
SACRUM ET DECORUM

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

ROKI

2008



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

Rada Naukowa / Scientific Board

Wojciech Bałus
Witold Cęckiewicz
Andrzej Olszewski
Stanisław Rodziński

Recenzenci / Reviewers

Jacek Radziejewicz-Winnicki
Renata Rogozińska
Józef Benignus Wanat (OCD)

Redaktor Naczelny / Editor-in-chief

Grażyna Ryba

Sekretarz Redakcji / Editorial Secretary

Tomasz Szybisty

Opracowanie graficzne / Graphic Design

Piotr Bigaj, Krzysztof Marciniak, Aleksander Rusin

Na okładce: Stanisław Wyspiański, *Caritas*, 1904, pastel, Muzeum Narodowe w Warszawie

On the cover: Stanisław Wyspiański, *Caritas*, 1904, pastel, National Museum in Warsaw

Adres Redakcji / Address

Sacrum et Decorum
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej
35-030 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15
tel. +48 661 928 362, +48 609 222 293, +48 17 850 01 08

www.sacrumetdecorum.pl

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

ISSN 1689-5010

Nakład 560 egz. / Edition: 560 copies

© Copyright by Wydawnictwo UR, 2008

Wydawca / Published by

Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego / The University of Rzeszów
35-959 Rzeszów, ul. Cegielniana 12, tel./fax +48 17 872 14 26
tel. wew.: redakcja 1447, sprzedaż 1369, e-mail: wydaw@univ.rzeszow.pl
ark. wyd. 18,25; ark. druk. 18; zlec. red. 70/08

Druk: Drukarnia RESPRINT



Spis treści

Contents

Redakcja	5
„Sacrum et Decorum” – koncepcja i założenia programowe pisma <i>“Sacrum et Decorum” – the Idea and Programme Bases of the Journal</i>	
Grażyna Ryba	10
<i>Sztuka sakralna XIX i XX wieku. Kryzys czy rozkwit?</i> <i>Sacred Art of the 19th and 20th Centuries: Blooming or Wilting?</i>	
Henryk Nadrowski	21
<i>Teologia, Biblia i liturgia jako źródła sztuki chrześcijańskiej</i> <i>Theology, Bible and Liturgy as the Sources of Christian Art</i>	
Stanisław Rodziński	46
<i>Współczesna sztuka sakralna – refleksje o jej istocie i przyczyny niepokoju</i> <i>Contemporary Sacred Art – Reflections on its Essence and Reasons for Concern</i>	
Konrad Kucza-Kuczyński	51
<i>Problemy typologii architektury współczesnych polskich kościołów</i> <i>Issues Concerning the Typology of Architecture of Contemporary Polish Churches</i>	
Julia Sowińska	58
<i>Poszukiwanie formy i sacrum we współczesnym budownictwie kościelnym</i> <i>Searching for the Form and Sacrum in the Contemporary Church Architecture</i>	
Andrzej Białkiewicz	73
<i>Architektura sakralna. Między sztuką a rzeczywistością</i> <i>Sacred Architecture: Between Art and Reality</i>	
Tomasz Szybisty	78
<i>Witraże I połowy XIX wieku na ziemiach polskich</i> <i>Stained Glass in Poland in the First Half of the 19th Century</i>	
Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska	94
<i>Zapomniani twórcy. Stan badań nad polskim witrażownictwem (druga połowa wieku XIX – rok 1945)</i> <i>Forgotten Artists. Status of Research on Polish Stained Glass</i> <i>(from the second half of the 19th century until 1945)</i>	
Maria J. Żychowska	124
<i>Najnowsze polskie witraże sakralne</i> <i>The Latest Polish Developments in Church Stained Glass Art</i>	

„Sacrum et Decorum” – the Idea and Programme Bases of the Journal

On the 5th and 6th of October 2007 a scientific symposium: „Research on the sacred art of the 19th and 20th centuries. Methodology. Results. Perspectives.” took place in Rzeszów. It was organized by the University of Rzeszów under the auspices of its rector and the local church, state and self-government authorities. During the conference inauguration, an exhibition of the works by professor Wiktor Zin was opened in the Townhall Gallery. Professor Zin, who died several months before, was a scientist and artist closely connected with Rzeszów, especially in the years before his death. He fostered the appreciation and culture of fine art, including knowledge on sacred art.

The symposium inaugurated the planned cycle of meetings of art historians with representatives of scientific institutions whose research concentrates on the sacred art of the last two centuries. Future meetings will be accompanied by events related to sacred art, including exhibitions of religious art.

The participants of the first meeting strongly supported the idea presented by the organizers of establishing a magazine devoted to the popularization of research on sacred art, particularly on works of art from the 19th and 20th century.

Exhibitions, contests (like *Sacrum – Fine Art Triennale* in Częstochowa) and scientific sessions on the contemporary sacred art are organized in Poland, but there is no magazine that presents the results of current research in this field. Therefore, the idea of creating such a magazine was received enthusiastically. Its title was chosen by the forming editorial staff: *Sacrum et Decorum. Materials and studies on the history of Polish sacred art.*

It is the intention of the editorial staff, consisting of the members of the founding committee of the Rzeszów symposium, that the articles published in the magazine be mainly related to the art of the last two centuries. What is characteristic of this period is a gradual division between sacred and secular art and occurrence of numerous peripheral phenomena as a result of artists discovering the sphere of transcendence and expressing their experiences independently of the forms accepted in the institutional structures of particular religions. Therefore, the subject matter of the articles published will not be limited to sacred art but, taking into account the broad cultural and social context, it will also

„Sacrum et Decorum” – koncepcja i założenia programowe pisma

W dniach 5–6 października 2007 roku odbyło się w Rzeszowie sympozjum naukowe „Badania nad sztuką sakralną XIX i XX w. Metodologia. Wyniki. Perspektywy”, zorganizowane przez Uniwersytet Rzeszowski pod patronatem rektora uczelni oraz lokalnych władz kościelnych, państwowych i samorządowych. Wraz z inauguracją obrad konferencji w Galerii Ratuszowej została otwarta wystawa prac prof. Wiktora Zina, zmarłego przed kilku miesiącami uczonego i artysty, w ostatnich latach życia blisko związanego z Rzeszowem, zasłużonego dla rozwijania wrażliwości artystycznej i kultury plastycznej, w tym wiedzy o sztuce sakralnej.

Sympozjum zainauguowało planowany cykl spotkań historyków sztuki i przedstawicieli innych dyscyplin nauki, których badania koncentrują się na zagadnieniach sztuki sakralnej ostatnich dwustu lat. Serii przyszłych spotkań towarzyszyć będą docelowo imprezy o charakterze wiążącym się z tą problematyką, w tym wystawy sztuki religijnej.

Uczestnicy pierwszego sympozjum gorąco poparli przedstawioną przez organizatorów propozycję stworzenia periodyku poświęconego publikacji i popularyzacji prac badawczych dotyczących sztuki sakralnej, przede wszystkim zaś produkcji artystycznej XIX i XX wieku.

W Polsce organizowane są wystawy, konkursy (choćby Triennale Plastyki „Sacrum” w Częstochowie) i sesje naukowe na temat współczesnej sztuki sakralnej, brakuje natomiast czasopisma prezentującego wyniki podejmowanych aktualnie badań nad tym zagadnieniem. Dlatego też, zapewne, z tak dużym zainteresowaniem i życzliwością powitano zapowiedź powstania pisma, dla którego organizująca się redakcja wybrała tytuł „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii polskiej sztuki sakralnej”.

W zamierzeniu zespołu redakcyjnego, w którego skład weszli członkowie komitetu organizacyjnego rzeszowskiego sympozjum, problematyka artykułów zamieszczanych na łamach pisma będzie dotyczyła, jak już wspomniano, przede wszystkim sztuki ostatniego dwuwieczia. Znamienne dla tego okresu jest postępujące rozwarstwienie między sztuką o charakterze sakralnym i świeckim oraz pojawienie się szeregu zjawisk granicznych, powstających najczęściej w wyniku indywidualnego odkrywania przez artystów sfery transcendencji i wyrażania swych przeżyć w sposób niezależny od form przyjętych w ramach struktur instytucjonalnych określonych religii. Stąd też tematyka publikowanych artykułów nie będzie ograniczać się wyłącznie do sztuki sakralnej, lecz, uwzględniając szeroki kontekst

kulturowy i społeczny, obejmować ma także sztukę religijną, a nawet tylko inspirowaną religią lub zawierającą poszukiwania o charakterze metafizycznym.

Pismo będzie się ukazywać jako rocznik, z możliwością rozbicia na dwa półroczniki, w zależności od ilości napływających materiałów. Kolejne numery, redagowane tematycznie, zawierać mają w przyszłości również działy stałe, poświęcone omówieniu aktualnych wydarzeń artystycznych bądź publikacji z dziedziny będącej domeną pisma.

Wzorem dla „*Sacrum et Decorum*” są czasopisma zagraniczne (m.in. „*Christliche Kunstblätter*” i „*L'Art Sacré*”), których charakter określić by można w największym skrócie jako naukowo-popularyzatorski. Kolegium redakcyjne nowo powstającego periodyku ma nadzieję, że uda się nawiązać współpracę z redakcjami wspomnianych pism zagranicznych i wykorzystać ich wieloletnie doświadczenia wydawnicze. Polski rocznik będzie się ukazywał w dwu wersjach językowych – w języku oryginału artykułu i angielskim. Taka forma edycji pisma, podobnie jak współpraca z redakcjami analogicznych czasopism wydawanych na świecie, przyczyni się do podniesienia poziomu wiedzy na temat polskiej sztuki sakralnej nie tylko w kraju, ale i za granicą.

Paradoksalnie, w tradycji polskiego czasopiśmiennictwa periodyki poświęcone sztuce sakralnej były nieliczne i można je zaliczyć do wydawnictw efemerycznych, ukazujących się zaledwie przez kilka lat. Żadne tego typu czasopismo nie funkcjonuje obecnie na polskim rynku wydawniczym. Kolegium redakcyjne „*Sacrum et Decorum*” oraz członkowie jego Rady Programowej wyrażają nadzieję, że ten nowy specjalistyczny periodyk wypełni istotną lukę wśród ukazujących się w Polsce czasopism z zakresu historii sztuki.

W skład Rady Programowej wchodzi osoby będące autorytetami w dziedzinie odpowiadającej planowanemu profilowi tematycznemu pisma i reprezentujące zarazem różne ośrodki naukowe. Redakcja wyraża nadzieję, że ten starannie dobrany zespół współpracowników będzie gwarantował wysoki poziom merytoryczny i ponadregionalny charakter pisma.

Tytuł rocznika – „*Sacrum et Decorum*” – stanowi nawiązanie do lokalnej tradycji badań nad sztuką sakralną. W latach 80. ubiegłego wieku pod takim właśnie tytułem rzeszowski oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizował cykl seminariów poświęconych sztuce sakralnej, przede wszystkim ikonografii chrześcijańskiej.

„*Sacrum et Decorum*”, ukazując się po ponad dwudziestu latach od tej inicjatywy rzeszowskich historyków sztuki, choć planowane jako pismo ogólnopolskie, będzie redagowane i wydawane pod auspicjami Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego w ramach działalności edytorskiej Wydawnictwa UR oraz przy finansowym wsparciu stowarzyszenia „*Ars Sacra Moderna*” i lokalnych władz miejskich, a także instytucji i osób

include religious art, religion-inspired art or art involving metaphysical pursuit.

The magazine will be published annually or possibly every six months, depending on the amount of material. Its subsequent issues, edited thematically, will also include regular sections, devoted to the discussion of current artistic events or relevant publications.

Sacrum et Decorum is modelled on foreign magazines (for instance *Christliche Kunstblätter* and *L'Art Sacré*), whose character can be described as scientific and popularizing. The editorial staff of the new periodical hopes that it will be possible to develop cooperation with the editorial staffs of the afore-mentioned foreign magazines and to draw on their long experience in publishing. The Polish annual magazine will be published in two language versions: in the original language of the article and in English. Such a form of edition as well as cooperation with the similar magazines being published around the world will help to develop the knowledge of Polish sacred art not only in Poland but also abroad.

Paradoxically, in the Polish tradition there were only few periodicals devoted to sacred art and they may be classified as ephemeral publications as they were published for only several years. Currently, there is no such magazine on the Polish publishing market. The editorial committee of *Sacrum et Decorum* and the members of its Scientific Board hope that the new specialist periodical will fill the void in the market of Polish magazines on art history.

The Scientific Board consists of people who are authorities in the subject matter of the magazine and at the same time represent various scientific institutions. The editorial staff believes that this thoughtfully created team will guarantee a high academic level and cross-regional character of the magazine.

The title of the journal – *Sacrum et Decorum* – is related to the local tradition of research on sacred art. In the 1980s, a branch of the Association of Art Historians in Rzeszów organized a cycle of seminars devoted to sacred art, mainly to the Christian iconography. Its title was *Sacrum et Decorum*.

Sacrum et Decorum published twenty years after the initiative of the art historians from Rzeszów, though originally planned to be a national magazine, will be edited and published under the auspices of the rector of the University of Rzeszów, within the editorial work of the Publishing Office and with financial support of *Ars Sacra Moderna* association, numerous private sponsors, the local town, self-government and state authorities, as well as the institutions operating in Rzeszów.

The first issue of the magazine contains articles of the diagnostic and postulatory character. Grażyna Ryba aims to synthetically describe the character of sacred art with reference to the general conditions of art development of the last two centuries. The author presents a risky hypothesis that the generally accepted idea of crisis of the sacred art of the 19th and 20th centuries is not completely true and has originated as a result of negligence in both research and popularization of religious art from this period. Such negligence results mainly from the commonly accepted criteria relating to the evaluation of a work of art, which ignore the specificity of sacred art. The author suggests starting comprehensive interdisciplinary research aimed at creating new methodological bases that would enable better incorporation of sacred art into the history of modern and contemporary art.

The complexity of the relation between art and *sacrum* is presented, mainly from the theological point of view, in the article by the Rev. Henryk Nadrowski – an art historian, theologian and a representative of the Catholic clergy. Because of his position, education and scientific interests, the author presents a multi-aspectual discussion of the topic, trying to analyze the significance of art in the relationship between man and God, and the world. Rev. Henryk Nadrowski attempts to arrange these relations by grouping them in triads of concepts and within them analyzing the individual functions of art. The author pays special attention to the relations between art, theology and liturgy and the problems related to the Christian iconography. He also mentions the artist's mission and, relating to a wide historical context, he perceives the hazards of the contemporary civilization.

A significant element in determining the condition of the contemporary sacred art is the opinion of the writing artist – Stanisław Rodziński – who evaluates the discussed phenomena, taking into account the practical aspects and specific factors, often unknown to art theoreticians, which considerably affect the final version of the work of art. The article mentions negative influence of the socio-political situation of the PRL-communist period (until 1989) on the development of sacred architecture and the design of church interiors. Quoting the texts of religious authorities, chiefly popes, he concludes that currently the following factors determine the level of sacred art: inner predispositions of the artist, participation of theologians in shaping the iconographic programme of the church and the appropriate preparation and involvement of the investors.

Architecture is probably one of the most important fields of the contemporary sacred art, that

prywatnych prowadzących swoją działalność na terenie miasta Rzeszowa.

Pierwszy numer pisma otwierają artykuły o charakterze diagnozująco-postulatorywnym. Grażyna Ryba podejmuje próbę nakreślenia syntetycznego obrazu specyfiki twórczości o charakterze sakralnym na tle ogólnych warunków rozwojowych sztuki ostatnich dwustu lat. Autorka przedstawia ryzykowną tezę, że powszechnie przyjęty obraz kryzysu w sztuce sakralnej XIX i XX wieku jest nie do końca prawdziwy i powstał w wyniku zaniedbań badawczych i niewystarczającej popularyzacji twórczości o charakterze religijnym powstającej w tym czasie. Zaniedbania te wynikają przede wszystkim z przyjmowanych powszechnie kryteriów wartościowania dzieła sztuki, pomijających w dużym stopniu specyfikę sztuki sakralnej. Autorka postuluje więc podjęcie kompleksowych interdyscyplinarnych badań mających na celu wypracowanie nowych podstaw metodologicznych, umożliwiających w większym niż dotychczas stopniu uwzględnienie w historii sztuki nowoczesnej i współczesnej zjawisk z zakresu sztuki sakralnej.

Złożoność relacji sztuki i *sacrum* stara się ukazać, głównie z perspektywy teologicznej, artykuł ks. Henryka Nadrowskiego – historyka sztuki i teologa, a zarazem przedstawiciela duchowieństwa katolickiego. Z racji stanu, wykształcenia i zainteresowań naukowych Autor ujmuję temat wieloaspektowo, podejmując próbę analizy znaczenia sztuki w relacjach człowieka z Bogiem i otaczającym światem. Ks. Henryk Nadrowski stara się uporządkować te zależności, ujmując je w kolejne triady pojęć i w ich obrębie rozważając poszczególne funkcje sztuki. Dużo miejsca poświęca Autor rozważaniom na temat związków sztuki z teologią i liturgią oraz zagadnieniom z zakresu ikonografii chrześcijańskiej. Pisze też o posłannictwie artysty, a odwołując się do szerokiego kontekstu historycznego, dostrzega zagrożenia, które niesie ze sobą cywilizacja współczesna.

Istotny dla określenia kondycji współczesnej sztuki sakralnej jest głos piszącego artysty – Stanisława Rodzińskiego – oceniający omawiane zjawiska z perspektywy praktyki realizacyjnej i jej specyficznych uwarunkowań, często mało znanych teoretykom sztuki, a mających istotny wpływ na ostateczny kształt powstającego dzieła. Artykuł traktuje o negatywnym wpływie sytuacji społeczno-politycznej w okresie PRL-u na rozwój budownictwa sakralnego i wystrój wnętrz kościelnych. Cytując teksty autorytetów religijnych, przede wszystkim papieży, stwierdza, że o poziomie realizacji sakralnych decydują obecnie przede wszystkim: predyspozycje wewnętrzne artysty, udział teologów w kształtowaniu programu ikonograficznego świątyni oraz odpowiednie przygotowanie i zaangażowanie inwestorów.

Architektura to chyba najważniejsza z dziedzin współczesnej sztuki sakralnej i dlatego w tym nume-

rze pisma poświęcono jej pierwszą część rozważań szczegółowych. Wypowiedzi koncentrują się przede wszystkim wokół zagadnień związanych z architekturą XX wieku.

Dział otwiera artykuł teoretyka architektury i jednego z najbardziej znanych architektów polskich – Konrada Kuczy-Kuczyńskiego. Autor dokonuje w nim przeglądu kryteriów typologii współczesnej architektury sakralnej stosowanych w Polsce i za granicą. Efektem tych rozważań jest synteza zaprezentowanych klasyfikacji w postaci nowej, otwartej typologii, opartej na dwu osiach współrzędnych – stylistyce architektury i kryterium liturgicznym (plan budowli).

Tekst historyka sztuki – Julii Sowińskiej – ukazuje natomiast różnorodność interpretacji tradycyjnej formy i symboliki bazyliki chrześcijańskiej na przykładzie analizy kilkunastu budowli sakralnych wzniesionych ostatnio w Polsce. Wśród omówionych przez autorkę obiektów są zarówno realizacje będące twórczą kontynuacją wielowiekowej tradycji, jak i obiekty chybione, wznoszone bezmyślnie, niekiedy nawet z pobudek dalekich idei chrześcijańskiego *sacrum*.

Ciekawym uzupełnieniem tych wypowiedzi są refleksje na temat uwarunkowań formalno-proceduralnych i realiów społeczno-politycznych architektury sakralnej, zawarte w artykule Andrzeja Białkiewicza.

Kontynuacją rozważań o współczesnym budownictwie sakralnym jest dział poświęcony sztuce witrażowej. Rozpoczyna go artykuł krakowskiej badaczki Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej. Autorka, dokonując szerokiego przeglądu literatury przedmiotu, podjęła próbę podsumowania dotychczasowych badań nad polskim witrażownictwem ostatnich dwustu lat oraz wyznaczenia kierunków dalszych analiz.

O tym, że luki badawcze w zakresie malarstwa witrażowego są znaczne, przekonuje tekst Tomasza Szybistego, poświęcony najstarszym witrażom polskim wieku XIX. Dotychczas uważano, że ten gatunek sztuki pojawił się w Polsce na nowo dopiero w drugiej połowie stulecia. Autorowi udało się jednak wykazać, że rosnąca fascynacja wiekami średnimi już na samym początku XIX wieku pociągała za sobą zainteresowanie witrażem, czego świadectwem, obok importów, były skromne i na poły eksperymentalne prace rzemieślników lokalnych.

Mało znane są również współczesne witraże omawiane przez Marię Żychowską. Zaprezentowani w jej artykule twórcy należą już z pewnością do współczesnego kanonu polskiej sztuki sakralnej, a proponowane przez nich rozwiązania, choć niekiedy dość zachowawcze, mogą być interesujące również w kontekście poszukiwań europejskich i światowych. Autorka podjęła również próbę wskazania *differentia specifica* polskiego witrażownictwa współczesnego.

Mamy nadzieję, że pierwszy rocznik „Sacrum et Decorum” spotka się z życzliwym przyjęciem Czytel-

is why it is the subject of the first section of detailed considerations in this magazine issue. The articles focus mainly on the architecture of the 20th century.

In the first article of this section, Konrad Kucza-Kuczyński – an architecture theoretician and one of the most famous Polish architects – analyzes the criteria of typology of the contemporary sacred architecture, used in Poland and abroad. The result of these considerations is a synthesis of the presented classifications in a new, open typology based on two coordinate axes – style of architecture and liturgical criterion (construction plan).

The text of an art historian – Julia Sowińska – presents a variety of interpretations of the traditional form and symbolism of a Christian basilica, on the example of several religious buildings constructed recently in Poland. Among the constructions discussed by the author, there are both realizations which are a creative continuation of a centuries-long tradition and unsuccessful buildings, erected thoughtlessly, sometimes for reasons departing far from the idea of Christian *sacrum*.

