszewskiego i zestawione z nią obrazy Aldony Mickiewicz ukazują scenę *Ostatniej Wieczerzy* w symbolicznym wymiarze filozofii neoplatońskiej. U gdańskiego artysty sprawcza łza Boga, spadając w centrum ziemskich wód, tworzy nowe życie i obrazujące emanacje fale, które rozchodząc się od środka, zagarniają coraz większą przestrzeń w kręgach eschatologicznych symboli. Aldona Mickiewicz kwadrat stołu (symbolizujący Ziemię) obleka obrusem i wpisuje w niego okrąg zakreślony rozmieszczeniem ułomków chleba i fałd obrusu. Emanującym centrum jest u niej Eucharystia zobrazowana talerzem z chlebem i karafką z winem. Tworzy ona symboliczny obraz wspólnoty Mistycznego Kościoła. Artystka jest jednak w swojej wizji niepewna, zatrzymuje się na opisie codzienności, dzieli się wątpliwościami. Jej obrazy są znakami zapytania o istotę naszego życia. W swojej *Ostatniej Wieczerzy* zatrzymuje chwilę związania obrusu, zastanawiając się, czy spod niego ukaże się pusty, ziemski stół czy obiecane Królestwo Boże. W prozie zwyczajnego posiłku odsłania się metafizyczny sens sceny. Świeszewski jest natomiast wizjonerem, zdaje się, że olbrzymia erudycja i wiedza pozwalają mu zaglądnąć na weselną ucztę Kościoła Tryumfującego.

and accepted. Even though the two interpretations exhibit certain similarities, they are also distinctly different. Using the typology suggested by Hayden White, one, highly individualistic interpretation could be described as politically “anarchist”, while the other, whose author treats profound changes in religion and art as nearly self-evident, could be labelled “liberal”.

Keywords: modern architecture, sacred architecture, Le Corbusier, Ronchamp

Dr hab. Tadeusz Boruta, associate professor

University of Rzeszów
Faculty of Art
Krasne 32A, 36–007 Krasne
tel.: +48 17 872 20 00

The Neo-Platonic Supper

The article concerns *The Last Supper* by Maciej Świeszewski, one of the best known Polish paintings of recent years. The piece presents an eschatological feast. A sumptuous banquet table, whose rectangular shape represents earthly reality, along with the apostles, is placed in a nebulous, heavenly space of a New Jerusalem. In addition, the artist produces an interesting and meticulously studied image of Jesus. By giving him three faces, he creates an entirely new iconography. This original vision originates along the central axis of the composition and radiates to the rest of the painting. Starting from the top, the viewer comes across the vertex of a triangle. The triangle is white to represent the primordial neo-Platonic unity of God; as it descends, it gradually splits into the colours of the rainbow, the symbol of reconciliation, mercy and covenant between the Creator and his creation, as well as the presence of God. The banquet table, overflowing with the fruits of the earth, floating on the endless expanse of water is at once an ark and a sacrificial table.

The paintings by Maciej Świeszewski and Aldona Mickiewicz show the scene of the Last Supper in the symbolic light of Neo-platonic philosophy. In the former, a primal tear of God falls on earthly waters, creating new life and starting waves, which emanate from the centre to include the entire painting in symbolic circles of eschatological symbols. In the latter, the square

of the table (representing the earthly) is covered with a tablecloth; in the vein of Renaissance architects, who tried to design an ideal temple, a circle formed by crumbs of bread and folds of the tablecloth is inscribed within it. The centre of emanation is the Eucharist, represented by the plate with bread and the wine-filled carafe. Aldona Mickiewicz thus creates a symbolic image of the community of the mystical Church. However, she is uncertain in her vision, stops at the description of the everyday, and openly shares her doubts. Her paintings are not statements but question marks asking about the essence of life. In her *The Last Supper*, she freezes the moment of rolling up the tablecloth to express her doubt as to whether it will unveil an empty, earthly table or the promised Kingdom of God. Świeszewski, on the other hand, is a visionary. It seems that his enormous erudition and, perhaps, personal faith allow him to steal a glance at the nuptial feast of the Triumphant Church – the wedding of the Lamb.