An interesting complement of the opinions of the authors mentioned above are the reflections included in the article by Andrzej Białkiewicz, on the formal and procedural factors and socio-political realities of sacred architecture.

The section devoted to stained glass windows continues the considerations of the contemporary sacred architecture. It is opened with the article of Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska, a researcher from Kraków. She analyzes the relevant literature and tries to summarize the research on stained glass painting in Poland of the last two centuries, and to specify the directions of further analyses.

The text by Tomasz Szybisty suggests that the gaps in research on stained glass painting are considerable. The article is devoted to the Polish oldest stained glass paintings in the 19th century. Hitherto it was believed that his type of art reappeared in Poland as late as in the second half of the 19th century. However, the author managed to prove that the growing fascination with the Middle Ages at the beginning of the 19th century entailed an interest in stained glass painting. Evidence for this were the imported works as well as modest and somewhat experimental works of the local craftsmen.

The contemporary sacred stained glass windows discussed by Maria Żychowska are also little known. The artists presented in her article undoubtedly belong to the contemporary canon of Polish sacred art, and the solutions suggested by them, though sometimes conservative, may be interesting also in the context of the European and world art research. The author also makes

an attempt at showing the *differentia specifica* of Polish contemporary stained glass painting.

We hope that the first annual magazine *Sacrum et Decorum* will be received kindly by the readers and will help to present not only the scientific aspects of sacred art and its contexts, but also the reflection on the spiritual condition of the previous centuries as well as the present times.

The editors wish to express their gratitude for help in publishing this first issue to: Mr. Tadeusz Ferenc, the President of Rzeszów, Mr. Eugeniusz Rydzik, the director of the Language Teacher-Training College "Promar", Mr. Mieczysław Janowski, the EU MP, the Foundation of the Krygowski Family, and all kind supporters owing to whom this periodical has been created.

Editors
translated by Piotr Mierzwa

ników, a jego formuła pozwoli nie tylko na naukową prezentację sztuki sakralnej i jej kontekstów, lecz także na refleksję nad kondycją duchową wieków minionych i czasów nam współczesnych.

W związku z tym pragniemy podziękować Panu Tadeuszowi Ferencowi – Prezydentowi Miasta Rzeszowa, Panu Eugeniuszowi Rydzikowi – Dyrektorowi Nauczycielskiego Kolegium Języków Obcych „PRO-MAR”, Panu dr. Mieczysławowi Janowskiemu – Posłowi do Parlamentu Europejskiego, Fundacji Rodziny Krygowskich oraz wszystkim życzliwym, dzięki którym udało się powołać do życia ten periodyk.

Redakcja

Sztuka sakralna XIX i XX wieku. Kryzys czy rozkwit?

Ten przewrotny i trochę prowokacyjny tytuł ma na celu zwrócenie uwagi na pewien istotny problem w badaniach nad sztuką sakralną ostatnich stuleci. Po dłuższym zastanowieniu fakty, zdawać by się mogło, powszechnie znane układają się w całość prowadzącą do zastanawiających wniosków, które należałoby poddać weryfikacji w trakcie pogłębionych badań.

Większość opracowań poświęconych sztuce XIX, a przede wszystkim XX w. ujmuje marginalnie zagadnienia związane ze sztuką sakralną. W „wieku awangard”, jak bywa nazywane minione stulecie, powszechnie obowiązywał paradygmat oceny zjawisk artystycznych według ich nowości i oryginalności, a dzieła sztuki sakralnej wymieniano w zasadzie tylko wtedy, jeżeli należały do dorobku artysty odpowiadającego powyższym normom.

Współczesna sztuka sakralna w dużej mierze wyryka się tym – stosowanym także obecnie – kryteriom, pozostawiającym znaczący obszar twórczości artystycznej na marginesie prowadzonych studiów i spychającym w niebyt szereg zjawisk, które z natury rzeczy powinny wchodzić w zakres badań historii sztuki. W związku z modyfikacjami kryteriów oceny dzieła sztuki postulowanymi w ostatnich dziesięcioleciach XX w. przez filozofów i teoretyków kultury związanych z postmodernizmem i zmierzających do przewartościowania dotychczasowego spojrzenia na sztukę¹, można chyba proponować także zmiany, pozwalające w szerszym niż dotychczas zakresie uwzględnić zjawiska artystyczne związane ze sztuką religijną.

Właściwe wydaje się zastąpienie kryterium nowości, nadal wszechobecne w ocenach sztuki nowoczesnej i współczesnej, miarą związaną ze skalą twórczości plastycznej o charakterze religijnym oraz ilością prac i artystów zaangażowanych w ich powstawanie. Za ważne należy uznać również kryterium związane z powszechnością kontaktu z dziełami sztuki religijnej przez odbiorców o zróżnicowanym przygotowaniu estetycznym i oczekiwaniach w stosunku do sztuki oraz aspekt łączący się z przesłaniem, którego nośnikiem są dzieła o charakterze religijnym i ich związki z wielką tradycją sztuki sakralnej. W określaniu nowych kryteriów oceny dzieła plastycznego należałoby pamiętać o specyfice polskiej, która polega na niezwyklej społecznej roli sztuki

¹ Owe dążenia są konsekwencją adaptacji założeń filozofii postmodernistycznej do metodologii poszczególnych nauk humanistycznych. Zagadnienie to omawia m.in.: M. Bryl, *New Art History: nauka polityka, obyczaj*, „Artium questiones”, 1995, s. 185–215. Tam też szersza bibliografia.

Sacred Art of the 19th and 20th Centuries: Blooming or Wilting?

This diametrical and slightly provocative title is supposed to draw attention to an important problem of the research into sacred art of the past two centuries. Upon further consideration it might seem that all facts – supposedly commonly known – fall into place and lead to thought – provoking conclusions, which should then be verified by more thorough research.

Most studies on the 19th century art, and even more markedly those on the 20th century art, tend to marginalise the subject of sacred art. In the time of avant-garde, as the 20th century is often called, the prevailing paradigm for the evaluation of artistic achievements was based on their novelty and originality, and religious works of art were only mentioned when their creators' work was generally considered to conform to those norms.

Modern religious art largely falls outside the above criteria (still used), which tend to neglect a significant area of art in terms of research, and a number of phenomena that should naturally be part of research on the history of art are pushed into non-existence. When modifying the criteria for art evaluation as suggested by postmodernist philosophers and art theoreticians who aimed to re-evaluate the existing views on art,¹ one can possibly suggest various changes which would more often take into account artistic examples of religious nature.

Therefore, it seems right to replace the criterion of novelty, which is still omnipresent in the evaluation of modern and contemporary art, with a yardstick based on the scale of art of religious nature and the number of works and artists involved in its creation. Another important criterion is one connected with accessibility to religious works of art by recipients of various aesthetic backgrounds and expectations, as well as the aspect of message represented through sacred works of art, linked to the great tradition of sacred art. When defining the new criteria, we should remember the specifically Polish attitude, which highlights the social role of art and im-

¹ Such attempts are the consequence of adapting postmodernist assumptions to the methodology of the humanities. This issue is discussed by M. Bryl, “New Art History: nauka, polityka, obyczaj”, *Artium questiones* (1995), pp.185–215. It also includes a wider bibliography.

plies taking into consideration extra-artistic values, like patriotism and emotionality.

In Polish conditions, where, despite progressive secularisation, the great majority of people still identify themselves with the Catholic faith, sacred art fills a large gap between the rather hermetic high art and the ever more aggressive mass culture. Religious art is supposed to evoke transcendental experiences, lead to contemplation and the search for contact with the Absolute, so it poses issues that are fundamental to human existence and the awareness of its sense. This role of art is attempted at irrespective of its form, varying between the extremes of masterpiece and religious kitsch. For many recipients it is religious art which is the only way of contact with art as such, forcing them to deeper experience and reflection.²

Dualism of perspectives and its consequences in culture

It appears that the period in development of art between the end of the 18th and end of the 20th century ought to be re-evaluated as this time, despite internal divisions and apparent variety, is characterised by consistency in terms of fundamental cultural determinants. First and foremost, in the history of Western European culture there appears **dualism**, based on the opposition between the centuries of Christian tradition and the new dynamically developing secular civilisation. The period can be kept within the limits established by the process of secularisation, starting with its conceptualisation as one of the great Enlightenment ideas that were continued in the universality of modernism, to the evolution of a particular religion of the body, being part of the global culture at the end of the 20th century, which emanated from the consumerist civilisation. The process of secularisation occurred in three stages; from the intellectual elites which created the theoretical foundation of the new outlook, to newly shaped social and political principles of European countries, to the emergence of secular societies in the previous century, in which practising religion, as institutionalised by the Christian Churches, plays a marginal role. The symbolic date closing the period in the history of western Europe is 10th July 2003, when the project of the Preamble to the EU Constitution was announced, which included references to antique civilisation and Enlightenment ideology,

² This function entails that even the works of very low artistic level will never have all the characteristics of kitsch (F. Winzer, "Kicz", in *Słownik sztuk pięknych*, Katowice, 2000, pp.111–112).

ki i implikuje tym samym konieczność uwzględniania także przesłanek pozaartystycznych o charakterze patriotyczno-emocjonalnym.

W warunkach polskich, gdzie mimo postępującej laicyzacji ciągle przytłaczająca większość społeczeństwa identyfikuje się z religią katolicką, sztuka sakralna wypełnia ogromny obszar pomiędzy coraz bardziej hermetyczną sztuką wysoką a coraz bardziej agresywną kulturą masową. Z racji swych założeń ma ewokować przeżycia transcendentne, zmuszać do refleksji i poszukiwania kontaktu z Absolutem, a więc stawia zagadnienia fundamentalne dla egzystencji człowieka i świadomości sensu jego istnienia. Funkcję tę stara się spełniać niezależnie od formy oscylującej w przedziale wyznaczonym przez arcydzieło i religijny kicz od poziomu prawdziwego arcydzieła po realizację na granicy kiczu religijnego. Dla wielu odbiorców stanowi jedyną możliwość kontaktu z sztuką zmuszającą do refleksji i głębszego przeżycia².

Dualizm światopoglądowy i jego konsekwencje w kulturze

Wydaje się, że przewartościowania wymaga spojrzenie na okres w rozwoju sztuki rozciągający się od końca XVIII aż po koniec minionego stulecia, który pomimo wewnętrznych cesur i pozornej różnorodności zachowuje jednak dość dużą spójność pod względem podstawowych wyznaczników kulturowych. Charakteryzuje go przede wszystkim pojawienie się w dziejach kultury zachodnioeuropejskiej **dualizmu** opartego na opozycji wielowiekowej tradycji chrześcijańskiej oraz nowej, dynamicznie rozwijającej się cywilizacji świeckiej. Okres ten można zamknąć w granicach wyznaczonych przez proces sekularyzacji, od skonkretyzowania się jej pojęcia jako jednej z wielkich idei oświeceniowych, kontynuowanych w uniwersalizmie modernizmu, do powstania w ramach kultury globalnej końca wieku XX swoistej świeckiej religii ciała, będącej emanacją cywilizacji konsumpcyjnej. Proces sekularyzacji przebiegał trójstopniowo: poczynając od elit intelektualnych, tworzących teoretyczne podstawy nowego światopoglądu, poprzez kształtowanie się świeckich zasad ustrojów społeczno-politycznych państw europejskich, po powstanie w końcu minionego stulecia społeczeństw laickich, w których praktykowanie religii ujętej w instytucjonalne ramy Kościołów chrześcijańskich odgrywa marginalną rolę. Za symboliczną datę zamykającą ten okres w dziejach Europy Zachodniej można uznać 10 lipca 2003 r., kiedy to ogłoszono projekt preambuły konstytucji europejskiej, w której zawarto odniesienia do cywilizacji antycznej i ideologii oświecenia, ale po-

² Ta funkcja sprawia, że nawet obiekty o bardzo niskim poziomie artystycznym nigdy do końca nie spełniają kryteriów wynikających z definicji pojęcia kiczu (F. Winzer, *Kicz*, [w:] F. Winzer, *Słownik sztuk pięknych*, Katowice 2000, s. 111–112).

minięto wkład chrześcijaństwa w kształtowanie oblicza kulturowego kontynentu³.

Oba te nurty ideowe wzajemnie się zwalczają, a w ich sporze ideologia świecka wydaje się bardziej ekspansywna i opresywna, posuwając się nawet, jak w czasie kolejnych rewolucji, do fizycznej eksterminacji przeciwnika i bezprzykładnego niszczenia dóbr kultury⁴, w najlepszym razie zaś, jak w przypadku konstytucji europejskiej, do pomijania kulturotwórczej roli chrześcijaństwa w dziejach kontynentu, a zatem – od fizycznej i materialnej eliminacji po ignorowanie samego faktu jego istnienia. Ocena wydarzeń historycznych i najważniejszych tendencji w rozwoju kultury z perspektywy przedstawicieli obu nurtów prezentuje się diametralnie różnie. Prymat zyskał jednak świecki punkt widzenia rozpowszechniony dzięki przewadze potencjału badawczego i formom edukacji, wynikającym z włączenia nauki i szkolnictwa w struktury laickiego państwa i ograniczenia udziału w nich instytucji wyznaniowych.

W ten sposób rozpowszechniły i utrwaliły się stereotypy o marginalnej roli Kościoła i religii w tworzeniu kultury europejskiej ostatnich stuleci oraz o permanentnym kryzysie trapiącym sztukę sakralną tego okresu. Ów punkt widzenia zdominował myślenie o sztuce sakralnej do tego stopnia, że został przejęty nawet przez niekwestionowane autorytety w tej dziedzinie, także przez badaczy, których nie można posądzać o wrogość w stosunku do religii⁵. Ponadto brak dystansu czasowego, a więc szerszej perspektywy badawczej, utrudniał selekcję, hierarchizację i klasyfikację najnowszej sztuki sakralnej, a co za tym idzie, możliwość jej właściwej oceny.

Inny stereotyp przeciwstawia „zacoфанą” tradycję chrześcijańską, reprezentowaną rzekomo przez ludzi o niskim poziomie intelektualnym, „postępowej” kulturze świeckiej, rodząc manifestacje tak zwanego *antysacrum* w twórczości przedstawicieli różnych jej

but omitted the contribution of Christianity to the shaping of the continent's cultural image.³

Both of these trends combat each other, and in this fight the secular ideology seems to be the more expansive and oppressive one, even resorting to, as in subsequent revolutions, the physical extermination of the opponent and unparalleled destruction of cultural heritage;⁴ or at best, as in the case of the European Constitution, neglecting the role of Christianity in shaping the continent's culture. Therefore, the fight oscillates between physical and material elimination and ignorance of this role. The evaluation of historical events and the most important tendencies in the development of culture as seen by representatives of both trends is radically different. However, the secular point of view has become dominant thanks to the advantage of research potential and forms of education, resulting from the incorporation of science and education into the structures of secular state and the limited participation of denominational institutions.

Thus developed the stereotypes of the marginal role played by the Church and religion in the shaping of the European culture of the recent centuries, and of the permanent crisis affecting the sacred art of this period. Such a point of view has dominated opinions of sacred art to such a large extent that it was accepted even by unquestionable authorities in the field, also by researchers who cannot be suspected of hostility towards religion.⁵ Moreover, a lack of time perspective and, therefore, a lack of wider research horizons hampered the selection, ordering and classification of the newest examples of sacred art and, consequently, its appropriate evaluation.

Another stereotype juxtaposes the 'obsolete' Christian tradition – allegedly represented by people of low intelligence – with 'progressive' secular culture, causing manifestations of so-called *antisac-*

³ Mimo wycofania zawartych w projekcie wspomnianych sformułowań wzmianka o wartościach chrześcijańskich nie znalazła się w ostatecznej redakcji preambuły. Umieszczono tylko ogólne określenie o inspiracji „z kulturowego, religijnego i humanistycznego dziedzictwa Europy” (Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej, 2004, C310).

⁴ Porównaj: D. Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, New Haven–London 1997, passim.

⁵ „Sztuka religijna, która przeżyła bardzo głęboki kryzys w minionym stuleciu, w naszym bynajmniej jeszcze z niego nie wyszła” (T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, [w:] *Sacrum i sztuka. Rogóżno. Materiały z Konferencji zorganizowanej przez sekcję Historii Sztuki KUL. Rogóżno 18–20 października 1984 r.*, Kraków 1989, s. 13). Zbliżone opinie wyraża Stanisław Rodziński (*O laicyzacji sztuki sakralnej*, [w:] *Sacrum i sztuka*, jw., s. 182–185). Podobne przekonanie zawierają również wypowiedzi badaczy obcych. Por.: E. Fouilloux, *Autour de Vatican II: crise de l'image religieuse ou crise de l'art sacré?* [w:] *Crises de l'image religieuse*, red. O. Christin, D. Gamboni, Paris 1999, s. 263–280.

³ Despite the removal of the expressions included in the original version, the fragment relating to Christian values was not included in the final version of the preamble. It only contained the general expression relating to the inspiration 'from the cultural, religious and humanistic heritage of Europe' (*Official Journal of the European Union*, 2004, C310).

⁴ D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, New Haven–London, 1997, passim.

⁵ 'Religious art, which experienced a very serious crisis in the previous century, has not overcome it yet' (T. Chrzanowski, "W poszukiwaniu nowej ikonografii", in *Sacrum i sztuka. Rogóżno. Materiały z konferencji zorganizowanej przez sekcję Historii Sztuki KUL. Rogóżno 18–20 października 1984*, Kraków, 1989, p.13). Similar opinions are expressed by Stanisław Rodziński ("O laicyzacji sztuki sakralnej", in *Sacrum i sztuka*, pp.182–185) as well as by foreign researchers, cf. E. Fouilloux, "Autour de Vatican II: crise de l'image religieuse ou crise de l'art sacré?", in *Crises de l'image religieuse*, eds. O. Christin, D. Gamboni, Paris, 1999, pp.263–280.

rum in the works of representatives of various artistic trends.⁶ In artistic criticism there were attempts to depreciate the opponents, not only by factual arguments, but also by using derogatory remarks.⁷

Paradoxically, secular culture, by fighting religion, was still searching for its substitutes, which were supposed to be found in philosophy,⁸ art⁹ and finally mass culture.¹⁰ The gradual expansion of secular ideology manifested itself in the seizing of areas related to the tradition of Christian art. Religious motifs in academic art¹¹ became secularized. In the new temples – ‘temples of art’¹² – open to wide audiences, the works of older sacred art were exposed. Deprived of their original function and natural surroundings of church interior, they were evaluated only according to the secular criteria of assessment, regardless of all the criteria connected with *sacrum*, which, after all, was the initiating force and the original source of their existence. The development of tourism contributed to the desacralization of church interiors, home to *sanctissimum*, which thus still serve as places of worship,¹³ yet tourists simply trample on them.

Attempts to desacralize *sacrum* have been reflected even in church art, manifesting themselves in one of the trends of the 20th century postconci-

nurtów⁶. W krytyce artystycznej starano się deprecjonować przeciwników nie tylko za pomocą argumentów merytorycznych, ale też stosując obraźliwe i poniżające epitety⁷.

Paradoksalnie, kultura świecka, zwalczając religię, ciągle poszukiwała jej substytutów, którymi miały być bądź to filozofia⁸, bądź sztuka⁹, a w końcu – kultura masowa¹⁰. Stopniowa ekspansja ideologii świeckiej przejawiała się w zawłaszczaniu obszarów związanych z tradycją sztuki chrześcijańskiej. Nastąpił proces laicyzacji tematyki religijnej w sztuce akademickiej¹¹. W ramach realizacji idei tworzenia „świątyni sztuki”¹² – muzeów – otwartych dla szerokiej rzeszy publiczności, zaczęto tam eksponować także dzieła dawnej sztuki sakralnej. Pozbawione swojej pierwotnej funkcji, wyrwane z naturalnego otoczenia – wnętrza świątyni, zaczęto oceniać wyłącznie według świeckich kryteriów wartościowania dzieła sztuki, odrzucając całą sferę odniesień związanych z *sacrum*, które było przecież ideą sprawczą, pierwotnym źródłem ich powstania. Rozwój turystyki sprawił, że „zadeptywane” przez zwiedzających, desakralizacji uległy nawet wnętrza kościołów, w których znajduje się *sanctissimum*, a więc nadal pełniących funkcje kultowe¹³.

Dążenia do desakralizacji *sacrum* znalazły swój wyraz nawet w sztuce kościelnej, wyrażając się w jednym

⁶ K. Czerni, „Antysacrum, czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią”, in *Sacrum i sztuka*, pp.186–196.

⁷ For instance the expression ‘scleromonic criticism’ (*skleroza* in Polish means senile loss of memory) – a paraphrase of the expression used by Stanisław Szukalski – was used by Kazimierz Piotrowski, the custodian of the infamous, unrealized exhibition “Irreligion” (K. Piotrowski, “Zwycięstwo pseudoawangardy – socjomorficzne aspekty sztuki i krytyki lat 90”, in *Art of the 90s*, Orońsko, 2003, p.23).

⁸ R. Rorthy, *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa, 1994, p.10. Rorthy claims that for the intellectuals philosophy has become a substitute for religion; it was the area of culture where the stable ideas could be found, ideas that could explain and justify one’s own activities as an intellectual and thus help to discover the importance of one’s own life

⁹ A. Malraux, *La Metamorphose des Dieux*, Paris, 1957. *Les écrits sur l’art d’André Malraux*, vol.2, Paris, 2004, passim.

¹⁰ Mass culture as a substitute for religion has various forms, for instance the so-called ‘pop-psychology’ (P.C. Vitz, *Psychologia jako religia. Kult samouwiełbienia*, Warszawa, 2000, passim).

¹¹ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa, 1977.

¹² A. Besançon, “L’art et le christianisme”, in *Christianisme, heritage et destines*, ed. C. Michon, Paris, 2002, p.12: ‘Museum or painting gallery, as has often been noticed, are now becoming the places of cult. Crowds of believers go there in order to be in a spiritual communion with the work of art or, less mystically, in order to take the communion of the transformed genius and Art. In French Ministry of Culture there are the same priests as those who in times of Diocletian were in charge of the emperor worship.’

¹³ Except for the hours of worship, Notre-Dame Cathedral in Paris and the Wawel Cathedral or St Mary’s Church in Kraków are just three more museum pieces, swarming with tourists. Church authorities are trying to put up resistance to this phenomenon by promoting the so-called ‘pilgrimage tourism’.

⁶ K. Czerni, „Antysacrum” czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, [w:] *Sacrum i sztuka*, jak przyp. 5, s. 186–196.

⁷ Na przykład określenie „krytyka sklerozakonna”, parafraza wyrażenia Stanisława Szukalskiego, zostało użyte przez Kazimierza Piotrowskiego, kuratora osławionej niedosłej wystawy „Irreligia” (K. Piotrowski, *Zwycięstwo pseudoawangardy – socjomorficzne aspekty sztuki i krytyki lat 90.*, [w:] *Sztuka lat 90.*, Orońsko 2003, s. 23).

⁸ „dla intelektualistów filozofia stała się substytutem religii, była tym obszarem kultury, (...) gdzie znajdowano niezachwiane przekonania pozwalające (...) wyjaśnić i uzasadnić własną działalność jako intelektualisty i w ten sposób odkryć wagę własnego życia” (R. Rorthy, *Filozofia a zwierciadło natury*, Warszawa 1994, s. 10).

⁹ A. Malraux, *La Methamorphose des Dieux*, Paris 1957, [w:] *Les écrits sur l’art d’André Malraux*, t. II, Paris 2004, passim.

¹⁰ Kultura masowa jako substytut religii przybiera różne oblicza, m.in. tzw. „pop-psychologii” (P.C. Vitz, *Psychologia jako religia. Kult samouwiełbienia*, Warszawa 2000, passim).

¹¹ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 81–100.

¹² „Muzeum czy galeria malarstwa, jak często zauważa się, stają się miejscami kultu naszych czasów. Tłumy wiernych przybywają tam, aby być w komunii duchowej z dziełem sztuki lub, jeszcze bardziej mistycznie, przyjmować eucharystię przeistoczonego geniuszu i Sztuki. We francuskim ministerstwie kultury urzędują tacy sami kapłani jak ci, którzy w czasach Dioklecjana czuwali nad sprawowaniem kultu cesarskiego” (A. Besançon, *L’art et le christianisme*, [w:] *Christianisme, heritage et destins*, red. C. Michon, Paris 2002, s. 12).

¹³ Poza godzinami sprawowania kultu katedra Notre-Dame w Paryżu czy Katedra Wawelska i kościół Mariacki w Krakowie to tylko kolejny obiekt muzealny „zadeptywany” przez turystów. Środowiska związane z Kościołem próbują przeciwstawiać się temu zjawisku, propagując tzw. turystykę pielgrzymkową.

z nurtów XX-wiecznej architektury posoborowej¹⁴. Architektura świątyni jest *formą sakralną konieczną* – to znaczy, że fakt jej recepcji odbywa się niezależnie od woli odbiorcy, niejako mimowolnie, gdy porusza się on w przestrzeni urbanistycznej¹⁵. Można by więc przypuszczać, że w świecie człowieka współczesnego materialny, plastyczny wymiar *sacrum* musi istnieć przynajmniej w formie świątyni wpisanej w strukturę przestrzenną miast i osiedli. Nie zawsze mogąc usunąć z planów zabudowy współczesnych osiedli kościoł, starano się zesakralizować jego formę, nadając jej kształt naśladujący bryłę charakterystyczną dla różnych typów budowli świeckich.

Idee sekularyzacji instytucjonalnej i podział światopoglądowy w teorii sztuki zaowocowały postulatami rozgraniczenia twórczości artystycznej, z wydzieleniem tej o charakterze sakralnym¹⁶. Niejednokrotnie upatrywano w takich działaniach sposobu na jej odrodzenie¹⁷. Postulaty te ostatecznie odrzucone w teorii¹⁸, zostały

¹⁴ „budynki kościelne nie muszą być symboliczne. Chrześcijaństwo bowiem było wypowiedzeniem walki wszelkim mitom i takim pozostało. W tym sensie sekularyzacja jest procesem chrześcijańskim” (O. Uhl, *Kirchenbau als Prozess*, [w:] *Kirchen fuer die Zukunft Bauen*, Freiburg 1969, s. 133, cyt. wg: J. Sowińska, *Forma i sacrum. Współczesne kościoły Górnego Śląska*, Warszawa 2006, s. 9). Przykładowe realizacje tego nurtu we współczesnej architekturze sakralnej wymienia: M. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna*, Lublin 1980, s. 14, 90.

¹⁵ Dzieło sztuk przedstawiających to tylko *forma sakralna możliwa*, bo nie narzuca się z taką oczywistością, najczęściej jest ekspozowane we wnętrzach i kontakt z nim wymaga przeważnie pewnego zaangażowania – przekroczenia murów świątyni.

¹⁶ Filozoficznych podstaw tych teorii można doszukiwać się m.in. w estetyce Hegla.

¹⁷ Informacje dotyczące różnych koncepcji sztuki sakralnej były zamieszczane sukcesywnie m.in. w krakowskim dwumiesięczniku „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” ukazującym się w latach 1883–1885 (por. J. Wolańska, *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Sakralnej”*, [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 1, Kraków 2004, s. 39–88).

¹⁸ Kościoł w swoich dokumentach konsekwentnie przeciwstawił się takim próbom. Między innymi Sobór Watykański II podkreśla, że w historii „Kościół żadnego stylu nie uważał jakby za swój własny, lecz (...) dopuszczał formy artystyczne każdej epoki” (*Konstytucja o Liturgii Świętej Sacrosanctum Concilium 4 XII 1963*, VII, nr 123, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, Poznań 1968, s. 68). Za autonomią sztuki opowiadali się także papieże (Jan Paweł II, *Kościół potrzebuje sztuki. Czy sztuka potrzebuje Kościoła*. Przemówienie do artystów i dziennikarzy w Sali Herkulesa w Monachium (19 XI 1980), „L’Osservatore Romano”, 1981, nr 2, s. 18). Dopuszcza się różnorodność stylów, a także „formy artystyczne wszystkich narodów i krajów” (*Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Poznań 1986, s. 62, nr 254). Uzupełniając te wypowiedzi Episkopat Polski zwraca uwagę, że „zmieniły się kryteria estetyczne i sposób oddziaływania na wiernych” (*Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez Konferencję Episkopatu Polski, III. Tworzenie nowej sztuki*, [w:] *Budowa i konserwacja kościołów. Poradnik – vademecum*, red. A. Grabowski i in., Warszawa 1981, s. 296), „zachęca do poszukiwań nowych form twórczych” i wręcz nakazuje, aby „stylem kościelnym pozostawał każdorazowy styl danej epoki”, gdyż „uchybieniem prawdzie byłoby tworzenie współcześnie w stylach minionych epok” (tamże, s. 298).

liar architecture.¹⁴ The architecture of church is an *unavoidable form* of sacred art, which means that its reception is irrespective of the recipient’s will, somewhat involuntary, when he moves around in urban space.¹⁵ One can assume that in the modern man’s world the material, artistic dimension of *sacrum* must exist at least in the form of the church being part of urban landscape of cities and suburbs. Since churches could not always be removed from urban development plans, attempts were made at desacralizing their form by shaping them as typical secular buildings.

The ideas of institutional secularization and the divisions in perspectives in art history led to calls for isolating artistic work of religious character.¹⁶ Such attempts were often perceived as ways of engendering its revival.¹⁷ The calls were finally rejected in theory,¹⁸ but became partially implemented in

¹⁴ ‘church buildings do not have to be symbolic. Christianity has always been a fight against all the myths. In this sense secularization is a Christian process’ (O. Uhl, “Kirchenbau als Prozess”, in *Kirchen fuer die Zukunft Bauen*, Freiburg, 1969, p.133, quotation after: J. Sowińska, *Forma i sacrum. Współczesne kościoły Górnego Śląska*, Warszawa, 2006, p.9). The realizations of this trend in the contemporary sacred architecture are mentioned in M. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna*, Lublin, 1980, pp.14, 90.

¹⁵ The works of presenting art are a type of *possible sacred art* which is not that conspicuous, it is mainly exhibited in the interiors and the contact with such works of art requires the effort of entering the church.

¹⁶ Philosophical bases of these theories can be found for instance in the aesthetic theories of Hegel.

¹⁷ Information related to various concepts of sacred art was gradually presented in Cracovian bimonthly paper *Przyjaciel Sztuki Kościelnej* in the period between 1883–1885 (cf. J. Wolańska, “Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i *Przyjaciel Sztuki Kościelnej*”, in W. Bałus, E. Mikołajska, J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part 1, Kraków, 2004, pp.39–88).

¹⁸ The Church has consistently objected to such attempts. The Second Vatican Council emphasizes that throughout the history ‘the Church has not regarded any specific style as its own but accepted various artistic forms of each individual epoch’ (*Constitution on the Sacred Liturgy Sacrosanctum Concilium 4.12.1963*, VII, no.123, in: *Second Vatican Council. Constitutions, Decrees, Declarations*, Poznań, 1968, p.68). Also the Papacy was in favour of the autonomy of art (John Paul II, “The Church needs art. Does art need the Church. A speech addressed to artists and journalists in Hercules Hall in Munich (19.11.1980)”, *L’Osservatore Romano* (1981), no.2, p.18). Variety of styles is accepted as well as ‘artistic forms of all nations and countries’ (*Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Poznań, 1986, p.62, no.254). Additionally, the Polish Episcopate points out that ‘aesthetic criteria and the ways of influencing the believers have changed’ (“Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej wydane przez Konferencję Episkopatu Polski, część III: Tworzenie nowej sztuki”, in *Budowa i konserwacja kościołów. Poradnik-vademecum*, ed. A. Grabowski et al., Warszawa, 1981, p.296). The Bishops ‘encourage to search for the new artistic forms’ and almost order that ‘the Church style be the style of the given epoch’ because ‘it would not be truthful to introduce the styles of the previous epochs to the present times’ (p.298).

However, it also happened that, for instance the ‘French editing *L’Art Sacré* magazine did not want to see anything

practice and the directions of development of sacred and secular art started to diverge. In the development of the former, two trends can be distinguished. The artists trying to renew the sacred art¹⁹ were searching for inspiration in the works of masters of the previous epochs, leading to the fact that it was their experience of art, and not of their surrounding reality, which acted as a basis for their attempts. On the other hand, other artists were engaged in a formal search in secular art and developed their creative output in a multitude of directions.

The crisis of sacred art in the 19th and 20th centuries

In the face of new challenges created by the alternative ideology and cultural changes throughout the 19th and 20th centuries, the church underwent reform; after temporary crises it thrived again and new saints and thinkers appeared. More often than before, new monastic congregations and numerous organizations and associations were established, the pilgrimage movement reached out to new places of revelation and missionary activity was thriving. The European nations were combining their common values and religious practices within the Catholic Church and other Christian churches.²⁰ Both respect for the principles of faith and the ability to function within secular state were successfully combined in social life.

At the end of this period, the Catholic Church, thanks to its leaders (great popes of our times), achieved the position of an undisputed moral authority of a supra-religious character and of the only viable depository of values in the face of the axiological crisis of postmodernism.²¹

The fact that Christianity was deeply rooted in social circles implied the development of re-

coming from the times of Fra Angelico or earlier. Such an attitude contributed to a kind of iconoclastic crisis, which has been visible since the end of the last war. Negative consequences of this crisis in France are the continuation of the negative impact of the attitude towards the Jansenists' art and the revolutionists' ideology. There are so many churches decorated only with poor reproductions of icons, hanging on the concrete walls'. (Besançon, p.12).

¹⁹ For instance Nazarenes and their imitators establishing numerous societies and associations of artists creating sacred art.

²⁰ B. Kumor, *Historia Kościoła*, vol.VIII, Lublin, 2004, passim.

²¹ Even within the Catholic church there are some attempts to make it an institution that assures the comfort of existence by separating intentions and deeds and to exclude the notion of sin from human existence. However, such tendencies were officially condemned and marginalized (John Paul II, encyclical *Veritatis splendor*, Kraków 1993; T. Biesaga, "Personalizm Karla Rahnera a personalizm Karola Wojtyły w sporze o teologię moralną", *Analecta Cracoviensia* 32 (2000), pp.89–100).

częściowo zrealizowane w praktyce, a kierunki rozwoju sztuki świeckiej i sakralnej w pewnej mierze zaczęły się rozchodzić. W rozwoju tej ostatniej można wyróżnić dwa nurty. Artyści programowo dążący do odnowienia sztuki sakralnej¹⁹ szukali jej wzorców u mistrzów dawnych epok, czyniąc podstawą swoich działań przeżycie sztuki, a nie – otaczającej rzeczywistości, gdy tymczasem twórczość pozostałych nawiązywała do poszukiwań formalnych plastyki świeckiej i rozwijała się raczej wielokierunkowo.

Zagadnienie kryzysu sztuki sakralnej w XIX i XX w.

Tymczasem wobec nowych wyzwań, jakie niesło pojawienie się alternatywnej ideologii i przemian kulturowych następujących w XIX i XX w., Kościół reformował się, po chwilowych upadkach nadal rozkwitał, wydawał kolejnych świętych i myślicieli; liczniej niż kiedykolwiek powstawały nowe zgromadzenia zakonne, organizacje i stowarzyszenia, rozwijał się ruch pielgrzymkowy do nowych miejsc objawień, kwitła działalność misyjna. Narody Europy łączyły wspólne wartości i zbliżone praktyki religijne w ramach Kościoła katolickiego i innych Kościołów chrześcijańskich²⁰. W praktyce życia społecznego godzono respekt dla zasad wiary z funkcjonowaniem w ramach świeckiego państwa.

Pod koniec tego okresu Kościół katolicki w osobie swoich przywódców – wielkich papieży naszych czasów – zdobył pozycję niekwestionowanego autorytetu moralnego o charakterze ponadreligijnym, a wobec kryzysu aksjologicznego ponowoczesności jawi się jako jedyny depozytariusz wartości²¹.

Silne zakorzenienie chrześcijaństwa wśród szerokich kręgów społecznych implikowało rozwój masywnej kultury związanej z religią, rozpowszechnianej

Jednak zdarzało się również, że na przykład: „Francuzi, jak na przykład poczcwiwy redagujący czasopismo «L'Art Sacré» nie chcieli już oglądać niczego, co powstało za czasów Fra Angelica lub później. Tęgo typu poglądy przyczyniły się do pewnego kryzysu ikonoklastycznego, który można obserwować od czasu ostatniej wojny. Szkody wywołane we Francji przez ten kryzys stanowią kontynuację zniszczeń spowodowanych przez poglądy na sztukę jansenistów i ideologię rewolucjonistów. Ileż nowych kościołów ozdobionych wyłącznie reprodukcjami wątpliwych ikon zawieszonych na ścianach z surowego betonu!” (Besançon, *L'art et le christianisme*, jak przyp. 12, s. 12).

¹⁹ Jak chociażby nazareńczycy i ich naśladowcy tworzący liczne bractwa i stowarzyszenia artystów uprawiających sztukę religijną.

²⁰ B. Kumor, *Historia Kościoła*, t. VIII, Lublin 2004, passim.

²¹ Wprawdzie nawet w łonie Kościoła katolickiego istnieją dążenia do uczynienia z niego instytucji zapewniającej komfort istnienia poprzez oddzielenie intencji od czynów i odsunięcie pojęcia grzechu poza nawias ludzkiej egzystencji, to tendencje te zostały oficjalnie potępione i zmarginalizowane (Jan Paweł II, Encyklika *Veritatis splendor*, Kraków 1993; T. Biesaga SDB, *Personalizm Karla Rahnera a personalizm Karola Wojtyły w sporze o teologię moralną*, „*Analecta Cracoviensia*” 32, 2000, s. 89–100).

przede wszystkim, jak w wiekach wcześniejszych, dzięki rozbudowanej strukturze administracyjnej Kościoła. Bogata i różnorodna, a zarazem powszechna kultura chrześcijańska znalazła swój odpowiednik w sferze świeckiej dopiero w drugiej połowie XX w., gdy wraz z postępem technicznym nastąpił rozwój środków masowego przekazu.

Jak każdy przejaw kultury noszący znamiona powszechności, sztuka sakralna omawianego okresu była zjawiskiem złożonym i nie można mówić o jej permanentnym kryzysie²². W przypadku sztuki popularnej, tworzonej dla masowego odbiorcy przez licznych, różnej miary twórców procent dzieł wybitnych w każdej epoce jest stosunkowo niewielki. Na przestrzeni wieków zawsze występowały zjawiska negatywne, jednak nie przywiązuje się do nich zbyt wielkiej wagi. Natomiast, gdy wymienia się je w kontekście sztuki sakralnej ostatnich dwustu lat, mają świadczyć o jej kryzysie. Szereg zarzutów stawianych obecnie realizacjom o charakterze sakralnym mogłoby odnosić się też do sztuki okresów wcześniejszych.

Tymczasem o upadku sztuki sakralnej można mówić tylko w kontekście ewentualnego ogólnego kryzysu plastyki współczesnej, wynikającego często z zerwania dialogu między artystą i odbiorcą²³.

Artyści XIX i XX w. zaliczani obecnie do kanonu uznanych geniuszy sztuki, a popularni przede wszystkim dzięki realizacjom świeckim, tworzyli również arcydzieła plastyki sakralnej²⁴, ujmujące w sposób interesujący i właściwy swoim czasom treści znane i interpretowane od stuleci. Jednak stosowany w syntetycznych opracowaniach dobór dzieł reprezentatywnych dla poszczególnych twórców opiera się przede wszystkim na wspomnianym już kryterium „nowości”, także w zakresie tematu, co z góry deprecjonuje realizacje o treści sakralnej²⁵. Rozproszone, często w prowincjonalnych świątyniach, szybko ulegały i ulegają zapomnieniu,

religious mass culture, which was spread, just like during the previous centuries, thanks to the developed administrative structure of the church. The Christian culture, rich and diverse but, at the same time, common, found its equivalent in the secular sphere as late as in the second half of the 20th century, when mass media developed together with technical advancement.

Just as each occurrence of culture contains some traces of commonness, sacred art of this period was an extremely complex phenomenon and we cannot talk about its permanent crisis.²² In the case of popular culture, created by numerous artists for massed spectatorship, in each epoch there is only a small percentage of outstanding works. Throughout the centuries, there were also some negative phenomena, but they are usually neglected and perceived as unimportant. However, when mentioned in the context of sacred art from the last two centuries, they are supposed to be a symptom of its crisis. A great number of allegations made against the works of sacred art could well be levelled at the art of previous periods.

We can talk about the fall of sacred art only in the context of the possible general crisis of contemporary fine art, which often results from the cessation of dialogue between the artist and the spectator.²³

The artists of the 19th and 20th centuries, now perceived as art geniuses, although they are famous mainly for their secular works, also created masterpieces of sacred fine art,²⁴ expressing in an interesting and epoch-appropriate way those well-known ideas which had been interpreted for centuries. However, the choice of works representative for the given artists, encountered in synthetic studies is predominantly based on the criterion of ‘novelty’, also

²² Porównaj przyp. 5.

²³ Kierunki szybko rodzące się i równie szybko znikające koncentrują się na rozbijaniu procesu twórczego i złożonych relacji artysta – proces tworzenia – dzieło – recepcja – odbiorca, wyodrębniając i eksponując często tylko jeden wybrany aspekt zjawiska. W obecnych czasach brak też nierzadko chęci nawiązania dialogu z odbiorcą, co wynika często z pogardy, egocentryzmu lub nawet zakłamania twórców. Jest to zjawisko pojawiające się po raz pierwszy w XIX w. i wynika z konfliktu artysty ze społeczeństwem, spowodowanego upadkiem nieformalnej instytucji mecenatu i początkowo niestabilnej pozycji artysty w społeczeństwie kapitalistycznym; współcześni twórcy biorą niejako odwet na społeczeństwie, a często im większą okazują odbiorcom pogardę, tym bardziej są uwielbiani.

²⁴ Nazwiska można by mnożyć. Wśród nich są m.in.: Eugène Delacroix (K. Herding, *Friedrich Schlegel und Eugenie Delacroix Krise und Erneuerung religiöser Malerei am Beginn der Moderne*, [w:] *Crises de l'image religieuse...*, jak przyp. 5, s. 191–212) czy Jan Matejko i Stanisław Wyspiański (W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 2, Matejko i Wyspiański, Kraków 2007, passim).

²⁵ Przykładem może być twórczość sakralna Maurice'a Denis (H. Guène, *L'Arche, un moment du débat sur l'art religieux (1919–1934)*, „Chrétiens et Sociétés XVIe–XXe siècles”, 2000, nr 7, s. 23–38).

²² cf. footnote 5.

²³ The art fields, which appear and disappear quickly, concentrate on destroying the creative process and the relationship artist–process of creation–work of art–reception–spectator. Such fields often expose only one aspect of the phenomenon. Nowadays, we can observe unwillingness to start a dialogue with the spectator, which often results from disdain, egocentrism or hypocrisy of artists. This phenomenon appeared for the very first time in the 19th century and results from the conflict between the artist and the society. This conflict was due to the decline of the informal institution of patronage and to the unstable position of an artist under capitalist conditions; in a sense, contemporary artists seem to take revenge on the society. It often happens that the more contempt they show to the spectators, the more admired they become.