Keywords: neo-Platonism, the Eucharist, emanation, eschatological vision, Polish painting

Dr Michał Haake

Adam Mickiewicz University
Institute of Art History
Al. Niepodległości 4, 61–874 Poznań
tel.: +48 61 852 66 64

The meaning of existence and art in the painting *Pietà* by Tadeusz Boruta

The article deals with the methodology of art history; based on the interpretation of *Pietà* by Tadeusz Boruta, it argues the need to analyze how pictorial representation (motifs, forms, colour, texture) is related to the plane of the painting. The multi-layered meaning of Boruta's work emerges from the fact the painting brings to light the inscription of motionless figures in the structure of temporality, where "before", "after", and the immediate "now" of the seeing process are distinguished. This structure sends a message about the essence and mission of the human life of Christ, and the incarnation of God, which is directed at every human being in the Eucharist.

Keywords: Tadeusz Boruta, *Pietà*, religious art

słowa kluczowe: neoplatonizm w sztuce, Eucharystia, emanacja, wizja eschatologiczna, malarstwo polskie

dr Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Instytut Historii Sztuki
Al. Niepodległości 4, 61–874 Poznań
tel.: +48 61 852 66 64

Sens egzystencji i sztuki w świetle obrazu *Pieta* Tadeusza Boruty

Rozprawa podejmuje problematykę metodologii historii sztuki i obiera za cel wykazanie na podstawie interpretacji jednego obrazu, *Piety* Tadeusza Boruty, konieczności poddania analizie sposobu, w jaki przedstawienie malarskie (motywy, forma, kolor, faktura) odnosi się do płaszczyzny obrazu. Wylaniające się z niej wielowarstwowe znaczenie dzieła Boruty polega na uzmysławianiu wpisania znieruchomiałych postaci w strukturę czasowości, w której zostają wyróżnione „przedtem”, „potem” oraz związane z widzem „teraz”. W strukturze tej zawiera się przesłanie o istocie i misji ziemskiego życia Chrystusa, a zarazem o kierowanym do każdego człowieka wcieleniu Boga, jakie dokonuje się w Eucharystii.

słowa kluczowe: Tadeusz Boruta, *pieta*, sztuka religijna, malarstwo polskie

dr Grażyna Ryba

Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Sztuki
Krasne 32A, 36–007 Krasne
tel.: +48 17 872 20 00
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego
ul. Dekerta 2/15, 35–030 Rzeszów
tel.: +48 17 850 01 08

Artysta współczesny wobec *sacrum*. Wątki metafizyczne w twórczości Tadeusza Boruty, Stanisława Białogłowicza i Tadeusza Wiktora

W lutym 2009 roku w związku z inauguracją rzeszowskiego Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej zorganizowano niewielką ekspozycję „Wyrzucić Niewyraźalne”, której celem było skrótowe i syntetycz-

ne przedstawienie sposobu wyrażenia doznań i refleksji o charakterze metafizycznym dominujących w sztuce współczesnej wyrosłej z tradycji kultury judeochrześcijańskiej. Zaprezentowano prace trzech artystów związanych z miejscowym uniwersytetem, a reprezentujących odmienne nurty malarstwa współczesnego: Tadeusz Wiktor (ur. 1946), abstrakcjonista, pokazał kompozycję *Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca* (1993), Stanisław Białogłowicz (ur. 1947), inspirujący się sztuką ikony, przedstawił *Zapis ukryty według ikony „Święty Łukasz malujący Hodegetrię”* (2006), a Tadeusz Boruta (ur. 1957), łączony z nurtem figuracji, wystawił obraz *Niewierny Tomasz* (1999).