²⁴ The names can be multiplied. There are, for instance: Eugène Delacroix (cf. K. Herding, “Friedrich Schlegel und Eugenie Delacroix. Krise und Erneuerung religiöser Malerei am Beginn der Moderne”, in *Crises de l'image religieuse*, pp.191–212) or Jan Matejko and Stanisław Wyspiański (cf. W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, część II: *Matejko i Wyspiański*, Kraków, 2007, passim).

in subject, which depreciates sacred works.²⁵ Such works are often scattered in various provincial churches and quickly become forgotten. In contrast, secular works of art are exhibited in museums, which create ideal working conditions for art historians.

What is often underestimated is the existence of religious artists associations, especially numerous in the second half of the 19th century and in the first half of the 20th century,²⁶ whose works, although less innovative, are characterized by perfect technique and great erudition, resulting in a variety of iconographic motifs. In turn, devotional mass production, which is considered to be a symptom of modern Christian art crisis, but which promotes only the most valuable motifs, has its equivalents in the past. But this phenomenon has intensified and has become more noticeable in recent decades due to the development of technology and organization of production. Similar negative tendencies appear also in secular culture.²⁷

An extremely frequent allegation of the lack of *sacrum* in the works of worship can be made against many masterpieces of sacred art of the past,²⁸ as well as the allegation of imitation and the lack of originality, which in the previous centuries were not the only criteria for assessment of a work of sacred art. There was always some border area related to mutual inspirations between sacred and secular art. The Council of Trent (1545–1563)²⁹ was opposed to excessive secularization of the worship works, and the phenomenon of *anti-sacrum* in contemporary art has its equivalents in the elusive art of propaganda from the period of conflicts and religious wars, especially during the reformation period.

Sacred art and architecture, not necessarily that which is appreciated by the art historians and perceived as valuable, was a source of profound aesthetic experience among groups such as the intelligentsia, and often acted as the source of inspiration for poets, writers and musicians.³⁰

²⁵ An example may be the sacred art of Maurice Denis (H. Guène, "L'Arche, un moment du débat sur l'art religieux (1919–1934)", *Chrétiens et Sociétés XVIe–XXe siècles* (2000), no.7, pp.23–38).

²⁶ Ibid. The work of the Society of St Luke is discussed in J. Wolańska, pp.39–88.

²⁷ A phenomenon described and criticized by J. Ruskin.

²⁸ Numerous examples in the art of Mannerism (for instance *Madonna with the long neck* by Parmigianino) and Baroque (sensualistic depictions of the saints by Jordaens).

²⁹ "Sztuka i kontrreformacja", in *Teoretycy, pisarze artyści o sztuce. 1500–1600*, ed. J. Białostocki, Warszawa, 1985, pp.390–432.

³⁰ Information about the fascinations of the 19th and 20th century writers for works of fine art, including the contemporary sacred and religious art, is given in numerous publications, written by, for instance, W. Okoń, D. Kudelska, Z. Mocarcka-Tycowej.

w przeciwieństwie do dzieł świeckich eksponowanych w kolekcjach muzealnych, stwarzających komfortowe warunki pracy dla historyków sztuki.

Marginalizowane bywa istnienie stowarzyszeń twórców religijnych, szczególnie licznych w drugiej połowie XIX w. i w pierwszej połowie XX w.,²⁶ których dzieła charakteryzuje może mniejsze nowatorstwo, ale bardzo często – doskonałe opanowanie warsztatu i ogromna erudycja owocująca bogactwem motywów ikonograficznych. Natomiast uznawane za jeden z symptomów kryzysu współczesnej sztuki chrześcijańskiej zjawisko masowej produkcji dewocyjnej promującej tylko wyjątkowo wartościowe wzory, ma swoje odpowiedniki także w przeszłości. Nasiliło się ono i jest bardziej zauważalne w ostatnich dziesięcioleciach dzięki rozwojowi techniki i organizacji produkcji, jednak podobne negatywne tendencje występują także w kulturze świeckiej²⁷.

Częsty obecnie zarzut braku *sacrum* w kompozycjach kultowych można postawić też wielu arcydziełom dawnej sztuki religijnej²⁸, podobnie jak naśladownictwo i brak oryginalności, który nie stanowił przecież w ubiegłych wiekach wyłącznego kryterium oceny dzieła sztuki. Zawsze istniał obszar pogranicza – wzajemnych inspiracji między sztuką religijną a świecką. Nadmiernemu zeświecczeniu dzieł o charakterze kultowym przeciwstawiał się już Sobór Trydencki (1545–1563)²⁹, a zjawisko *antysacrum* w sztuce współczesnej ma swoje odpowiedniki w ulotnej twórczości propagandowej z czasów sporów i wojen religijnych, przede wszystkim w okresie reformacji.

Architektura i sztuka sakralna, niekoniecznie ta ceniona i uznawana przez historyków sztuki za wartościową, była źródłem głębokich przeżyć estetycznych, także wśród warstw inteligencji, stanowiąc często natchnienie dla poetów, pisarzy i muzyków³⁰.

Skala budownictwa sakralnego w ostatnich dwustu latach nie jest proporcjonalnie mniejsza niż w powszechnie uznanych okresach rozkwitu sztuki kościelnej³¹, a bogactwo i nowatorstwo rozwiązań w XX-

²⁶ Tamże. Działalność krakowskiego Bractwa św. Łukasza omawia: J. Wolańska, *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Sakralnej”*, [w:] W. Batus, E. Mikołajska, J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 1, jak przyp. 17, s. 39–88.

²⁷ Zjawisko opisane i potępiane już przez Johna Ruskina.

²⁸ Liczne przykłady w sztuce manieryzmu (m.in. *Madonna z długą szyją* Parmigianina) i baroku (m.in. sensualistyczne przedstawienia świętych Jordaensa).

²⁹ *Sztuka i kontrreformacja*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 390–432.

³⁰ Informacje o fascynacjach twórców literatury XIX i XX wieku dziełami sztuki plastycznych, w tym współczesną im sztuką sakralną i religijną, można spotkać w licznych publikacjach, chociażby: Waldemara Okonia, Doroty Kudelskiej czy Zofii Mocarckiej-Tycowej.

³¹ S. Litak, *Parafie w Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, Lublin 2007; *Kościół katolicki w Polsce. Rocznik statystyczny 1918–1990*, Warszawa 1991.

wiecznej architekturze posoborowej jest porównywalne z barokiem. Dalsze paralele można by mnożyć.

Niektórzy uważają, że kryzys twórczości sakralnej przejawia się przede wszystkim w sztukach przedstawiających³². Tymczasem jedną z dziedzin sztuki sakralnej, która przeżywa w omawianym tu okresie największy rozkwit, jest malarstwo witrażowe, którego odrodzenie sięga XIX w., a nawet końca XVIII w. Osiągnięcia w tym zakresie były tak znaczące, że nie sposób ich pominąć, omawiając twórczość najśłynniejszych artystów uprawiających także sztukę witrażu³³.

Nowe aspekty pobożności chrześcijańskiej podobnie jak przed wiekami znajdowały swój wyraz w sztuce ostatniego dwuwieczia. Między innymi na przełomie XIX i XX w. wielki ruch ekspiacyjny intronizacji Serca Jezusowego zaowocował powstaniem grupy interesujących kościołów wotywnych³⁴ i licznymi realizacjami plastycznymi, niemal na miarę średniowiecznych kościołów pielgrzymkowych.

Wydaje się, że przewartościowania sztuki ostatnich dwustu lat można w dużej mierze dokonać nawet posługując się dotychczasowym aparatem badawczym. Wystarczy wyrzec się stereotypów, dualistyczne spojrzenie zastąpić obiektywnym dystansem i przyjąć właściwą miarę do krzykliwych mód panujących w kulturze świeckiej, które zapewne nie pozostawiają głębszego śladu w dziejach naszej cywilizacji.

Twórczość o charakterze religijnym w badaniach nad sztuką XIX i XX w.

W badaniach nad sztuką sakralną ostatnich wieków można wyróżnić kilka podstawowych tendencji, których suma złożyła się na powstanie wspomnianych już stereotypów, niedopowiedzeń i zafałszowań.

Za dominujący należy uznać proces marginalizacji sztuki sakralnej. W XX w. twórczość o charakterze religijnym znalazła się na marginesie zainteresowań badaczy – autorów ogólnych syntez i kompendiów z zakresu sztuki najnowszej³⁵. Z tego powodu znajomość nowoczesnej i współczesnej sztuki sakralnej, niemal zepchnięta poza nawias ogólnej wiedzy o kulturze, jest

³² Por. przyp. 5.

³³ H. Claveyrolas, *Les Vitraux d'Alfred Manessier dans les édifices historiques*, Paris 2006, passim. Powszechnie znane są też m.in. witraże Marca Chagalla w katedrach w Metz i Reims czy Alberta Giacomettiego we Fraumünster w Zurychu.

³⁴ Jak chociażby sanktuaria w: Lizbonie (1779–1792), Paryżu (1875–1900), Rzymie (1879–1887), Barcelonie (1886–1961), Brukseli (1908–1951).

³⁵ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1981. To jedna z podstawowych publikacji na temat twórczości artystycznej tego okresu, w której dzieła sztuki sakralnej są wzmiankowane tylko w kontekście realizacji wybitnych twórców sztuki świeckiej. Sztuka sakralna jako odrębny nurt i problematyka z nią związana nie została uwzględniona we wspomnianym opracowaniu, podobnie jak w większości tego typu publikacji.

The volume of sacred architecture produced during the last two centuries is not smaller than during the recognized heyday periods of sacred art,³¹ and the innovativeness of the solutions in the 20th century architecture is comparable to the baroque period. There are numerous similarities.

Some people believe that the crisis of sacred art is manifest mainly in the art of presentation.³² However, one of the areas of sacred art which had its heyday in the period mentioned is stained glass painting. Its rebirth began in the 19th or even as early as the end of the 18th century. Achievements in this field were so significant that they cannot be ignored while discussing the works of the most famous artists.³³

New aspects of Christian piety, just as centuries earlier, were expressed in the art of the last two centuries. At the turn of the 19th and 20th centuries the atonement movement for the enthronement of the Heart of Jesus resulted in the establishment of a number of interesting votive churches³⁴ as well as the creation of works of fine art comparable to medieval churches of pilgrimage.

It seems that the re-evaluation of art of the last two centuries can be done by means of existing research techniques and methods. It simply requires abandoning the stereotypes, replacing the dualistic attitude with objective distance and adopting the appropriate attitude to the gaudy trends present in secular culture, which are unlikely to leave any significant traces in the history of our civilization.

Religious art in the research on the art of the 19th and 20th centuries

In the research on sacred art of the last centuries, there are several basic tendencies, which together led to creation of some stereotypes, understatements and false beliefs.

The process regarded as dominant was the marginalization of sacred art. In the 20th century the works of religious art were of no interest to researchers – the authors of general syntheses and compendia of modern art.³⁵ Therefore, know-

³¹ S. Litak, *Parafie w Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, Lublin, 2007; *Kościół katolicki w Polsce. Rocznik statystyczny 1918–1990*, Warszawa, 1991.

³² cf. footnote 5.

³³ H. Claveyrolas, *Les Vitraux d'Alfred Manessier dans les édifices historiques*, Paris, 2006, passim. Stained glass windows of Marc Chagall in cathedrals in Metz and Reims or of Albert Giacometti in Fraumünster in Zurich are also well-known.

³⁴ For instance, the sanctuaries in Lisbon (1779–1792), Paris (1875–1900), Rome (1879–1887), Barcelona (1886–1961), Brussels (1908–1951).

³⁵ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa, 1981. This is one of the most fundamental publica-

ledge of modern and contemporary sacred art, pushed to the margin of cultural studies, is insufficient even among educated people.

Another trend concentrates on particular issues of sacred art. Together with the revival in interest in sacred art in the 19th and 20th centuries, there was an increase in the number of research activities, specialist scientific centres were established and magazines connected with this theme were published.

Interest in modern sacred art (particularly architecture) among researchers increased in the second half of the 20th century as a result of the revolutionary changes introduced in this field after the Second Vatican Council. Scientific centres developed their activities and started to collect records of the newly built constructions and to coordinate research activities.³⁶ This intensification of research was reflected in the articles of the already existing and newly established magazines devoted to sacred art³⁷ and the list of detailed publications in this field is impressive³⁸. Despite the significant results of the research, there is no correlation between work on sacred and secular art.³⁹ Such a correlation would help to create a cohesive picture corresponding to the synthesis in the mind of an average spectator, who combines in his life the spheres of *sacrum* and *profanum* and, consequently, exists in both these realities.

In the research work of recent years there is also a noticeable tendency which consists in the relativization of Christian culture by describing it not only in the context of other religions,⁴⁰ which is understandable, but also of esoteric science, magic,

tions about the art of that time. The works of sacred art are mentioned here only in the context of some famous secular artists. Sacred art as a separate trend and the related issues were not included in the publication mentioned, nor in the majority of other publications.

³⁶ Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart was established in Germany, at Philipps-Universität in Marburg (1961) and Arbeitsstelle für Christliche Bildtheorie, theologische Ästhetik und Bilddidaktik at Westfälische Wilhelms-Universität in Münster; in Italy – Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia (1924–1989) developed its activities, in France – Comité National d'Art Sacré (operating since 1901).

³⁷ Since 1954 a quarterly paper called *Fede e Arte* has been published by Pontificia Commissione Centrale per Arte Sacra in Italia, in German-speaking countries interesting articles were published in *Christliche Kunstblätter* (published since 1862) and *Jahrbuch für Christliche Kunst* (1939–1969), in France – in *L'Art Sacré* (1939–1968) and *Chroniques d'Art Sacré* (published since 1975).

³⁸ A detailed bibliography is included in publication of H. Nadrowski, *Kościół naszych czasów*, Kraków, 2000. Research connected with the recent works of sacred art is not all that dynamic anymore because of rapid decrease in the number of newly built churches (Sowińska, p.10).

³⁹ The exceptions that prove the rule can only be those publications that present the recent achievements in the field of contemporary architecture.

⁴⁰ E. Norman, *Dom Boga. Historia architektury sakralnej*, Warszawa, 2007, passim.

nikła nawet wśród ludzi o dość wysokim poziomie wykształcenia ogólnego.

Inny nurt koncentruje się na szczegółowych zagadnieniach wyłącznie z zakresu twórczości religijnej. Na fali kolejnych nawrotów zainteresowania sztuką sakralną w XIX i XX w. następowało wzmożenie prac badawczych, powstawały specjalistyczne ośrodki naukowe i pisma związane z tą problematyką.

Wśród badaczy zainteresowanie najnowszą sztuką sakralną, przede wszystkim architekturą, szczególnie nasiliło się w drugiej połowie XX w., w związku z rewolucyjnymi zmianami, jakie nastąpiły w tej dziedzinie po Soborze Watykańskim II. Ożywiły swą działalność ośrodki naukowe, które zaczęły gromadzić sukcesywnie dokumentację nowo powstających obiektów i koordynować prace badawcze³⁶. Intensyfikacja badań znalazła odzwierciedlenie w artykułach pojawiających się na łamach istniejących i nowo powstających pism poświęconych sztuce sakralnej³⁷, a lista publikacji z tego zakresu, szczegółowych i wyczerpujących, jest imponująca³⁸. Mimo znaczących wyników w badaniach szczegółowych widoczny jest brak korelacji w pracach nad sztuką sakralną i świecką³⁹, pozwalającej stworzyć spójny obraz odpowiadający syntezy, jaka rodziła się w umyśle przeciętnego odbiorcy sztuki, łączącego w praktyce swojego życia, mniej lub bardziej harmonijnie, sferę *sacrum* i *profanum*, a więc funkcjonującego w obu rzeczywistościach.

W pracach badawczych podejmowanych w ostatnich latach zauważalna jest również tendencja, polegająca na relatywizowaniu kultury chrześcijańskiej poprzez opisywanie jej w kontekście nie tylko innych religii⁴⁰, co zrozumiałe, lecz także nauk ezoterycznych, magii i alchemii, rytuałów i zabobonów⁴¹. Prace te łą-

³⁶ W Niemczech założono Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart przy Philipps-Universität w Marburgu (1961) oraz Arbeitsstelle für Christliche Bildtheorie, theologische Ästhetik und Bilddidaktik przy Westfälische Wilhelms-Universität w Münster; we Włoszech nasiliła działalność Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia (1924–1989), we Francji – Comité National d'Art Sacré (działający od 1901 roku).

³⁷ Od 1954 r. ukazywał się kwartalnik wydawany przez Pontificia Commissione Centrale per Arte Sacra in Italia „Fede e Arte”, w krajach niemieckojęzycznych interesujące publikacje zamieszczano w „Christliche Kunstblätter” (wydawane od 1862 roku) i „Jahrbuch für Christliche Kunst” (1939–1969), a we Francji pisma o tej tematyce to: „L'Art Sacré” 1937–1968) oraz „Chroniques d'Art Sacré” (ukazuje się od 1975 roku).

³⁸ Wyczerpującą bibliografię zawiera publikacja H. Nadrowskiego, *Kościół naszych czasów*, Kraków 2000. Badania dotyczące najnowszych realizacji sakralnych straciły ostatnio swoją dynamikę wobec drastycznego spadku liczby nowo budowanych kościołów (J. Sowińska, jak przyp. 14, s. 10).

³⁹ Za wyjątek potwierdzający regułę można uznać tylko publikacje prezentujące najnowsze osiągnięcia z zakresu architektury współczesnej.

⁴⁰ E. Norman, *Dom Boga. Historia architektury sakralnej*, Warszawa 2007, passim.

⁴¹ Tak też sytuuje chrześcijaństwo kultura masowa, wymieniając święta chrześcijańskie obok np. „Nocy Walpurgi” – święta Ruchu Czarownic (?) stawianego na równi z Kościołem chrześcijańskim („Kalendarz Magiczny”, por.: www.czary.pl, 11 IX 2007).

czy niekiedy zadziwiająca ignorancja w dziedzinie teologii i filozofii chrześcijańskiej. Wydaje się, że jest to przejaw tendencji właściwych epoce ponowoczesności na gruncie filozofii⁴² czy teorii kultury⁴³, a polegających na odejściu od racjonalnego dyskursu naukowego na rzecz emotywnego oglądu świata oraz ukazywania relatywnej i niedookreślonej płynności otaczającej nas rzeczywistości, z odrzuceniem bagażu wiedzy i erudycji.

Należy oczywiście nadmienić, że coraz częściej prowadzi się także poważne interdyscyplinarne badania dążące do możliwie obiektywnego ukazania całej złożoności zjawiska, jakim w cywilizacji europejskiej XIX i XX w. była sztuka sakralna⁴⁴. Ciągłe jednak są one niewystarczające.

Cele i zadania

W kontekście omawianych zagadnień wydaje się wskazane przede wszystkim podsumowanie dotychczasowych, w ogromnej mierze niezmiernie wartościowych, chociaż nie zawsze docenianych doświadczeń i osiągnięć w dziedzinie badań nad sztuką sakralną XIX i XX w. Następnie należałoby dokonać przewartościowania wspomnianych uogólnień i ograniczających stereotypów, funkcjonujących nawet w świecie nauki oraz podjąć wieloaspektowe badania historii sztuki sakralnej w powiązaniu z dziedzinami wiedzy takimi, jak: teologia i filozofia, historia, psychologia i socjologia religii, kulturoznawstwo i antropologia kulturowa. Celem tych studiów powinno być wypracowywanie metodologii badań uwzględniającej specyficzne uwarunkowania sztuki sakralnej ostatnich dwustu lat i umiejscowienie jej w całokształcie procesów kulturowych. Wyodrębnienie nowych metod badawczych umożliwi sformułowanie odpowiednich, jasnych i czytelnych kryteriów oceny nowoczesnej i współczesnej sztuki sakralnej, pozwalających na włączenie dużych obszarów do badań z dziedziny historii sztuki.

alchemy, rituals and superstitions.⁴¹ One surprising feature shared by these research works is ignorance of theology and Christian philosophy. This seems to be a signal of the tendencies in philosophy⁴² or culture theory,⁴³ characteristic of the postmodernist period, manifesting themselves in the abandonment of traditional scientific discourse in favour of emotive perception of the world and the presentation of the relative and incompletely specified fluidity of reality, rejecting knowledge and erudition.

It needs to be mentioned that such serious interdisciplinary research works are being conducted on a more and more frequent basis and are aimed at the objective appreciation of the whole complexity of sacred art;⁴⁴ the phenomenon in the European civilization of the 19th and 20th centuries. However, they are still insufficient in nature.

Aims and tasks

In the context of the issues discussed, the valuable but not always appreciated experiences and achievements in the research on sacred art of the 19th and 20th centuries should be summarized. Further, the stereotypes and generalizations currently existing in the scientific world should be revalued and multifaceted research on the history of sacred art should be conducted, taking into account such subjects as: theology and philosophy, history, psychology and religious sociology, cultural studies and cultural anthropology. The aim of this study should be to form the research methodology involving specific factors that affected sacred art of the last two centuries and that locate it in the cultural processes. Specifying the new methods of research will help to formulate the appropriate, clear and explicit criteria for assessment of modern and contemporary sacred art. Such criteria would also help to include wide areas of creativeness in the research on the history of art.

translated by Renata Latko

⁴² M. Kwiek, *Filozofia a nauka i literatura w ponowoczesności. Kilka uwag*, „Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej”, XXI–XXII, 1998, s. 159–176.

⁴³ *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki. Rogalin 2004*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006.

⁴⁴ E. A. Klekot, *Wyobrażenia NSPJ w popularnej sztuce dewocyjnej Europy od 2 poł. XVII w. do XX w.* (niepublikowana praca doktorska z 2002 r. napisana pod kierunkiem B. Dąb-Kalinowskiej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego).

⁴¹ Christianity is perceived in this way by mass culture, which mentions Christian holidays together with, for instance, Walpurgis Night – the holiday of the witches movement, that is put on a par with Christian church (*Magic Calendar*, cf.: www.czary.pl, 11.09.2007).

⁴² M. Kwiek, „Filozofia a nauka i literatura ponowoczesności. Kilka uwag”, *Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej* XXI–XXII (1998), pp.159–176.

⁴³ *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki, Rogalin 2004*, ed. Ł. Kiepuszewski, Poznań, 2006.

⁴⁴ E. A. Klekot, *Wyobrażenia NSPJ w popularnej sztuce dewocyjnej Europy od 2 poł. XVII w. do XX w.*, (unpublished Ph.D. thesis from 2002, written under the supervision of B. Dąb-Kalinowska in the Faculty of History of the University of Warsaw).

Theology, Bible and Liturgy as the Sources of Christian Art

The history of Latin civilization is inseparably linked with the whole richness of the Mediterranean area. Feliks Koneczny (1862–1949), a historian and creator of an original concept of civilization, refers even to the Attic roots of law, beauty and truth as important factors reflected in the social, political, artistic and cultural life of the contemporary western world.

Social life is strongly based on relations that intertwine, cross and complete one another but are sometimes contradictory. At the same time, many areas of both individual and collective life are subjected to one another. When analyzing the basis of all definitions, divisions and assessments, one must first specify the axiological criteria. The world of values and, consequently, the quality of individuals as well as communities allow us to treat various areas of life responsibly.

The rich world of communication media, film, music production and information technology are currently shaping the world of culture and art. The media are accessed by both the masses and the intellectual elites. The loss of the roots of one's own identity is these days becoming a problem in personal and community relations. This is not just the process of identity breakdown, but is a true erosion of identity. It does not only concern industry or commerce, marketing and distribution, but also ideas and science, culture and art as well as the worldview and religion. The increasing consumerism favours extreme anonymity and individualism, and the society adopts the character of an 'abstract and universal audience'.¹ Contemporary man with a well-formed personality, especially a Christian, needs to consistently widen and deepen his attitude of influencing the course of events, progress and development, as well as to develop his sense of duty to affect the environment positively.

Important triads

Time is an important category of existence, of the surrounding reality and the human condition. It is God who initiates it, operates and reveals himself in it. God also enabled man to involve himself actively

¹ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań, 1998, pp.190ff.

Teologia, Biblia i liturgia jako źródła sztuki chrześcijańskiej

Historia cywilizacji łacińskiej nierozzerwalnie związana jest z całym bogactwem świata tzw. basenu śródziemnomorskiego. Feliks Koneczny (1862–1949), historyk i twórca oryginalnej koncepcji cywilizacji, sięga nawet do attyckich korzeni prawdy, piękna i prawa jako do ważnych czynników, które znajdują odzwierciedlenie w życiu społecznym, politycznym, a także artystycznym i kulturalnym współczesnego świata zachodniego.

Życie społeczne jest mocno osadzone na związkach oraz relacjach, które wzajemnie się przenikają, krzyżują, dopełniają; czasem sobie przeczą. Panuje jednak zarazem wzajemne podporządkowanie wielu dziedzin życia, tak indywidualnego, jak zbiorowego. U podstaw wszelkich definicji, podziałów i ocen należy określić przede wszystkim kryteria aksjologiczne. Świat wartości, a w konsekwencji jakość jednostek i społeczności, pozwalają odpowiedzialnie traktować różne dziedziny życia.

Bogaty świat mediów szeroko pojętej komunikacji, produkcja filmowa, muzyczna, informatyczna kształtują świat kultury i sztuki. Docierają do nich zarówno masy odbiorców, jak i elity intelektualne. Problemem naszych czasów staje się utrata w relacjach osobistych i zbiorowych korzeni własnej tożsamości. Nie chodzi o zwykły proces załamania tożsamości, ale wręcz o jej erozję. Zjawisko to dotyczy nie tylko przemysłu czy handlu, marketingu i dystrybucji, ale także idei i nauki, kultury i sztuki, jak również światopoglądu i religii. Potęgujący się konsumeryzm sprzyja skrajnej anonimowości i indywidualizmowi, zaś społeczeństwo przyjmuje charakter „abstrakcyjnej i uniwersalnej publiczności”¹. Dobrze ukształtowany wewnętrznie człowiek naszych czasów, w tym szczególnie chrześcijanin, powinien konsekwentnie poszerzać i pogłębiać postawę wpływania na bieg wydarzeń, na postęp i rozwój, a zarazem wyrabiać w sobie poczucie obowiązku oddziaływania pozytywnego na otaczające środowisko.

Ważne triady

Ważną kategorią bytu i całej otaczającej rzeczywistości oraz kondycji człowieka jest **czas**. Rodzi go, działa i objawia się w nim sam Bóg. Człowieka zaś uzdolnił, by aktywnie i odpowiedzialnie włączył się

¹ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 190 n.

w bieg natury i kultury. To człowiek potrafi uwolnić czas, „nadać mu sens, napełnić go wartością”². Wraz z triadą czysto biologiczną (narodzenie, życie i śmierć) uczestniczymy też w triadzie egzystencjalnej i artystycznej (początek, rozkwit i schyłek). W każdym czasie działa Bóg i człowiek. Rzeczywistość świata rozwija się albo ulega destrukcji. To w czasie i przestrzeni wyraża się i przejawia szeroko pojęta sztuka. Poprzez czas człowiek-twórca hierarchizuje nie tylko chronologicznie, ale także aksjologicznie i soteriologicznie dzieła i wytwory umysłu, serca i rąk. Można powiedzieć, że ontycznie wpisane weń jakość i walor wyznaczają poszczególnym dziełom właściwe miejsce, ale i nadają im wartość. Cały dorobek ludzkości oraz indywidualnego człowieka obejmuje potrójną opcję kształtowania się, jak i oceniania konkretnego dzieła: historia, teraźniejszość i przyszłość. Wspomniane ramy, jak i kryteria dotyczą także całokształtu dorobku ludzkości, czy to w dziedzinie działań przestrzennych – w architekturze, czy plastycznych – w obrazie i witrażu, ale także doznania i przeżycia audiowizualne na płaszczyźnie literackiej, poetyckiej, teatralnej oraz muzycznej. Zauważmy, że właśnie wraz z czasem krystalizuje się całościowy ogląd dorobku ludzkości, czyli zarówno dziedzictwo historyczne, jak i poszukiwania współczesne, ale także przyszła perspektywa. To kryteria konkretnego czasu wpływają na dynamizm zdarzeń i przemiany świata. Jednocześnie trzeba mieć świadomość zmieniających się – wraz z czasem – kryteriów, głównie tzw. niewymiernych (w różnych dziedzinach, ale przecież także na polu twórczości). Ta opcja zwrotu czasowego, w tym także wiedzy „niedzisiejszej”, jest wręcz nieodzowna przy wartościowaniu oraz interpretowaniu pod względem estetycznym i artystycznym. Jest jednak także konieczna przy całościowym oglądzie tła epoki, stanu wiedzy i doświadczenia ludzkości. Ten kontekst czasowy pozwala dostrzec zarówno argumenty z różnych dyscyplin nauki, jak poglądy teologów³ i oficjalnego urzędu nauczycielskiego Kościoła w danej epoce odnośnie do tego, co doczesne, jak i tego, co ponadczasowe, transcendentne, wieczne.

Ważną wartością, która ustawicznie współtworzy rzeczywistość, kształtuje myślenie oraz formuje sumienia, jest szeroko pojęta sztuka. Właśnie ona jest owym przedziwnym **pomostem** między wspomnianymi powyżej dwiema rzeczywistościami.

Aby adekwatnie widzieć całą bosko-ludzką rzeczywistość, należy wrócić do **integralnej** koncepcji trzech sfer wzajemnie się przenikających i na siebie wpływających: Bóg, otaczający świat i człowiek. Me-

and responsibly in the course of nature and culture. It is man who is able to release time, ‘give it a sense, and fill it with value’.² Together with the purely biological triad of birth, life and death, we are also involved in an existential and artistic triad, namely our beginning, heyday and twilight. God and man are active at all times. The reality of the world either develops or disintegrates. Art is expressed and represented in time and space. Throughout time, man-creator prioritises works and products of mind, heart and hands, not only chronologically but also axiologically and soteriologically. It can be said that quality and virtue which are ontically inherent in these works and products define their right place and value. The heritage of both the whole mankind and an individual man includes the three aspects of creation and assessment of particular works: history, the present and the future. The mentioned framework and criteria also refer to the entire heritage of mankind in the fields of spatial activity (architecture), or the fine arts (painting and stained glass window), and also audio-visual (literature, poetry, theatrical and musical) experiences. One can notice that it is with time that the comprehensive perception of the heritage of mankind becomes crystallized, including our historical heritage, contemporary quests as well as our future perspective. The set of criteria from a given time affects the dynamism of events and the transformations of the world. At the same time, one needs to be aware of the ever-changing – in time – set of criteria, mainly the intangible criteria in different fields, including the field of art. This concept of changing time, including historical knowledge, is indispensable when evaluating and interpreting aesthetics and artistry. The concept of changing time is also necessary for the comprehensive perception of an era’s background, the condition of human knowledge and experience. This context of time enables us to notice the arguments from different scientific fields as well as the opinions of theologians³ and the educational church office in a given era, regarding things which are worldly and those which are timeless, transcendental, and eternal.

The important value which continually contributes to the creation of reality, shapes the way of thinking, and forms one’s conscience is broadly understood art. It is art that creates a peculiar **bridge** between the two realities mentioned above.

In order to perceive the whole divine-human reality adequately, it is necessary to return to the

² D.M. Turolodo, *Misterium czasu*, Kraków 2000, s. 24: „Ty i On uczestniczycie w stwarzaniu, które trwa; ty stajesz się «współpracownikiem Boga», współtworzysz z Bogiem”.

³ K. Bracha, *Teolog – intelektualista i duszpasterz w państwie średniowiecznym*, [w:] *Kolory i struktury Średniowiecza*, red. W. Fałkowski, Warszawa 2004, s. 136–154.

² D. M. Turolodo, *Misterium czasu*, Kraków, 2000, p.24. ‘You and Him participate in creation which lasts; you are becoming *God’s collaborator*, you co-create with God’.

³ K. Bracha, ‘Teolog-intelektualista i duszpasterz w państwie średniowiecznym’, in *Kolory i struktury średniowiecza*, ed. W. Fałkowski, Warszawa, 2004, pp.136–154.

integral concept of the three areas which permeate and influence each other: God, the surrounding world and man. The metamorphoses of their interplay enable us to see such an integral and comprehensive concept of the universe and the whole reality from the very beginning of mankind. Man stands between God and the world. God's primacy and priority is indisputable for man. At the same time, according to the Christian concept man does not despise the world, nor does he greedily control it to become its slave. Instead, he is able to enjoy it truly and to express enthusiasm and gratitude to God for everything. Isn't this attitude expressed in the concept of 'ideal of religion' and creative works of people of the Renaissance and Baroque?⁴ And how much childlike light-heartedness and humble cheerfulness can be found in the art of the so-called primitives and folk artists? Such a comprehensive idea is rooted not only in the reflection of philosophers and in theological doctrine, but also in entirety of our own culture and art. This idea shapes the thought of art theorists as well as the imaginations of artists. We can say that there is an ongoing comparison of philosophical-theological ideas, or rather their artistic and formal reinterpretation. The Christian doctrine and kerygma are part of a given **time and space**, and take various shapes and colours. Sometimes there is a clear confrontation between the two, and at other times, a peculiar dependency, a harmonious relationship or symbiosis. Another triad is emerging here: nature, culture and super-nature. The first two of these realities are an important, though relative 'pre-final value'⁵ for Christians and Catholics. But their realization and ultimate aim is the deepest reality, which means the Absolute, the Creator, and the eternal God. Such hierarchical and integral forms of perception and presentation are reflected in a variety of ways in the works of artists from different eras.

Finding the depth of such correlations is the vision of discovering, developing and realising the mistagogical, pneumatological and soteriological idea of human activity. One could say that the distinctiveness of the language of art allows us to express the content of long contemplations or dogmatic maxims in a different and sometimes even more profound way. Art is not only an inseparable element of life but it shapes the spirit in an important way. The whole area of doctrine, dogma, kerygma (and even apologies and apologetics) in their purity defend the fundamental, essential and existential values. Above all, however,

tamorfozy ich oddziaływania pozwalają u samego zarania ludzkości dostrzegać taką integralną i kompleksową koncepcję wszechświata i całej rzeczywistości. Człowiek staje niejako między Bogiem i światem. Prymat i priorytet Boga jest dlań niepodważalny. Jednocześnie, w zdrowej chrześcijańskiej koncepcji człowiek ani nie gardzi światem, ani nim zachłannie nie zawiaduje, by stać się jego niewolnikiem. Potrafi natomiast autentycznie się nim radować, a zarazem wyrażać entuzjazm i wdzięczność Bogu za wszystko. Czyż tej postawy nie wyraża myślenie, „ideał religijności” oraz twórczość ludzi renesansu i baroku?⁴ A ile dziecięcej bez troski, pogody ducha, ale i pełnej pokory odnajdujemy w sztuce tzw. prymitywów i twórców ludowych? Nie tylko w refleksji filozofów i doktrynie teologicznej, ale w całym kręgu naszej kultury i sztuki, taka właśnie całościowa opcja jest wręcz zakorzeniona. Ona też kształtuje myślenie teoretyków sztuki, jak i wyobraźnię artystów. Możemy powiedzieć, że na miarę swego czasu, ustawicznie dokonuje się konfrontacja dociekań filozoficzno-teologicznych, a raczej ich artystyczna i formalna reinterpretacja. Doktryna i kerygma chrześcijańska, wpisane w konkretną **czasoprzestrzeń**, przybierają różne kształty i barwy. Czasem jest to wyraźna konfrontacja, kiedy indziej – swoista zależność, symbioza czy harmonia. Tu także wyłania się kolejna triada: natura, kultura i nadnatura. Dwie pierwsze rzeczywistości dla chrześcijanina, dla katolika stanowią ceną, ale względną, „przedostateczną wartość”⁵. Wypełnieniem zaś i ostatecznym jego celem jest najgłębsza rzeczywistość, czyli Absolut, Stwórca, wieczny Bóg. Taki hierarchiczny, a zarazem integralny sposób widzenia i przedstawiania znajduje swe jakże różnorodne odzwierciedlenie w dziełach artystów różnych epok.

Odnajdywanie głębi tych korelacji to optyka odkrywania, rozwijania i urzeczywistniania mistagogicznej, pneumatologicznej i soteriologicznej opcji ludzkiej aktywności. Można powiedzieć, że odmienność języka sztuki pozwala inaczej, a niekiedy nawet głębiej wyrazić to, co zawarte jest w długich wywodach czy sentencjach dogmatycznych. Sztuka stanowi nie tylko nieodłączny element życia, ale w istotny sposób kształtuje ducha. Analogicznie można powiedzieć o całej sferze doktryny, dogmatu, kerygmy, a nawet apologii czy apologetyki, które także w zasadniczy sposób bronią wartości, i to fundamentalnych, istotowych, zarazem egzystencjalnych, ale przecież nade wszystko – transcendentnych, eschatycznych, wiecznych. Warto włączyć się choćby w niektóre charakterystyczne wypowiedzi papieży

⁴ J. S. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa, 1999, pp.37ff.; J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa, 1971, p.47.

⁵ K. Adam, *Natura katolicyzmu*, Warszawa, 1999, p.186.

⁴ J.S. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1999, s. 37 nn; J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, s. 47.

⁵ K. Adam, *Natura katolicyzmu*, Warszawa 1999, s. 186.

naszych czasów: Pawła VI, Jana Pawła II czy Benedykta XVI⁶.

Ponieważ mówimy tu o pewnych triadach, zauważmy je również w kontekście *Wyznania Wiary*, czyli *Credo*⁷. U podstaw dogmatu chrześcijańskiego znajduje się prawda o Trójcy Świętej. Są też trzy cnoty teologalne: wiara, nadzieja i miłość; trzy cnoty kardynalne: roztropność, sprawiedliwość i męstwo. Dodajmy tu, że sama cnota obraca się też wobec triady: jest „złotym środkiem i szczytem między nadmiarem a niedomiarem”⁸. Także eschatologia akcentuje katechizmowe trzy „rzeczy **ostateczne**”: śmierć, sąd Boży i wieczność (niebo albo piekło). Reguły i życie zakonne potwierdzone są złożeniem trzech ślubów: ubóstwa, czystości i posłuszeństwa; duchowieństwo zaś pełni potrójną funkcję w Kościele: nauczycielską, kapłańską i pasterską. Żywy organizm ludu Bożego to z kolei triada eklezjalna: Kościół triumfujący (w niebie), zadośćcierpiący (w czyśćcu) i pielgrzymujący (na ziemi). Nie tylko w kontekście miejsc grzebania męczenników (*martyri*), ale także wyznawców (*confessori*), przestrzenie katakumbowe (głównie ich *loculi* czy *grafitto*), zawierały znaki, symbole, malowidła, rzeźby i napisy, które były zarówno epigrafia metryczną dotyczącą pogrzebanych wiernych, jak i wyrazem pamięci o nich, ale nade wszystko – przejawem głębokiej wiary w Boga, w świętych obcowanie, ciała zmartwychwstanie i żywot wieczny (por. *Credo*). Aby wyrazić bogactwo treści biblijnej, dogmatycznej, sakramentalnej, modlitewnej czy ascetycznej, artyści używali niekiedy „poetyckiej parafrazy”⁹ i wykładni.

Nie tylko traktaty teologów, dokumenty Kongregacji Doktryny Wiary, ale także dekryty i uchwały soborów i synodów opierają się na swego rodzaju triadzie. Fundamentem jest oczywiście Pismo Święte (u protestantów tak dobitnie zabrzmiało to na zasadzie wyłączności: *sola Scriptura*). Wraz z nim jednak Koś-

⁶ Bardzo cenny materiał na ten temat, choćby dotyczący naszego papieża-rodaka znajdziemy w publikacjach: Jan Paweł II, *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, Rzym 1986; Tenże, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Kraków 2005; Tenże, *Encyklika Fides et ratio*, Poznań 1998; *Jan Paweł II człowiek kultury*, red. K. Flader, W. Kawecki, Kraków 2008. Obecny papież Benedykt XVI wyrażał swe jednoznaczne poglądy w omawianych tu kwestiach znacznie wcześniej. Zob. m.in.: J. Ratzinger, *Służyć prawdzie. Myśli na każdy dzień*, Poznań–Warszawa–Lublin 1983; Tenże, *Duch liturgii*, Poznań 2002.

⁷ Warto uwzględnić cenną publikację Towarzystwa Naukowego KUL będącą owocem dwu sympozjów naukowych i zawierającą cenną bibliografię tematyczną oraz ponad 20 artykułów: *Symbol Apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego*, red. R. Knapiński, Lublin 1997.

⁸ A. Dylus, *Cnota*, [w:] *Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 96.

⁹ K. Drzymała, *Katakumby rzymskie*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 28, 1985, nr 1, s. 61; por. też s. 64–73; B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s.15–22, 31n.

they defend the transcendental, eschatological and eternal ones. It is worth delving into some of the most characteristic statements of the popes of our times: Paul VI, John Paul II and Benedict XVI⁶.

As we are discussing triads, we can also perceive them in the context of our profession of faith, *the Creed*⁷. The fundamental truth of the Holy Trinity is the basis of the Christian dogma. There are also three theological virtues (faith, hope and love), and three cardinal virtues (prudence, justice and fortitude). We shall add here that the virtue itself highlights ‘*the happy medium* and the peak between excess and shortage’⁸. Also eschatology emphasizes three final things: death, the last judgment and eternity (heaven or hell). The monastic rules and life are confirmed by the three vows of a religious order: poverty, chastity and obedience. The clergy perform a triple function in church: educational, priestly and pastoral. The living organism of God’s people forms another ecclesiastic triad: triumphing Church (in heaven), repenting Church (in purgatory) and pilgrimaging Church (on Earth). Signs, symbols, murals, sculptures and inscriptions were present not only in the places of burial in catacomb rooms (*loculi* or *grafitto*) for the martyrs (*martyri*), but also for the confessors (*confessori*). All those signs, symbols and works of art were not only a metrical epigraphy of the buried believers and the signs of remembrance, but above all they were evidence of deep belief in God, communion of the saints, and the resurrection of body and eternal life (cf. *Creed*). In order to express the richness of the biblical, dogmatic, sacramental, prayer and ascetic content, the artists sometimes used ‘poetic paraphrase’⁹ and interpretation.

Not only the treaties of theologians and documents of the Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, are based on a kind of triad, but also treaties and decisions of councils and synods. The fundamental element is the Bible, (this fact was emphatically stated among Protestants on the basis of the exclusivity rule: *sola Scriptura*). However, besides the scriptures, the Church also recognizes testimonies of saints,

⁶ Jan Paweł II, *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, Rome, 1986; Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Kraków, 2005; Jan Paweł II, *Fides et ratio*, Poznań, 1998; *Jan Paweł II człowiek kultury*, eds. K. Flader, W. Kawecki, Kraków, 2008; J. Ratzinger, *Służyć prawdzie. Myśli na każdy dzień*, Poznań–Warszawa–Lublin, 1983; J. Ratzinger, *Duch liturgii*, Poznań, 2002.

⁷ *Symbol Apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego*, ed. R. Knapiński, Lublin, 1997.

⁸ A. Dylus, “Cnota”, in *Słownik teologiczny*, ed. A. Zuberbier, Katowice, 1998, p.96.

⁹ K. Drzymała, “Katakumby rzymskie”, *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 28 (1985) no.1, p.61, pp.64–73; B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin, 1986, pp.15–22, 31ff.

and the visions, revelations and accounts of mystics. Tradition in its wide sense is the third element co-creating the doctrine of the church.

At this point it is worth introducing an important discrimination between fields that are strictly connected with various branches of art that are rooted in Christianity. Owing to what is described as *differentia specifica*, it is possible to treat the theory and practice of the artistic creation more accurately. Here is another important triad:

– Theology – a discipline which carries out scientific analysis and synthesis of the revelation of God, church teaching and Christian faith in a methodical and content-related way.