Tadeusz Boruta zdaje się odrzucać w swojej pracy doświadczenie zbiorowe w poszukiwaniach Boga, podkreślając ich indywidualny i subiektywny charakter. Jego obraz ukazuje zarazem jakby pierwszy etap procesu twórczego, polegający na poznaniu, doświadczeniu i zrozumieniu. Stanisław Białogłowicz ujął kolejny etap – proces kreacji, natomiast Tadeusz Wiktor zaakcentował w swoim dziele aspekt komunikacji – doświadczenia Absolutu w relacji do drugiego człowieka, który jako odbiorca wizji artysty został dokładnie określony.

Natomiast żaden z artystów nie podjął się samego ukazania Niewyrażalnego. Jest to przejaw zjawiska symptomatycznego dla sztuki współczesnej. Należy je wiązać z narastającymi na przestrzeni ostatnich dwu wieków indywidualizmem i subiektywizmem przejawiającymi się też w postawach twórców i ich stosunku do otaczającej rzeczywistości.

słowa kluczowe: malarstwo religijne, malarstwo polskie, Tadeusz Wiktor, Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz

prof. dr hab. inż. arch. Maria J. Żychowska

Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki
Wydział Architektury
ul. Podchorążych 1, 30–084 Kraków
tel.: +48 12 628 20 20

O. Piotr Cholewka, znany – nieznan

O. Piotr Cholewka urodził się w 1922 roku w Marciszowie k. Zawiercia. Jego rodzina w 1925 roku wyemigrowała ze Śląska do Barlin w północnej Francji. W 1943 roku wstąpił on do klasztoru Benedyktynów w Wisques. W 1961 roku otrzymał indult papieski pozwalający na naukę i służbę poza klauzurą.

Witrazami zajął się w 1953 roku. Uprawiał tę sztukę w technice tradycyjnej, a także przy użyciu zbrojonego

Dr Grażyna Ryba

University of Rzeszów
Faculty of Art
Krasne 32A, 36–007 Krasne
tel.: +48 17 872 20 00

Centre for the Documentation of Modern Sacred Art, Faculty of Art at the University of Rzeszów
ul. Dekerta 2/15, 35–030 Rzeszów
tel.: +48 17 850 01 08

Contemporary artist and the sacrum. Metaphysical themes in the work of Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor

In February 2009, to celebrate the opening of the Centre for the Documentation of Modern Sacred Art in Rzeszów, a small exhibition entitled *Expressing the Inexpressible* was organized. Its purpose was to give a succinct presentation of the ways in which metaphysical experience and reflection are expressed in contemporary art which takes its origins from Judeo-Christian tradition. The exhibition displayed works by three artists affiliated with the local university. Each represented a different current in contemporary painting: Tadeusz Wiktor (born in 1946), an abstract painter, exhibited his *An Icon for Stanisław. A prayer for Father* (1993), Stanisław Białogłowicz (b. 1947), who draws inspiration from the classical icon, presented his *A hidden record according to the icon “St Luke painting the Hodegetria”* (2006), and Tadeusz Boruta (b. 1957), usually associated with the figurative trend, displayed a painting entitled *Doubting Thomas* (1999).

The work of Tadeusz Boruta apparently rejects collective experience in the search for God, placing emphasis on its individual and subjective character. His art can be seen as expressing the first stage of the creative effort, which involves the processes of knowing, experiencing, and understanding. Stanisław Białogłowicz moves his focus to the second stage, the actual creation, and Tadeusz Wiktor emphasizes the communicative aspect, concentrating on the experience of the Absolute in relation to the fellow man, who is specifically defined as the addressee of the artist's vision.

Interestingly, none of the artists attempts to actually show the Inexpressible. This phenomenon is symptomatic of contemporary art in general and can be explained by the rise of individualism and subjectivism over the last two centuries, which also finds its specific manifestation in artistic attitudes and approaches to reality.

Keywords: religious painting, Tadeusz Wiktor, Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz

Prof. dr hab. inż. arch.
Maria J. Żychowska

Cracow University of Technology
Faculty of Architecture
ul. Podchorążych 1, 30–084 Kraków
tel.: +48 12 628 20 20

Father Cholewka: known and unknown

Father Piotr Cholewka was born in 1922 in a Silesian village of Marciszów near Zawiercie. In 1925, his family emigrated to Barlin in northern France. In 1943 he entered the Benedictine monastery of Wisques. In 1961, a papal indult authorized him to pursue studies and work outside the cloister.