– Faith – expresses the authentic involvement and declaration to the world of man's belonging and love to God, as well as dependence on Him.

– Liturgy – a participation in the most sacred activity of God's people, which is a meeting with the word of God and the Eucharist through signs and symbols.

These three spheres of bonds with the supernatural manifest themselves in different times, various environments and cultures, as well as through different languages, symbols, gestures and attitudes. This diversity, the rich variety of forms and media, aims at the most pertinent, legible and fruitful influence on a human being. It is at the same time 'a symbol of recognition among Christians'.¹⁰ Indisputably, we touch on the problems of theological anthropology and its humanistic aspects. Analogically we can discuss the issue of humanization, or **hominization** of art. At the same time, this human cognitive and experiential aspect makes it difficult to access the transcendent entity, or God, because He 'goes beyond the capacity of man's mind, that is why we must come to terms with the fact that it is impossible to consider Him in any human measures'.¹¹

In this context it is worth noticing certain tendencies and consequences resulting from the negation of God, the refusal to present Him artistically or to personify *Sacrum*. This is about mental and artistic concentration on the material world, and is the process of **reification** of representations as well as of man himself. 'Reification emphasizes dehumanization of man, depriving him of human traits, reducing him to an instrument'.¹² Such an attitude is a real threat to the development of one's personality and the progress of mankind. Today

¹⁰ R. Etcheagaray, "Nasze Credo", in *Wiara Kościoła. Biskupi francuscy komentują wyznanie wiary*, Warszawa, 1985, p.9.

¹¹ R. Hind, *Twarze Boga*, Warszawa, 2005, p.7.

¹² S. Wysłouch, "Wizualność metafory", in *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, eds. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa, 1985, p.218.

ciół uwzględnia także świadectwa ludzi świętych oraz wizje, objawienia i relacje mistyków. Trzecim elementem współtworzącym doktrynę Kościoła jest szeroko pojmowana tradycja.

Warto tu wprowadzić ważne rozgraniczenie dziedzin, które ściśle wiążą się z różnorodnymi gatunkami sztuki zakorzenionej w chrześcijaństwie. Dzięki temu, co określa się jako *differentia specifica*, można właściwiej potraktować teorię i praktykę wspomnianej twórczości artystycznej. Oto owa ważna kolejna triada:

– teologia – jest dyscypliną, która metodycznie i merytorycznie podejmuje naukową analizę i syntezę Objawienia Bożego, nauki Kościoła i wiary chrześcijańskiej;

– wiara – wyraża autentyczne zaangażowanie i wyznanie wobec świata swej przynależności i miłości do Boga i zależności od Niego;

– liturgia – to uczestnictwo w Najświętszej czynności ludu Bożego, która jest spotkaniem ze Słowem i Eucharystią poprzez znaki i symbole.

Wspomniane powyżej trzy sfery wiążą z nadprzyrodzonością realizują się w różnych czasach, w rozmaitych środowiskach i kulturach oraz poprzez różne języki, symbole, gesty i postawy. Ta różnorodność, czyli bogactwo form i środków przekazu, zmierza do najtrafniejszego i najbardziej czytelnego, owocnego oddziaływania na człowieka. Jest zarazem „znakiem rozpoznawczym między chrześcijanami”¹⁰. Bezspornie dotykamy tu problematyki antropologii teologicznej czy jej humanistycznych aspektów. Analogicznie można mówić o humanizacji czy też **hominizacji** sztuki. Ten ludzki aspekt poznawczy i przeżyciowy sprawia zarazem oczywiste trudności w docieraniu do Istoty transcendentnej, do Boga, gdyż On „wykracza poza to, co może osiągnąć umysł śmiertelnika, musimy pogodzić się z faktem, że nie uda się zmieścić Go w żadnych ludzkich wymiarach”¹¹.

W tym kontekście warto dostrzec pewne tendencje i konsekwencje, które wynikają z negacji Boga, czy też rezygnacji w sztuce z Jego przedstawień oraz personifikacji *Sacrum*. Chodzi o mentalną i artystyczną koncentrację na materii, na świecie rzeczy. Jest to proces **reifikacji** przedstawień, ale także – człowieka. „Reifikacja [natomiast] podkreśla dehumanizację człowieka, pozbawienie go cech ludzkich, sprowadzenie do roli instrumentu”¹². Taka postawa jest faktycznym zagrożeniem dla rozwoju osobowości jednostki oraz postępu ludzkości. Współcześnie przenika to

¹⁰ R. Etcheagaray, *Nasze Credo*, [w:] *Wiara Kościoła. Biskupi francuscy komentują wyznanie wiary*, Warszawa 1985, s. 9.

¹¹ R. Hind, *Twarze Boga*, Warszawa 2005, s. 7.

¹² S. Wysłouch, *Wizualność metafory*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 218.

– niestety – do różnych prądów artystycznych, opcji światopoglądowych, a nawet religijnych.

Zakorzenie w teologii

Znamienne, że cały artykuł Wacława Świerzawskiego, który w podtytule wyjaśnia, że chodzi o „dojrzałe powołanie artysty”, akcent kładzie na zakorzenie teologiczne¹³. Autor mówi właściwie o trzech kwestiach, które znajdują się w tytule całego niniejszego artykułu. Twórczości związanej z przestrzenią kościelną, a raczej sprawowaną tam liturgią, nie nazywa (jak zwykle się to zazwyczaj czynić) sakralną, ile po prostu – liturgiczną. Świadomość jej specyfiki zdaje się czymś oczywistym. Podobnie jak jej bezpośrednie odniesienie funkcjonalne, służebne. Autor zauważa, że aby tworzyć dzieła w tej specyficznej dziedzinie, nie wystarcza „natchnienie wraz z doskonałym rzemiosłem” (s. 221). To, co jest tu istotne, określa jako „zmysł liturgiczny”, czyli jakby wyższy poziom „zmysłu religijnego”¹⁴. Zarówno sztuka Wschodu (głównie ikona), jak i Zachodu, ma nie tyle naśladować Rzeczywistość Najświętszego Sakramentu czy stworzyć coś świętego, ile raczej „w dziele ukazywać taką głębię, jaką ma Duch Boga, który przenika wszystkie głębie” (s. 225). Wreszcie nawiązując do nauki o Mistycznym Ciele Chrystusa i poszukiwań znaków czasu, zwraca uwagę na potrzebę przybliżenia – właśnie poprzez piękno – „współczesnemu człowiekowi drogi do Boga, i Boga do człowieka” (s. 227). Także naszym czasom potrzebna jest sztuka wyrażająca wręcz mistykę, ale jeszcze bardziej – tworzona przez artystów głębokiej wiary, nadziei i miłości, tworzona wręcz przez artystów-mystyków (s. 229).

Istotne jest to, co łączy sztukę z liturgią podczas sprawowania świętej Akcji – *ars celebrandi*. Cała liturgia zawiera w sobie obydwa aspekty: mediatyczny oraz ikoniczny¹⁵. Przenikanie różnych warstw, kontekstów: teologii, Biblii, liturgii, misterium i sztuki;

¹³ W. Świerzawski, *Zakorzenie sztukę liturgiczną w teologii (O dojrzałe powołanie artysty)*, [w:] *Sztuka w liturgii*, red. W. Świerzawski, Kraków 1996, s. 221–230.

¹⁴ Por.: L. Giussani, *Zmysł religijny*, Poznań 2000, s. 170: „Głęboka świadomość siebie przeczuwa u podstaw samego siebie Kogoś Innego. Tym jest modlitwa: głęboką świadomością samego siebie, która zderza się z Kimś Innym. W ten sposób modlitwa jest jedynym ludzkim gestem, w którym urzeczywistnia się w pełni wielkość człowieka”; tamże, s. 174: „Świat jest jakby słowem, *logosem* odsyłającym, odwołującym się do czegoś innego, czegoś poza sobą, czegoś co w górze. W języku greckim słowo «wyżej» (w górze) znaczy *aná*. To jest znaczenie słowa *analogia*, podobieństwo: forma zderzenia się człowieka z rzeczywistością budzi w nim jakiś głos, który pociąga go ku znaczeniu, które jest dalej, wyżej, *aná*”.

¹⁵ H. Nadrowski, *Liturgia – kontekst mediatyczny oraz ikoniczny*, [w:] *Laudate Dominum. Księdzu Profesorowi Jerzemu Stefańskiemu z okazji 65-lecia urodzin i 40-lecia kapłaństwa*, red. K. Konecki, Gniezno 2005, s. 77–99.

this attitude permeates various artistic trends, outlooks and religious views.

Rooted in theology

Significantly, the whole article by Wacław Świerzawski¹³ (who explains in the subtitle that he means ‘the mature vocation of an artist’), focuses on theological roots. He discusses three issues which are present in the title of the present article. He refers to art connected with the church space as liturgical art, and not as it is commonly perceived, as sacred art. This awareness of its specific character seems to be something obvious, just as its direct functional, ministerial reference. The author also notices that in order to create masterpieces in this specific area, ‘the inspiration together with the exceptional craft’ is not sufficient (p.221). What is important here is referred to as ‘a liturgical sense’ or something like the higher level of ‘religious sense’.¹⁴ Both the art of the East (specifically the icon) and that of the West, is not supposed simply to imitate the reality of sacred mysteries, or create something sacred, but rather ‘to show through a masterpiece such depth that the spirit of God has, that permeates all the depths’ (p.225). Finally, with reference to the teachings of the Mystic Corpus Christi and also to the search for the signs of time, the author emphasizes that ‘a contemporary human being needs to come closer – through beauty – to God, and at the same time beauty brings God closer to man’ (p.227). Even nowadays we need art which expresses mysticism, but even more we need art that is created by artists of deep faith, hope and love, especially artists – mystics (p.229).

What connects art with the liturgy while saintly action is carried out – *ars celebrandi*, is of a great importance. The whole liturgy consists of two aspects, mediatory and iconic.¹⁵ Various layers and contexts pervading one another (theology, the

¹³ W. Świerzawski, “Zakorzenie sztukę liturgiczną w teologii (o dojrzałe powołanie artysty)”, in *Sztuka w liturgii*, ed. W. Świerzawski, Kraków, 1996, pp.221–230.

¹⁴ Cf. L. Giussani, *Zmysł religijny*, Poznań, 2000, p.170: ‘Deep self-awareness suspects the existence of Someone Else at its foundation. That is what prayer is: deep self-awareness, which collides with Someone Else. In this way prayer is the only human gesture in which the human greatness exists entirely’; p.174: ‘The world is like a word, *logos*, referring to something else, something beyond oneself, something above. In Greek the word ‘higher’ (above) is *aná*. This is the meaning of the word ‘analogy’, similarity: a form of a collision between a human being and the reality gives birth to an internal voice which attracts him to the meaning which is farther, higher, *aná*.’

¹⁵ H. Nadrowski, “Liturgia – kontekst mediatyczny oraz ikoniczny”, in *Laudate Dominum. Księdzu Profesorowi Jerzemu Stefańskiemu z okazji 65-lecia urodzin i 40-lecia kapłaństwa*, ed. K. Konecki, Gniezno, 2005, pp.77–99.

Bible, liturgy, mystery and art, mysteriousness or even theatricalization,¹⁶ music and singing, gestures, words and silence) contribute to the liturgical spirituality of a Christian,¹⁷ as well as the liturgical spirit as such. Apart from other elements of richness and symbolic depth of the marvellous Paschal Liturgy (with the song *Exultet*), the role of light and darkness is worth focusing on. At the University of Poznań a postdoctoral thesis¹⁸ was written on the Paschal Candle. The next thesis could perhaps be written about delimitation of the terms *lux* and *lumen* within theology, the Bible, liturgy and art (stained glass).

The art and liturgy determine the proportions and borders between temporality and eternity, pervading of the *sacrum* and the profane, and also transience and eternity. A spectator, observer, recipient or participant is directed not only to metaphysics, transcendence, as a theoretical, disputable matter, but is directed towards personal relations between God – a Person, and man – a person. We tackle here the basic rule of Christian **personalism**. It is also related to a various and multi-coloured image of man, his nature, his mentality and identity. Even when a man puts on a mask, while playing, even when he deforms his face, he never stops being himself. Moments of truth, experiences of drama, scenery of events cannot deprive him of self-awareness or identity. Maria Janion claims that it would be too general to think that the face symbolizes the truth, whilst the mask symbolizes falsehood. The mask can have the role of a specific medium, in order to demonstrate the personality of a man, including his secrets, his uniqueness and originality, especially when it is formed within him, inside his body, in order 'to hide somebody under the eternal mask of his own face'.¹⁹ Portraits, as well as numerous interpretations of a human being facing the Final Judgment, are in fact meant to reach the 'naked truth' about man in the presence of God.²⁰ Eschatological subject matter with carefulness for the precise detail

mystery, a nawet teatralizacji¹⁶; muzyki wraz ze śpiewem; znaczenia gestu, słowa i ciszy; współtworzy duchowość liturgiczną chrześcijanina¹⁷, a także ducha liturgii jako takiej. Oprócz innych elementów bogactwa i głębi symbolicznej przecednej Liturgii Paschalnej wraz ze śpiewem *Exultet*, warto zwrócić uwagę na rolę światła i ciemności. Nb. o świecy paschalnej została napisana na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Adama Mickiewicza praca habilitacyjna¹⁸, a kolejną można by napisać choćby o rozgraniczeniu w teologii, Biblii, liturgii i sztuce (witraż!) dwu pojęć: *lux* oraz *lumen*.

Właśnie sztuka, ale przecież też i liturgia określają proporcje i granice między doczesnością i wiecznością, a także przenikanie *sacrum* i *profanum*, przemijalności i wieczności. Widz, przechodzień, odbiorca czy uczestnik ukierunkowany zostaje nie tylko ku metafizyce, transcendencji, jako kwestii teoretycznej, dyskursywnej, wręcz pojęciowej. Nade wszystko jednak – ku osobowej relacji: Bóg – Osoba oraz człowiek – osoba. Dotykamy tu podstawowej zasady **personalizmu** chrześcijańskiego. Dotyczy to oczywiście kompleksowego wizerunku samego człowieka, jego natury, psychiki, tożsamości. Nawet gdy człowiek nakłada maskę, gdy gra, gdy zniekształca swoją twarz, także wówczas – i to za każdym razem – nie przestaje być sobą. Prawda chwili, doznanie dramaturgii ani scenaria wydarzeń nie mogą pozbawić go samoświadomości, tożsamości. Maria Janion twierdzi nawet, że zbyt wielkim uogólnieniem byłoby mniemanie, że skoro twarz – to prawda, a skoro maska – to pozory czy nawet fałsz. Także maska służy bowiem, jako specyficzne *medium*, do ukazania wnętrza człowieka, jego tajemnicy, jego niepowtarzalności, oryginalności. Szczególnie wówczas, gdy jest uformowana w nim, w jego ciele, w jego wnętrzu. Przybiera to postać: „Ukryć kogoś pod wieczną maską z jego własnej twarzy”¹⁹. Zarówno portret, jak i liczne interpretacje człowieka stojącego na Sądzie Ostatecznym są właściwie próbą dotarcia do „nagiej prawdy” o sobie wobec Boga²⁰. Tematyka

¹⁶ The common and different elements were paid attention to during the interdisciplinary conference “Teatr–Kultura–Liturgia”, Opole–Wrocław, 16th–17th March 2005, cf. E. Mateja, “Sprawozdanie z konferencji naukowej Teatr–Kultura–Liturgia”, *Liturgia Sacra* 11 (2005), no.2, pp.423–425. Also cf. *Obraz i kult. Materiały z konferencji “Obraz i kult”, KUL–Lublin, 6–8 października 1999*, eds. M. U. Mazurczak, J. Patyra, Lublin, 2002.

¹⁷ P. Petryk, “Liturgia a duchowość chrześcijańska”, *Liturgia Sacra* 12 (2006), no.1, pp.14ff.

¹⁸ K. Lijka, *Rewaloryzacja roli paschału w odnowionej liturgii Wigilii Paschalnej*, Poznań, 2007, p.296.

¹⁹ M. Janion, “Maska. Maski. Ontologiczne nieszczęście Człowieka Śmiechu”, in *Maski*, vol.2, eds. M. Janion, S. Rosik, Gdańsk, 1986, p.399.

²⁰ H. Nadrowski, “Prawda o Bogu i człowieku przez sztukę”, *Międzynarodowy Przegląd Teologiczny “Communio”* 7 (1987), no.4, pp.68–69.

¹⁶ Na elementy wspólne i różnicujące zwrócono uwagę podczas interdyscyplinarnej konferencji „Teatr – Kultura – Liturgia” w 2005 roku, zob. E. Mateja, *Sprawozdanie z konferencji naukowej Teatr – Kultura – Liturgia (Opole – Wrocław, 16–17 marca 2005 r.)*, „Liturgia Sacra” 11, 2005, nr 2 (26), s. 423–425. Warto też docenić owoc innego międzynarodowego spotkania: *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult”, KUL – Lublin, 6–8 października 1999*, red. M. U. Mazurczak, J. Patyra, Lublin 2002.

¹⁷ P. Petryk, *Liturgia a duchowość chrześcijańska*, „Liturgia Sacra” 12, 2006, nr 1 (27), s. 14 n.

¹⁸ K. Lijka, *Rewaloryzacja roli paschału w odnowionej liturgii Wigilii Paschalnej*, Poznań 2007, s. 296.

¹⁹ M. Janion, *Maska Maski. Ontologiczne nieszczęście Człowieka Śmiechu*, [w:] *Maski*, t. 2, red. M. Janion, S. Rosik, Gdańsk 1986, s. 399.

²⁰ H. Nadrowski, *Prawda o Bogu i człowieku poprzez sztukę*, „Międzynarodowy Przegląd Teologiczny Communio” 7, 1987, nr 4 (40), s. 68–69.

eschatologiczna wraz z dbałością o precyzję szczegółu, jak i kompozycję całości, to nie tylko forma i treść niemal magicznie wstrząsająca z niezmierną siłą oddziaływania wyobraźnią ludzi oraz „wprowadzająca w drżenie struny emocji”. Skoro przedstawienia „rzeczy ostatecznych” umieszczano nie tylko we wnętrzach kościołów, ale także w salach sądowych, miały one uprzytamniać wszystkim tam zebranym ważność i „powagę procesu oraz istnienie norm etycznych najwyższego rzędu”²¹, które swe źródło i odniesienie mają u samego Boga – Sędziego Najwyższego. Ten aspekt teologiczny i dydaktyczny zarazem był przesłaniem dzieł nie tylko średniowiecznych czy barokowych. Przecież twórcy, również współcześni, podejmują rozmaite tematy o metafizycznych proveniencjach, biblijnych zapożyczeniach i natchnieniach czy o charakterze wyraźnie transcendentnym, kerygmaticznym, medytacyjnym czy wręcz kontemplacyjnym.

Jakość i głębia sztuki

Powstaje pytanie: jakie są relacje tych dwu ważnych dziedzin – sztuki i teologii. Znane są dwie tezy:

– sztuka to cenny element *locus theologicus*, czyli sztuka dopełnia, objaśnia, dopowiada teologię oraz stanowi ważny środek przekazu ewangelizacyjnego, interpretacji katechizującej;

– optyka jakby odwrotna: sztukę chrześcijańską, jej tożsamość, charakter i kod można odczytać w pełni jedynie w świetle Biblii, teologii i liturgii.

Oba te punkty widzenia, czyli obydwie optyki, są ważne i mają sens.

Bez dwubiegunowego spojrzenia, refleksji i oceny trudno w ogóle mówić o wszechstronnej i pogłębionej ocenie twórczego zaangażowania człowieka czy też o rozwoju lub postępie ludzkości.

Nie powinien dominować jedynie informacyjny, narracyjny oraz ilustracyjny charakter sztuki: ona mówi o epoce i jej ludziach. To jednak zbyt wycinkowa optyka roli dzieła sztuki. Nie negując tej funkcji, trzeba dostrzegać także jakby opcję odwrotną: wiedza i znajomość **danego czasu**, jego kontekstów i uwarunkowań powinna „być nam pomocą do lepszego zrozumienia dzieł sztuki w ich aspekcie historycznym i w aspekcie aktualnym”²². Jakże częsty błąd zdarza się także krytykom czy historykom sztuki: konkretne dzieło sztuki rozpatrywane jest według dzisiejszej interpretacji Biblii, teologii czy liturgii. Natomiast nie tylko znajomość np. łaciny, ale i kultury, etnografii, obyczaju, astronomii czy

and the whole composition is not only the form and the content which thrills human imagination with immense strength, which ‘strokes the strings of emotion’. So when such images were introduced not only in churches but also in court halls, they were supposed to remind all of the people gathered there of the seriousness and dignity of trials and the existence of ethical norms of the highest importance²¹, which have their source and relation in God – the Supreme Judge.

This theological and didactic aspect was a message in the form of medieval and baroque masterpieces. Creators, even those contemporary, take up various topics of metaphysical provenance, biblical borrowings and inspirations, or of clearly transcendental, kerygmatic, meditative or contemplative character.

The quality and depth of art

A question arises: What is of the relation between the two areas of study – art and theology?

There are two known hypotheses:

– Art is a very precious element of *locus theologicus*, is able to complete, explain, and add to theology, and it also forms an important medium of evangelization or catechizing interpretation.

– The opposite view: Christian art, its identity, character and code can only be fully interpreted in the light of the Bible, theology and liturgy.

Both points of view are important and rational. Without such bipolar views, reflections and evaluations, it is extremely difficult to talk about a comprehensive and deepened evaluation of creative contributions of man, or even about human development.

Informative, narrative, and illustrative character of art shouldn't dominate, as art represents a particular era and the people that belong to it. It is, however, too partial a view of the role of pieces of art. Without negating this function of art, we need to notice the opposite option: our knowledge of and familiarity with the aspects and conditions of a **certain era** should be ‘useful for our better understanding of pieces of art in their historical and current aspects’.²² There is a common misconception made by critics and historians of art, that a particular piece of art is examined according to the current interpretation of the Bible, theology or liturgy. However, not only the

²¹ M. Walicki, *Hans Memling – Sąd Ostateczny*, niedokończony rękopis opracował i uzupełnił J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 16.

²² A. Maśliński, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Kraków 1978, s. 57.

²¹ M. Walicki, *Hans Memling – Sąd Ostateczny*, the unfinished manuscript completed and edited by Jan Białostocki, Warszawa, 1981, pp.16.

²² A. Maśliński, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Kraków, 1978, pp.57.

knowledge of Latin, but also knowledge of culture, ethnography, customs, astronomy and medicine of that given time in early Christianity (or the Middle Ages), is the key to decoding, comprehending and interpreting art from those periods. I should mention here the unforgettable lectures by professor Tadeusz Dobrzeński on the mosaics from Ravenna, in which I had the luck to take part. Although they were monotonous in their form, they were excellent with regard to their academic merit. The lectures took into account the wide background and context of time, the people and events associated with the examined pieces of art. The lectures also included the three previously mentioned title aspects.²³ Isn't there a profound sense in Max Dvořák's 'Kunstgeschichte als **Geistesgeschichte**'²⁴ theory which was enhanced by Hans Sedlmayer in 'Kunstgeschichte als **Religionsgeschichte**' and 'als **Liturgiegeschichte**'²⁵? This spiritual aspect, directed more towards symbolism and iconography was shown by Erwin Panofsky, who paid his attention to the similarity of ideas and styles, and their dependence on the art of passed ages, and at the same time emphasized their distinctiveness.²⁶

Excluding God from the history of mankind and the attempt to create academic or artistic-aesthetic hermeneutics without theological foundation may lead to perversion. This deformation leaves traces in the mentality and psyche of people, and it also leaves traces in multiple personal references and in deliberate and conscious interpersonal communication. There is also another danger – the fake image of God. Such distortion affects not only literature and art but also the mentality of many people. Jerzy Szymik vividly presented this concept.²⁷

²³ It's advisable to examine a relatively short, but interpretatively and bibliographically rich text, concerning the mentioned motive: T. Dobrzeński, "Haec porta Domini: justi intrabunt in eam. Contribution to iconography of Hans Memling's *Last Judgement*", in *Ars auro prior. Studia Joanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa, 1981, pp.187–192.

²⁴ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii i sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1962, p.307.

K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa, 1970, p.338.

²⁵ S. Pazura, "Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayera", in *Sztuka i społeczeństwo*. vol.1: *Ocalenie przez sztukę*, ed. A. Kuczyńska, Warszawa, 1973, pp.91–165.

²⁶ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa, 1971, p.29.

²⁷ J. Szymik, "Piękno Boga, piękno człowieka", in *Chrześcijaństwo i kultura XXI wieku*, ed. A. Jarmusiewicz, Kraków, 2002, p.211: "That stereotype has its source in the fracture of the world in Paradise, in the scene of tempting Adam and Eve, when Satan makes them suspect God, suspect that His intentions when forbidding them to taste the fruits from the tree were not pure. As a result, this stereotype has its source in the fake image of God, which has its satanic roots – because it's a lie about God. This exists in the thousands of human images

medycyny danego etapu wczesnego chrześcijaństwa czy rozwiniętego średniowiecza stanowi klucz do odczytania, zrozumienia i zinterpretowania dzieł tamtych czasów. Nb. pozwolę sobie tu wspomnieć niezapomniane wykłady prof. Tadeusza Dobrzeńskiego (nie tylko o mozaikach i nie tylko o Rawennie), w których miałem szczęście uczestniczyć. Były one wprawdzie dość monotonne pod względem formy, jednakże wspaniałe merytorycznie, uwzględniające szerokie tło i kontekst czasu, ludzi i zdarzeń związanych z omawianymi dziełami sztuki, w tym także trzy nasze tytułowe aspekty²³. Czyż nie ma głębokiego sensu teoria Maxa Dvořaka *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*²⁴, którą pogłębił i poszerzył Hans Sedlmayer jako *Kunstgeschichte als Religionsgeschichte*, a nawet – *als Liturgiegeschichte*?²⁵ Ten aspekt duchowy, ale ukierunkowany bardziej ku symbolice i ikonografii wydobyl Erwin Panofsky, który zwracał uwagę na pokrewieństwa idei i stylów oraz ich zależności od sztuki epok minionych, uwypuklając zarazem ich odmienność²⁶.

Wykreślenie Boga z dziejów ludzkości i próba stworzenia hermeneutyki naukowej czy artystyczno-estetycznej, bez fundamentów teologicznych, grozi wypaczeniem. Deformacja ta pozostawia ślady w psychice i mentalności, ale także w wielorakich odniesieniach osobowych oraz celowej i świadomej komunikacji interpersonalnej. Jest też inne zagrożenie: fałszywy obraz Boga. To zafalszowanie ma wpływ na literaturę i sztukę, ale także na całą mentalność wielu ludzi. Obrazowo przedstawia to Jerzy Szymik²⁷.

²³ Warto prześledzić stosunkowo krótki tekst Dobrzeńskiego, niezwykle jednak bogaty interpretacyjnie i bibliograficznie, na temat wspomnianego tu motywu: T. Dobrzeński, "Haec porta Domini: justi intrabunt in eam". *Przyczynek do ikonografii Sądu Ostatecznego Hansa Memlinga*, [w:] *Ars auro prior. Studia Joanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 187–192.

²⁴ Por. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 307; K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 338.

²⁵ S. Pazura, *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayera*, [w:] *Sztuka i społeczeństwo*, t. 1: *Ocalenie przez sztukę*, red. A. Kuczyńska, Warszawa 1973, s. 91–165.

²⁶ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 29.

²⁷ J. Szymik, *Piękno Boga, piękno człowieka*, [w:] *Chrześcijaństwo i kultura w XXI wieku*, red. A. Jarmusiewicz, Kraków 2002, s. 211 n: „Ten stereotyp ma, w moim głębokim przekonaniu, swoje źródło w rajskim piękniuciu świata, w owej scenie kuszenia Adama i Ewy, gdy szatan zasiewa w nich podejrzenie na temat Boga, podsuwając im myśl, że «On na pewno coś kombinuje», że intencja Boga, zakazującego kosztować owoców z Drzewa – nie jest czysta. Ten stereotyp ma więc źródło w fałszywym obrazie Boga, zaś ten fałszywy obraz Boga ma swoje szatańskie korzenie – jest to bowiem kłamstwo na temat Boga. Funkcjonuje ono w tysiącach ludzkich wyobrażeń, w różnych mutacjach. Jest to np. obraz Boga zegarmistrza, który świat nakreślił, ale się nim potem nie interesuje; obraz Boga, który przygląda się bólowi człowieka z założonymi, ponoć wszechmocnymi rękami; obraz Boga (jeszcze okrutniejszy),

Człowiek potrzebuje wartości wyższych, aspiracji i oczekiwań nieprzeciętnych, a jednocześnie podlega wielorakim słabościom i pokusom, które oddalają go od owych ideałów. Bóg – odwieczne Słowo – zaistniał w czasie w ludzkiej postaci i ubogacił człowieka i ludzkość. Trwa ustawiczny **dialog** osobowy i wspólnotowy z Chrystusem. Misterium oraz znikomości tego świata spotykają się zarówno w sztuce, liturgii²⁸, jak i w teologii.

Odkrycia naukowe oraz nowe metody nauczania, przepowiadania, kontemplacji i modlitwy znajdują swe dopełnienie oraz wyjaśnienie w samym Bogu. Dotyczy to także rozmaitych aspektów twórczości architektonicznej i plastycznej²⁹, konserwacji dzieł sztuki, opisu i interpretacji zjawisk artystycznych oraz procesów estetycznych.

Ostatecznie jest to także posługa, rodzaj misji, profetycznego posłannictwa. Artystę dostrzega się w analogiach teologicznych posłannictwa: **król, kapłan, prorok**. Teologia ułatwia formowanie sumień, poznawanie i przekazywanie nie tylko materialnej, zewnętrznej warstwy dzieła sztuki, ale nade wszystko jego duchowej, wewnętrznej mocy i siły oddziaływania. Samo zaś dzieło sztuki „odkrywane” jest też według starej scholastycznej triady: **poznać** (intelekt), **przeżyć** (zmysły i emocje), **kształtować** osobowość (wola, wprowadzanie w życie, aplikacje etyczno-moralne). Hans Urs von Balthasar zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt postawy kreatywnej i jednocześnie odpowiedzialnej. Ilustruje go przykładem aktora. Zauważa, że Jan Stanisławski prezentuje aktorowi nie tylko „zadanie”, ale przede wszystkim – „nadzadanie” „otaczającego rolę horyzontu sensu, który aktor postrzega jako ostateczny”. Intensywnie pracując nad swą rolą, aktor powinien oddać „całościową postać” i zarazem wspierać swe dążenie poczuciem wolności i spontaniczności. Balthasar dodaje: „Rola ma wprawdzie postać daną i określoną, ale w żadnym wypadku ograniczoną; jest to postać otwarta, i to tym bardziej, im bardziej jest wieczna, im większe ma znaczenie. Role, z uwagi na ich otwartość, mogą być zawsze na nowo i inaczej interpretowane, zależnie od twórczego potencjału aktora”³⁰. Jednakże faktycznym zagrożeniem (głównie w sztukach plastycznych) jest obezwładniający „fetyzys oryginalności uproszczony do nakazu kreowania

który bawi się światem i ludźmi, przesuwając ich jak pionki na szachownicy dziejów lub też obraz (bardzo zresztą popularny w różnych swoich odmianach) klatki zrobionej przez Boga z przykazań. W klatce więziona jest ludzka wolność i ludzkie szczęście oraz rozwój”.

²⁸ A. Roguet, *Art et liturgie*, „La Maison-Dieu”, 1991, nr 2 (186), s. 73–88.

²⁹ P.-M. Gy, *Espace et célébration comme question théologique*, „La Maison-Dieu”, 1978, nr 136, s. 42n.

³⁰ H. U. von Balthasar, *Teodramatyka, 1. Prolegomena*, Kraków 2005, s. 259–260.

Man needs higher values, aspirations and extraordinary anticipations, and at the same time he is subjected to various weaknesses and temptations, which keep him apart from previously mentioned values. God – the eternal word – who became a person of human flesh, enriched man and mankind. There is an ongoing personal and communal **dialogue** with Christ. The mystery and insignificance of this world meet each other in art, liturgy,²⁸ and also theology.

Scientific discoveries and new methods of teaching, prophesising, contemplation and praying find their fulfilment and explanations in God himself. This also concerns various aspects of architectural and artistic²⁹ works, the conservation of works of arts, the description and interpretation of artistic phenomena and aesthetic processes.

In the end, it is also a ministry, a sort of mission, prophetic quest. An artist can be perceived within theological analogies of the mission: **the king, the priest, the prophet**. Theology makes it easier to form consciences, to acknowledge and pass on not only the material, the physical outer layer of the artwork, but also first of all its spiritual, internal power and strength of impact. The piece of art itself is also ‘discovered’ according to an old scholastic triad: **to acknowledge** (the intellect), **to experience** (senses and emotions), **to form** your personality (will, implementation in life, ethical/moral application). Hans Urs von Balthasar emphasizes another important aspect of creative and responsible attitudes. He illustrates this, using the example of an actor. He notices that Jan Stanisławski not only provides the actor with a task, but also a ‘super-task’ of ‘horizon of sense, surrounding the role, which is regarded by the actor as ultimate’. Working intensively on his role, the actor should express ‘the whole character’ whilst at the same time supporting his attempt with the sense of freedom and spontaneity. Balthasar adds: ‘a role of an actor has a fixed and specified form, but under no circumstances is it restricted; it is an open character and the more eternal it is, the more significance it gains. Due to their openness, roles can always be interpreted differently, depending on the creative

in various mutations, e.g. The image of the god-watchmaker who winded the world but is not interested in it; the image of god who is looking at human pain with the folded – presumably almighty – arms; the image of god (even more brutal), who is playing with the world and people, moving them like pawns on the chessboard of history, or last but not least, the image (very popular in various versions) of the cage made by god with the aid of commandments. In the cage, all human freedom, happiness and development is imprisoned.’

²⁸ A. Rouet, “Art et liturgie”, *La Maison-Dieu* (1991), no.186, pp.73–88.

²⁹ P.-M. Gy, “Espace et célébration comme question théologique”, *La Maison-Dieu* (1978), no.136, pp.42ff.

potential of an actor'.³⁰ Yet the real threat (mainly in visual arts) is the overwhelming 'fetish of originality reduced to the imperative of creating a novelty (...) and finding yourself on the surface of artistic life, in the avant-garde'³¹.

This direction to the **interior** of the man/creator and man/recipient in his best form finds its reflection in liturgy.³² It can be said that in both of them there is external expression, experience or artistic emanation of beauty. Before that, however, there are personal (or even intimate) meetings and experiences which apply to artistic/aesthetic categories, but also go beyond them. Here we touch upon meditative, mysterious and even contemplative experiences.

The Second Vatican Council recalls evangelical comparisons of the Kingdom of God on Earth (bread leaven, seed put into the ground). The awareness of evangelical mission enters not only catechistic teaching, but also various forms of impact, of involvement among earthly matters, in artistic societies, creators and recipients of art. There is a constant relationship between reality and a believer, Christian culture and theological thinking. Simultaneously, there appear a lack of ideological content, indifference, ethical and aesthetic relativism, aesthetic mediocrity and kitsch. It is worth taking critically these articles and books which, under the pretence of fighting with trash and kitsch among believers, carry out open and hidden fight with God and the church³³.

Relations between sacrum and the profane

The realities mentioned earlier exist beside each other. They are sovereign, but in fact they influence each other's domains. For instance, it is worth noticing the analogies of experiences and emotions equally on the *sacrum* and profane levels. They relate to broadly understood *ars*, and subsequently to actions and attitudes which do not have a direct relation to sustaining functions of the living organism. In particular, they concern the ritual, secular and religious feasting. Historians claim that 'religion and entertainment have the same source, which is the ritual'.³⁴ If a cult relates to a person, it

³⁰ H. U. von Balthasar *Teodramatyka. 1. Prolegomena*, Kraków, 2005, pp.259–260.

³¹ B. Bakula, *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*, Poznań, 1994, p.13.

³² E. Manfredini, "Riflessi della riforma liturgica sull'architettura della chiesa", *Fede e Arte* (1965), no.2, p.246.

³³ An example may be the following work by an ex-Dominican: H. C. Zander, *Ecce Jesus. Zamach na religijny kicz*, Wrocław, 1993.

³⁴ A. N. Whitehead, *Religia w tworzeniu*, Kraków, 1997, p.35.

nowości [...] i znajdowania się na powierzchni życia artystycznego, w czołówce"³¹.

To ukierunkowanie ku **wnętrzu** człowieka-twórcy, jak i człowieka-odbiorcy w szczytowej formie znajduje swe odzwierciedlenie w liturgii³². Można powiedzieć, że zanim u jednego i drugiego nastąpi zewnętrzny wyraz, ekspresja czy artystyczna emanacja piękna, to najpierw dokonuje się bardzo osobiste, niemal dyskretne, wewnętrzne spotkanie i przeżycie, które, choć mieści się w kategoriach artystyczno-estetycznych, to jednak zarazem je przekracza. Dotykamy tu często doznań medytacyjnych, misteryjnych, a nawet kontemplacyjnych.

Sobór Watykański II przywołuje ewangeliczne porównania Królestwa Bożego na ziemi (zaczyn chlebowy, nasienie wrzucone w ziemię). Świadomość misji ewangelizacyjnej przenika nie tylko nauczanie katechetyczne, ale wielorakie formy oddziaływania, zaangażowania pośród rzeczywistości doczesnych, środowisk artystycznych oraz twórców i odbiorców sztuki. Ustawicznie trwa wzajemna relacja między otaczającą rzeczywistością a człowiekiem wiary, kultury chrześcijańskiej, teologicznego myślenia. Jednocześnie wkrada się bezideowość, obojętność, relatywizm etyczny i estetyczny, przeciętność i kicz. Warto zarazem krytycznie odbierać artykuły i książki, które pod pozorem walki z tandetą i miernotą pośród wierzących, są jawną lub skrytą walką z Bogiem i Kościołem³³.

Relacje sacrum i profanum

Wspomniane rzeczywistości istnieją obok siebie, a właściwie stanowią suwerenne, choć wpływające na siebie sfery. Dla przykładu warto dostrzec analogie doznań i przeżyć, wzruszeń i emocji zarówno na płaszczyźnie *sacrum*, jak i *profanum*. Dotyczą one szeroko pojętego *ars*, a w konsekwencji czynności i postaw, które nie mają bezpośredniego związku z podtrzymywaniem życiowych funkcji organizmu. Szczególnie zaś – rytuału oraz świętowania, zarówno świeckiego, jak i religijnego. Historycy twierdzą nawet, „że religia i zabawa wywodzą się ze wspólnego źródła, jakim jest rytuał”³⁴. Jeśli kult odnosi się do osoby, jest religią, gdy zaś do rzeczy, wówczas jest to po prostu magia. Ten religijny aspekt wykracza poza same tylko doznania zmysłowe. Staje się natomiast jednym z czynników, które kształtują wewnętrzny

³¹ B. Bakula, *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej*, Poznań 1994, s. 13.

³² E. Manfredini, *Riflessi della riforma liturgica sull'architettura della chiesa*, „Fede e Arte”, 1965, nr 2, s. 246.

³³ Przykładem takiej publikacji jest książka eks-dominikana: H. C. Zander, *Ecce Jesus. Zamach na religijny kicz*, Wrocław 1993.

³⁴ A. N. Whitehead, *Religia w tworzeniu*, Kraków 1997, s. 35.

rozwój człowieka³⁵ i mają zarazem charakter społeczny. Nie są to więc jedynie koncepcje czy idee izolowanych lub nawet prześladowanych jednostek, ale przybierają „postać rozpoznawalnych form ekspresji, dających się przywołać w procesie porozumiewania się między ludźmi”³⁶. Chrześcijaństwo jest bliższe rzeczywistości i faktom. Religia katolicka nie tylko wskazuje fakty i zdarzenia, ale „zaprasza do ich uporządkowanej interpretacji”³⁷. Jak zauważa Michał Heller, *sacrum* może być odświętne i zwyczajne. Za każdym razem jednak nadaje sens całej otaczającej rzeczywistości, przekształca świat. Nade wszystko jednak „*sacrum* sięga także w głąb samego człowieka”³⁸. Wzmacnia jego autentyczność i skuteczność w myśleniu i działaniu. Wspomniane w tytule: teologia, Biblia, liturgia i sztuka pełnią między innymi taką właśnie rolę. Chrześcijańska obrzędowość wypełnia znaczną część czasu ludzi wierzących, zaś szczytem ich wiary i pobożności jest liturgia, co z naciskiem przypomina pierwszy dokument (przyjęty 4 grudnia 1963) Soboru Watykańskiego II, czyli *Konstytucja o Liturgii - Sacrosanctum Concilium* (KL 10). Tradycje religijne ściśle wiążą się z samą liturgią³⁹, jak i całym życiem sakramentalnym oraz działalnością Kościoła (por. KL 37–40). Jedno i drugie ma także przyczynić się „do uchronienia od wpływów laicyzacyjnych, [...] i ożywienia naszego życia duszpasterskiego”⁴⁰.

Numinosum, fascinosum i tremendum przenosi odbiorcę ku Rzeczywistości, która dotyczy różnych aspektów spotkania człowieka z samym Bogiem. Interpretacja filozoficzno-teologiczna jest wnikaniem w rzeczywistość nadprzyrodzoną⁴¹. Dodajmy, że trwa permanentne jej przyjmowanie, pojmowanie oraz wyrażanie. Człowiek posługuje się różnymi metodami i formami, również widzialnymi, a nawet dramatycznymi i ekspresyjnymi środkami wyrazu. Są wśród nich też znaki i symbole. Ważne są także tu źródła apokryficzne wielu tematów i motywów w sztuce, aż po moc i głębię medytacyjną ikon⁴². Interpretacje biblijna i teologiczna pozwalają odczytywać oraz opisywać przejawy istnienia i obecności, a nawet wizerunku samego Boga. Czyż sztuka w ogóle, a sakralna w spo-

is religion, but if it relates to a physical thing, then it is simply magic. This religious aspect exceeds sensual experiences. It becomes one of the factors which create human internal development,³⁵ and also have social character. Those are not only thoughts, concepts or ideas of isolated or even persecuted individuals, but they take the form of ‘recognisable expression which can be easily summoned in the process of communication between people’.³⁶ Christianity is closer to facts and reality. The Catholic religion does not only show facts and events, but also ‘invites to their thorough interpretation’.³⁷ According to Michał Heller, *sacrum* can be festive and ordinary. However, every time the *sacrum* gives meaning to the whole world we live in, and transforms it. Most importantly, ‘the sacred also reaches the depths of a human being’.³⁸ It deepens human authenticity and the effectiveness of thinking and acting. As mentioned in the title - theology, the Bible, liturgy and art play exactly this role, amongst others. Christian rituals fill most of believers’ time, but the most important for their faith and piety is the liturgy, which is emphasized by the first document of the Second Vatican Council, i.e. the *Constitution on the Sacred Liturgy, Sacrosanctum Concilium*. Religious rituals are directly connected with the liturgy³⁹ itself, with the whole sacramental life and the Church’s activity as well (cf. *Constitution on the Sacred Liturgy, Sacrosanctum Concilium* 37–40). One and the other are supposed to contribute ‘to protection against secularizing influences (...) and revival of our pastoral life’.⁴⁰

Numinosum, fascinosum i tremendum move us towards the reality which concerns different aspects of man’s meeting with God. The philosophical and theological interpretation is penetration into the supernatural reality.⁴¹ We should also add that it is continually accepted, understood and expressed. Man uses various methods and forms, also visible, or even dramatic and emotional means of expression. Among them, there are also signs and symbols. Also the apocryphal sources of numerous themes and motives in art – including the contem-

³⁵ Tamże, s. 39.