He took on stained glass in 1953. He used traditional techniques and employed reinforced concrete to hold the pieces of glass together (*dalle de verre*), while also creating in synthetic materials, such as polystyrene. Most of his works date back to the period between 1955 and 1963, and with the exception of a few early designs, the majority are abstract. His stained-glass windows can be found in fifty churches, mainly in France and Belgium.

In Poland, he first appears in 1992 to present exhibitions of his creative output of 40 years entitled *Beauty Shall Save the World*. Their purpose is to show contemporary art, understood as abstract representation whose meaning and content is hidden under a composition of colourful blots. The only ensemble of stained-glass windows by Father Cholewka to be found in Poland is that present in the church of Saint John the Baptist in Kupno, near Kolbuszowa, produced between 1997 and 1998.

Keywords: stained-glass windows, art, abstraction, technique, Piotr Cholewka

Prof. dr hab. Father Janusz Królikowski

The Pontifical University of John Paul II in Cracow
Faculty of Theology, Section in Tarnów
ul. Piłsudskiego 6, 33–100 Tarnów
tel.: +48 14 622 33 31

Art with faith and for faith

History teaches that the Church needs art and that art has its staunchest ally in the Church. Their mutual relationship is based on a basic tenet of faith,

betonu jako spoin dla szkła (*dalle de verre*) oraz tworzyw sztucznych (polistyren). Większość jego realizacji przypada na lata 1955–1963. Poza kilkoma pierwszymi pracami o charakterze figuratywnym większość z nich utrzymana jest w konwencji abstrakcji. O. Piotr Cholewka jest autorem witraży w pięćdziesięciu świątyniach, głównie we Francji i Belgii.

W Polsce pojawia się od 1992 roku, by prezentować wystawy dorobku 40 lat swojej pracy twórczej zatytułowane *Piękno zbawi świat*. Ich celem jest ukazanie sztuki współczesnej, rozumianej jako przedstawienia całkowicie abstrakcyjne, których treść i znaczenia pozostają ukryte pod kompozycją barwnych plam. Jedyne jego witraże w Polsce powstały w kościele św. Jana Chrzciciela w Kupnie pod Kolbuszową w latach 1997–1998.

słowa kluczowe: witraż, sztuka, abstrakcja, technika, Piotr Cholewka

ks. prof. dr hab. Janusz Królikowski

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydział Teologiczny Sekcja w Tarnowie
ul. Piłsudskiego 6, 33–100 Tarnów
tel.: +48 14 622 33 31

Sztuka z wiary i dla wiary

Doświadczenie historyczne potwierdza, że Kościół potrzebuje sztuki, a sztuka posiada w Kościele swojego zdecydowanego sprzymierzeńca. Podstawą tego związku jest zasadnicza prawda wiary, która mówi, że wieczne Słowo Boże stało się ciałem, a więc dokonało najwyższej aprobaty religijnej tego, co widzialne. Ta prawda wiary wspiera dokonujące się obecnie ponowne „odkrycie” obrazu w religii. W tym kontekście pojawia się pytanie, w jaki sposób można by na nowo włączyć zwłaszcza obraz do doświadczenia chrześcijańskiego. Mając na względzie tę potrzebę, w niniejszym artykule została ukazana konieczność dokonania nowej syntezy między słowem i obrazem, spojrzenia na twórczość artystyczną w perspektywie prawdy o udziale człowieka w tajemnicy stworzenia, włączenia sztuki do doświadczenia duchowego chrześcijanina, szczególnie do modlitwy i kształtowania wspólnoty w wierze. W artykule zwrócono uwagę także na możliwe niebezpieczeństwa stąd wynikające, zwłaszcza niebezpieczeństwo redukcjonowania sztuki kościelnej do samego dobra kulturowego.

słowa kluczowe: wiara, kultura, duszpasterstwo, sztuka

Cédric Lesec

Université Paris Ouest Nanterre La Défense 200,
Avenue de la République 92001 Nanterre Cedex
tel.: +33 01 40 97 72 00

Fotograficzny brewiarz. Wydawnictwo „Zodiaque” w XX wieku

W latach 50. XX wieku doszło do konfrontacji myśli chrześcijańskiej ze „sporem o sztukę sakralną”, w którym wokół pytania o „odrodzenie” sztuki religijnej ścierały się różne radykalne, dogmatyczne poglądy. Grupa benedyktyńskich mnichów wykorzystała te polemiki i zaproponowała nowe podejście do tego zagadnienia, przedstawione w przeglądzie poświęconym sztuce, który z czasem stał się prawdziwym przedsięwzięciem wydawniczym. Przez prawie pięćdziesiąt lat publikacje wydawnictwa „Zodiaque” odnosiły ogromne sukcesy dzięki zastosowaniu fotografii, przekazującej historyczny zapis o wiele dobitniej niż słowa. W ten sposób architektura oraz rzeźba uniezależniły się od tekstu, jednocześnie całkowicie go zmieniając. Tworzyły nowe, autonomiczne rysy, „namaszczając” niejako książkę-przedmiot, która stała się w równym stopniu dziełem kontemplacji estetycznej, jak i narzędziem odkrywania dziedzictwa narodowego.

słowa kluczowe: wydawnictwo „Zodiaque”, Francja, fotografia, medium

which holds that the eternal word of God became flesh, thus giving the highest form of religious approval to the realm of the visible. This is the belief which informs the current “rediscovery” of painting in religion; in this context, we must ask ourselves how painting could be re-introduced into the Christian experience. With that issue in mind, the present article argues the need for a new synthesis of word and image, a change in the perspective on art, which would take account of man’s participation in the mystery of creation, and the inclusion of art in the spiritual experience of individual Christians, especially in prayer and the community of the faithful. The article also points to possible dangers, especially the risk that the value of church art will be reduced to the mere status of a cultural asset.

Keywords: faith, culture, pastoral work, art

Cédric Lesec

Université Paris Ouest Nanterre La Défense 200,
Avenue de la République
92001 Nanterre Cedex
tel.: +33 01 40 97 72 00

A photographic breviary. “Zodiaque” publications in the 20th century

In the 1950s, Christian thought was dominated by the “debate on sacred art”, in which numerous radical and dogmatic viewpoints on the “revival” of religious art clashed. A group of Benedictine monks challenged the status quo and proposed a new approach to the issue; they laid down their ideas in an art review, which soon became a real publishing enterprise. Zodiaque publications enjoyed wide popularity for nearly fifty years, thanks to their use of photographs, which conveyed history much more poignantly than words. Architecture and sculpture thus gradually became independent of text, and at the same time thoroughly reshaped it. They created new, autonomous features, as if “anointing” the book as an object; it now became both an object of aesthetic contemplation and an instrument of discovering national heritage.

Keywords: “Zodiaque”, France, photography, medium

Translated by Urszula Jachimczak

SACRUM ET DECORUM MATERIALS AND STUDIES ON THE HISTORY OF SACRED ART

PUBLICATION GUIDELINES

1. The annual *SACRUM ET DECORUM. Materials and studies on the history of sacred art* is a journal primarily published in print, in a book format.
2. The journal accepts unpublished original articles of up to 20 pages of typescript that are concerned with the sacred art of the last two centuries. In exceptional cases (following agreements with the editors), some of these articles may exceed 20 pages.
3. Besides articles, the magazine also publishes reviews of books on topics suitable to the profile of the magazine, as well as short notices on current artistic and academic events such as exhibitions or conferences. These articles should not generally exceed 5 pages of typescript.
4. All texts should be accompanied by: a short note on the author, including their full name, academic credentials, place of work.
5. Technical requirements:
 - a) Texts should be sent in one copy (print-out and electronic version).
 - b) Texts of articles should include an abstract of around half a page and five or six keywords.
 - c) references should conform to the stylesheet available on the website www.sacrumetdecorum.pl.
 - d) One page of standardised typescript should consist of 30 lines of text with approximately 60 characters per line, and therefore an approximate total of 1800 characters per page.
6. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.
7. The editors do not return texts that are uncommissioned.
8. The rules for submission, evaluating and reviewing process are in accordance with the guidelines

SACRUM ET DECORUM MATERIAŁY I STUDIA Z HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ

ZASADY PUBLIKOWANIA

1. Rocznik „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” to czasopismo, którego wersję pierwotną stanowią tomy wydawane w formie tradycyjnego nośnika informacji – druku na papierze ujętego w formę kodeksu.
2. Do druku przyjmowane są dotychczas niepublikowane artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.
3. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawach, konferencjach) o objętości do 5 stron maszynopisu.
4. Do tekstu prosimy dołączyć: krótką informację o autorze zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
5. Wymogi techniczne:
 - a) teksty prosimy przysyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz wersja elektroniczna);
 - b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony) i pięć lub sześć słów kluczowych;
 - c) forma zapisu odnośników została podana na stronie internetowej www.sacrumetdecorum.pl;
 - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków ze spacjami na stronie).
6. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów po uzgodnieniu z autorami.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.
8. Zasady przyjmowania, oceny i proces recenzji tekstów jest zgodny z wytycznymi MNiSW i szczegółowo opisany na stronie internetowej www.sacrumetdecorum.pl.
9. Redakcja stosuje sugerowane przez MNiSW procedury zabezpieczające oryginalność publikacji naukowych.

10. O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej i naruszania zasad etyki obowiązujących w nauce Redakcja będzie informować odpowiednie podmioty posiadające możliwość jurysdykcji wobec autora niepodporządkowującego się obowiązującym normom.

11. Odpowiedzialność prawną wynikającą z wykorzystania zdjęć towarzyszących artykułom ponoszą autorzy.

12. Złożenie artykułu do druku jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na publikację danych kontaktowych autora, abstraktu artykułu, artykułu (lub jego fragmentu) nie tylko w „Sacrum et Decorum” (wersja papierowa i internetowa), ale i w bazach danych, z którymi „Sacrum et Decorum” współpracuje.

Wszelką korespondencję prosimy kierować na adres:

Redakcja „Sacrum et Decorum”
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
35-030 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15
tel.: +48 661 928 362, +48 17 850 01 08

of the Ministry of Science and Higher Education and are described in detail on the web page www.sacrumetdecorum.pl.

9. The Editorial Board follows the guidelines of the Ministry of Science and Higher Education for safeguarding the originality of academic publications.

10. All instances of academic dishonesty and breaches of the academic code of conduct will be reported by the Editorial Board to the appropriate institutional bodies.

11. By submitting their work authors agree to their contact details, the abstract, and the full text of the article or its fragments being published not only in “Sacrum et Decorum” (both in paper and internet editions), but also in the databases indexing “Sacrum et Decorum”.

Correspondence should be sent to:

Redakcja “Sacrum et Decorum”
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
ul. Dekerta 2/15
35-030 Rzeszów
tel. +48 661 928 362

ZAMÓWIENIE ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem (17 872 14 26), pocztą elektroniczną na adres wydaw@univ.rzeszow.pl oraz za pośrednictwem strony internetowej (<http://wydawnictwo.univ.rzeszow.pl/>).

Zamówienia przyjmuje również Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej przy Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (35-050 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15, tel. 17 850 01 08, 661 982 362).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze. Cena rocznika wynosi 25 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

For international orders please contact our distribution department (wydaw@univ.rzeszow.pl) or our sales representative:

M. Woliński, Lexicon Bookstore
ul. M. Sengera „Cichego” 24/2A
tel./fax + 48 22 648 41 23
02-790 Warszawa, Poland,
e-mail: lexicon@lexicon.net.pl