³⁶ Tamże, s. 44.

³⁷ Tamże, s. 57.

³⁸ M. Heller, *Wszecławiat i Słowo*, Kraków 1980, s. 53.

³⁹ A. Chupungco, *Adaptation de la liturgie à la culture et aux traditions des peuples*, „La Maison-Dieu”, 1985, nr 2 (162), s. 26 n.

⁴⁰ I. Celary, *Polskie zwyczaje religijne*, „Liturgia Sacra” 8, 2002, nr 2 (20), s. 284.

⁴¹ A. Nossol, *Teologiczny wymiar sacrum i profanum*, [w:] *Człowiek – dzieło – sacrum*, red. S. Gajda, H. J. Sobeczko, Opole 1998, s. 14 n; A. Basista, *Teologiczna wymowa współczesnych budowli sakralnych*, [w:] *Budownictwo miast i wsi. Budownictwo Sakralne '98. Białystok 7–8 maja 1998 r. Konferencja Naukowo-Techniczna*, Białystok 1998, s. 10 n.

⁴² L. Bastiaansen, *Ikony Wielkiego Tygodnia*, Kraków 2003, s. 11.

³⁵ Ibid., p.39.

³⁶ Ibid., p.44.

³⁷ Ibid., p.57.

³⁸ M. Heller, *Wszecławiat i słowo*, Kraków, 1980, p.53.

³⁹ A. Chupungco, „Adaptation de la liturgie à la culture et aux traditions des peuples”, *La Maison-Dieu* (1985), no.2(162), pp.26ff.

⁴⁰ I. Celary, „Polskie zwyczaje religijne”, in *Liturgia Sacra* 8 (2002), no.2, p.284.

⁴¹ A. Nossol, „Teologiczny wymiar sacrum i profanum”, in *Człowiek – dzieło – sacrum*, eds. S. Gajda, H. J. Sobeczko, Opole, 1998, pp.14ff. A. Basista, „Teologiczna wymowa współczesnych budowli sakralnych”, in *Budownictwo miast i wsi. Budownictwo Sakralne '98. Białystok 7–8 maja 1998. Konferencja Naukowo-Techniczna*. Białystok, 1998, pp.10ff.

plative strength and depth of icons⁴² – are important. The biblical and theological interpretations help us decode and describe the evidence of God's existence and presence, and even His image. Isn't art, especially sacred art a constant search for God's image?⁴³ Where are you, what are you like, in what way do you exist and reveal yourself? These are questions asked not only by philosophers and theologians, but also the people who create art. After the difficult situations that the Church experienced, of which the dramatic apogee was destruction of all pictures and images of Jesus – the Son of God, and the whole iconoclastic movement, 'the Byzantine East did not go beyond the theologically codified two-dimensional image (...)'⁴⁴

Not only the first three commandments, but the whole of the Decalogue are the content, the light, the inspiration and the source for literature and art. Paul Claudel (1868–1955) notices in the Decalogue a kind of 'huge lexicon', 'with the use of which we may decipher and understand our reality and the vision of the world'.⁴⁵

Both liturgy and art deal with the problem of the sacred emanation and its different reminiscence in time and space. The particular indication of the connection of what is earthly with what is heavenly is the interpretation of Jerusalem as a forecast of eternal happiness and unfathomable beauty. We can see, therefore, how important the reference to historical and ethnographic sciences really is, and even to cultural studies as well as to the various aspects of theology, 'but above all to the history of art, where iconography and symbolism play an extremely important role'.⁴⁶

It happens that *saeculum* is treated by some like *profanum*, whereas by others as *sacrum*. Mixing the concepts easily leads to the relativism and even to the degradation of the *sacrum* of places and space,⁴⁷ and eventually, to the lost of hierarchy and dignity of what is consecrated, sanctified and sanctifying. In the extreme cases it leads to the trivialization of the holy time and place, and also the liturgy.⁴⁸

⁴² L. Bastiaansen, *Ikony Wielkiego Tygodnia*, Kraków, 2003, p.11.

⁴³ Hind, p.7.

⁴⁴ A. Flis, *Chrześcijaństwo i Europa*, Kraków, 2003, p.217.

⁴⁵ G. Ravasi, *Przykazania w Piśmie Świętym i w sztuce*, Kielce, 2003, p.24.

⁴⁶ S. Kobieliński, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa, 1989, p.8.

⁴⁷ A. Stauffer, "Inculturation et architecture d'église", *La Maison-Dieu* (1989), no.179, p.98; A. M. Szymński, "Symbolika formy a idea konstrukcji w emocjonalnym odbiorze przestrzeni sakralnej", in *Budownictwo miast i wsi. Budownictwo sakralne '96. Białystok 10–11 Maja 1996. Konferencja Naukowo-Techniczna*. Białystok, 1996, pp.195ff.

⁴⁸ J. Plazaola, *Kościół i sztuka. Od początków do naszych dni*, Kielce, 2002, p.11.

sób osobliwy, nie jest ustawicznym poszukiwaniem Oblicza Pana?⁴³ Gdzie jesteś, jaki jesteś, w jaki sposób istniejesz i się objawiasz? – pytają nie tylko filozofowie i teologowie, ale także ludzie sztuki. Po trudnych doświadczeniach Kościoła, których dramatycznym apogeeum było niszczenie wszelkich wizerunków Jezusa – Syna Bożego, aż po cały ruch obrazoburczy, „bizantyński Wschód nie wykroczył już nigdy poza skodyfikowany teologicznie wizerunek dwuwymiarowy [...]”⁴⁴.

Nie tylko trzy pierwsze przykazania Dekalogu, ale i pozostałe są treścią, światłem, inspiracją i źródłem dla literatury i sztuki. Paul Claudel (1868–1955) dostrzega w nim rodzaj „ogromnego leksykonu”, „za pomocą którego można odszyfrować i zrozumieć naszą rzeczywistość oraz wizję świata”⁴⁵.

Liturgia i sztuka dotyczą problemu emanacji *sacrum* oraz różnych jego reminiscencji w czasie i przestrzeni. Szczególnym przejawem łączenia tego, co ziemskie, z tym, co niebiańskie, jest interpretacja Jerozolimy jako zapowiedzi wiecznej szczęśliwości i piękna nieogarnionego. Choćby na tym przykładzie widać, jak ważne jest tu sięganie do nauk historycznych, etnograficznych, a nawet kulturoznawczych oraz różnych aspektów teologii „a przede wszystkim do historii sztuki, w której ikonografia i symbolika odgrywają niezmiernie ważną rolę”⁴⁶.

Zdarza się, że *saeculum* jest przez jednych traktowane jako *profanum*, a przez innych jako *sacrum*. Pomieszanie pojęć łatwo prowadzi do relatywizmu, a nawet degradacji *sacrum* miejsca i przestrzeni⁴⁷, a w konsekwencji – zatracenia hierarchii i godności tego, co poświęcone, uświęcone i uświęcające. W skrajnych przypadkach pociąga za sobą banalizację świętego czasu i miejsca, w tym także liturgii⁴⁸.

Ikonografia odczytywana

Ikonografia może dotyczyć zobrazowania i usymbolizowania rzeczy, stanów, rzeczywistości. Także bardzo prozaicznych, wręcz świeckich: baletnicy, wędrowca czy rolnika; lilii, niezapominajki czy róży;

⁴³ Hind 2005, jak przyp. 7, s. 7 n.

⁴⁴ A. Flis, *Chrześcijaństwo i Europa*, Kraków 2003, s. 217.

⁴⁵ G. Ravasi, *Przykazania w Piśmie świętym i w sztuce*, Kielce 2003, s. 24.

⁴⁶ S. Kobieliński, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989, s. 8.

⁴⁷ A. Stauffer, *Inculturation et architecture d'église*, „La Maison-Dieu” 1989, nr 3 (179), s. 98 n; A. M. Szymński, *Symbolika formy a idea konstrukcji w emocjonalnym odbiorze przestrzeni sakralnej*, [w:] *Budownictwo miast i wsi. Budownictwo sakralne '96. Białystok 10–11 maja 1996 r. Konferencja Naukowo-Techniczna*, Białystok 1996, s. 195 n. (Nb. autor zastosował pisownię „sacrum”, nie zaś „sacrum”).

⁴⁸ Zob.: J. Plazaola, *Kościół i sztuka od początków do naszych dni*, Kielce 2002, s. 11 n.

koła, bramy czy okna; kuźni⁴⁹ czy stołu; zwierciadła czy skarbu. Warto zaakcentować tu tę oczywistość, gdyż pierwszy człon tego pojęcia zdaje się przenosić nas w rzeczywistość świata ikon. Owo zapożyczenie etymologiczne może wprowadzić w zakłopotanie nawet ekspertów, jeśli nie uwzględniliby kontekstu danej realizacji.

Problem dotyczy także obrazowania religijnego, biblijnego, liturgicznego. Preikonografia wielu scen biblijnych, hagiograficznych czy symbolicznych może ukazywać osoby, rzeczy i przedmioty, które w pierwszym oglądzie odnoszą się do rzeczywistości doczesnej. I tu jednak mistrzowskie dzieła różnych epok potrafią ów poziom ziemski, horyzontalny dzieła połączyć „z wymiarem transcendencji”. U wielkich mistrzów dostrzega się przedziwne połączenie wspomnianego horyzontalizmu z wertykalizmem, wręcz ich współistnienie. Tak odbierane są niektóre holenderskie martwe natury, gdzie zwyczajność rzeczy i przedmiotów, ich prozaiczność oraz oszczędność kolorystyczna zdają się przesiąknięte jakimś tajemniczym wewnętrznym blaskiem i ujmującą mową mroku. Tak również malarstwo Olgi Boznańskiej jest interpretowane jako próba „ukazania niematerialności w materialności przedmiotów” i dotarcia do wnętrza istot wyrażanych przez pędzel, „ponad ulotną rzeczywistością pozorów”⁵⁰. „Z tych opozycji bywa utkana afirmacja istnienia. Pochwała tego, co jest, w tajemniczy sposób przekształca się w pochwałę Tego, który Jest”⁵¹. To przeżywanie integralne oraz „widzenie razem” dotyczy więc także wielu realizacji o tematyce zupełnie świeckiej.

Różnorodna może być tematyka dzieła, które wprost i bezpośrednio przekazuje treści religijne. Czasem jest to wielorakie podejmowanie średniowiecznej myśli, która stała się także zasadą liturgii: poprzez rzeczy widzialne (*visibilia*) prowadzi ku temu, co niewidzialne (*invisibilia*)⁵². Dopiero ikonografia wsparta

⁴⁹ Por.: M. Poprzęcka, *Kuźnia – postscriptum*, [w:] *Ars auro prior...*, jak przyp. 18, s. 735–738.

⁵⁰ A. Dombrowska, *Martwa natura Ślewińskiego, Boznańskiej i Wyczółkowskiego w opinii krytyki*, „Roczniki Humanistyczne” 36–37, 1988–1989, nr 4, s. 36.

⁵¹ A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony. Wędrowki po Europie*, Warszawa 2001, s. 298.

⁵² Pięknie wyrażają to liczne modlitwy Kościoła. Prefacja na Boże Narodzenie głosi m.in.: „Albowiem przez tajemnicę Wcielenego Słowa * zajaśniał oczom naszej duszy * nowy blask Twojej światłości; * abyśmy poznając Boga w widzialnej postaci, * zostali przezeń porwani * do umiłowania rzeczy niewidzialnych”. Także Prefacja na poświęcenie kościoła mówi o tych dwu rzeczywistościach: „Ty pozwoliłeś zbudować ten gmach widzialny, * w którym otaczasz opieką lud swój * pielgrzymujący do Ciebie * i dajesz mu znak i łaskę jedności z Tobą. * W tym świętym miejscu * sam wznosisz dla siebie świątynię z żywych kamieni, * którymi my jesteśmy, * i sprawiasz, że Kościół rozszerzony po całym świecie * rozwija się jako Mistyczne Ciało Chrystusa, * aż osiągnie swoją pełnię * w błogosławionym pokoju w niebieskim Jeruzalem”. Prefacja za zmarłych także akcentuje współzależność tych dwu światów: ziemskiego, śmiertelnego i przemijającego oraz niebieskiego, nieśmiertelnego

The decoding of iconography

Iconography concerns itself with illustrating and symbolizing different things or states of reality. These can be also prosaic and secular, such as a ballet dancer, a wanderer, a farmer; a lily, a forget-me-not or a rose; a circle, a gate or a window; a forge⁴⁹ or a table; a mirror or a treasure. This obviousness is worth stressing here, because the first part of the concept seems to take us into the reality of the world of icons. This etymological loan can confuse even experts, should they not take into account the context of a particular icon.

The problem also concerns the depiction of religion, the Bible and the liturgy. Pre-iconography of many biblical, hagiographical and symbolic scenes may portray people, objects and things which at first sight concern earthly reality. However, in masterpieces from various epochs the earthly, horizontal level can be combined with a ‘transcendental dimension’. The strange combination or even coexistence of horizontalism and verticalism can be found in the works of greatest artists. Some of the Dutch still-life paintings are perceived in such a way, where the mundane nature of things and objects, their casualness and economy of colours seem to be permeated by some strange internal light and a touching speech of darkness. Similarly, the works of Olga Boznańska are interpreted as an attempt to ‘show the non-materiality in the materiality of objects’ and to reach the depth of beings presented by means of a paintbrush ‘beyond the ephemeral reality of appearances’.⁵⁰ ‘From those contradictions the affirmation of being is sometimes created. The praise of what exists transforms mysteriously into the praise of the One that exists’.⁵¹ Consequently, this integral experience as well as ‘seeing together’ is represented in dozens of secular works.

There are various topics for a work of art which directly conveys a religious message. Sometimes it is a diversified interpretation of medieval thought which became a rule for liturgy: through visible matters (*visibilia*), it guides us to the invisible ones (*invisibilia*).⁵² Ultimately, it is theologically based

⁴⁹ M. Poprzęcka, “Kuźnia – postscriptum”, in *Ars auro prior...*, pp.735–738.

⁵⁰ A. Dombrowska, „Martwa natura Ślewińskiego, Boznańskiej i Wyczółkowskiego w opinii krytyki”, in *Roczniki Humanistyczne* 36–37 (1988–1989), no.4, pp.36.

⁵¹ A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony. Wędrowki po Europie*, Warszawa, 2001, p.298.

⁵² It is beautifully expressed in numerous prayers, e.g. the Christmas preface: ‘In the wonder of the incarnation Your eternal Word has brought to the eyes of faith a new and radiant vision of Your glory. In Him we see our God made visible and so are caught up in love of the God we cannot see’. These two realities are also mentioned in the preface of Dedication

iconography that helps us to identify a particular motif or message of a given work of art. The multi-volume *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (LCI), as well as many other studies provide substantial assistance in this matter.⁵³ A given iconographic situation can be made concrete thanks to its attributes, background and context. Therefore, one person can symbolize moderation, whereas another person can symbolize piety or valour. Figures of saints and angels can be specified owing to their attributes, using their biography or a characteristic or miraculous event from a saint's life.⁵⁴

Rich **Christological** iconography allows us to identify the scenes of Christ's life and Passion⁵⁵ and to specify any mistagogical and eschatological motifs related to the Messiah. Worth noting is the fact that the words and deeds of Jesus are strongly connected with the reality of space and time⁵⁶. His teaching goes beyond closed formulae and abstract notions, as it is full of metaphors and parables,⁵⁷ existential situations and vivid images. It is 'a record of the direct intuition, free from any dialectic'.⁵⁸ Consequently, we may say that Christian culture and art, or even religious didactics is based on 'imagery and symbolic thinking'.⁵⁹

of a Church: 'Lord, You allowed us to build this visible edifice, in which You protect Your people in their pilgrimage and give them the sign and the grace of unity with You. In this holy place You build Your temple of living stones which are Your people and You make the Church growing all over the world develop as the Mystical Body of Christ until it reaches its fulfilment in blessed peace of celestial Jerusalem. Also the preface of Christian Death emphasizes the relation of these two worlds: the earthly, transient, and the celestial, eternal one: The sadness of death gives way to the bright promise of immortality. Lord, for Your faithful people life is changed, not ended. When the body of our earthly dwelling lies in death we gain an everlasting dwelling place in heaven.'

⁵³ At least two elementary publications should be mentioned here: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirchbaum, vol. 1–8, Rome–Freiburg–Basel–Wien, 2004; and D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa, 1990. Other works worth mentioning here are: *Lexykon – historia, sztuka, ikonografia*, being currently published by 'Arkady', an excellently prepared series of illustrated thematic volumes (*Old Testament; New Testament; Angels and demons; Symbols and allegories; Astrology, magic and alchemy; Nature and its symbols – plants and animals*); J. Seibert, *Lexykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, Kielce, 2002. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków, 2007.

⁵⁴ B. Balicka, *Święci, relikwie i patroni*, Białystok, 2003, pp. 9–17.

⁵⁵ A. Boczkowska, *Tryumf Luni i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*, Kraków, 1980, pp. 5–19.

⁵⁶ E. Weiler, *Jesus Gottessohn. Begegnung und Bekenntnis*, Leipzig, 1975, pp. 5–8, 57–63, 138–149.

⁵⁷ S. K. Stopczyk, *Biblia Rembrandta*, Warszawa, 1960, pp. 16ff. M. Rostworowski, *Rembrandta przypowieść o miłosiernym Samarytaninie*, Warszawa, 1980, pp. 74–78.

⁵⁸ Whitehead, pp. 60ff.

⁵⁹ J. Suhecki, *Między nauką, religią i sztuką. Nieksplicowane wartości nauk społecznych*, Warszawa, 1993, p. 80.

na fundamentach teologicznych pozwala zidentyfikować konkretny motyw lub treść danego dzieła sztuki. Wielką pomocą jest tu wielotomowy *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (skrótowo określane jako LCI), oraz liczne inne opracowania z tej dziedziny⁵³. Dzięki atrybutom, tłu i kontekstowi możemy skonkretyzować daną sytuację ikonograficzną. Jakaś więc osoba symbolizuje wstrzeźliwość, inna pobożność czy męstwo. Postacie zaś świętych i aniołów można skonkretyzować także dzięki atrybutom, życiorysowi albo charakterystycznemu lub cudownemu zdarzeniu zeń związanym⁵⁴.

Bogata ikonografia **chrystologiczna** pozwala dookreślić zdarzenie z życia i męki Chrystusa⁵⁵, jak również wątki mistagogiczne oraz eschatologiczne związane ze Zbawicielem. Warto zauważyć, że zarówno słowa, jak i czyny Jezusa mocno wnikają w rzeczywistość miejsca i czasu⁵⁶. Jego nauczanie nie sprowadza się do zamkniętych formuł i pojęć abstrakcyjnych, lecz nasycone jest plastycznymi obrazami, sytuacjami egzystencjalnymi oraz licznymi przypowieściami⁵⁷ i metaforami. Jest „zapisem bezpośredniej intuicji, wolnej od wszelkiej dialektyki”⁵⁸. Cała zaś chrześcijańska kultura i sztuka, a nawet dydaktyka religijna zasada się na „myśleniu symboliczno-obrazowym”⁵⁹.

Również tematyka oraz ikonografia Maryi dotyczą tak wątków Jej życia, jak i dogmatów z Nią

i wiecznego: „i choć nas zasmuca nieunikniona konieczność śmierci, * znajdujemy pociechę w obietnicy przyszłej nieśmiertelności. * Albowiem życie Twoich wiernych, o Panie, zmienia się, ale się nie kończy, * i gdy rozpadnie się dom doczesnej pielgrzymki, * znajdują przygotowane w niebie wieczne mieszkanie”.

⁵³ Wspomnijmy tu choćby tylko dwie absolutnie podstawowe pozycje: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirchbaum, t. 1–8, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994–2004; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990. Warto wymienić również *Lexykon – historia, sztuka, ikonografia*, którego edycję rozpoczęło wydawnictwo „Arkady”. Są to doskonale przygotowane merytorycznie i edytorsko ilustrowane tomy tematyczne (*Stary Testament; Nowy Testament; Aniołowie i demony; Symbole i alegorie; Astrologia, magia, alchemia; Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*). Dodać też trzeba popularny słownik w języku polskim, który w wersji oryginalnej opublikowany został w wydawnictwie „Herder” w 2002 roku: J. Seibert, *Lexykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, Kielce 2007. Polskiemu czytelnikowi udostępniona została też ceniona na Zachodzie pozycja: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2007.

⁵⁴ B. Balicka, *Święci, relikwie i patroni*, Białystok 2003, s. 9–17.

⁵⁵ A. Boczkowska, *Tryumf Luni i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*, Kraków 1980, s. 5–19.

⁵⁶ E. Weiler, *Jesus Gottessohn. Begegnung und Bekenntnis*. Leipzig 1975, s. 5–8, 57–63, 138–149.

⁵⁷ Por.: S. K. Stopczyk, *Biblia Rembrandta*, Warszawa 1960, s. 16 n; M. Rostworowski, *Rembrandta przypowieść o miłosiernym Samarytaninie*, Warszawa 1980, s. 74–78.

⁵⁸ Whitehead 1997, jak przyp. 29, s. 60 n.

⁵⁹ Por.: J. Suhecki, *Między nauką, religią i sztuką. Nieksplicowane wartości nauk społecznych*, Warszawa 1993, s. 80.

związanych, pobożności ludowej, miejsc i tradycji pielgrzymkowych. Bardzo ważne i cenione, także przez niektóre odłamy protestanckie, jest ukazywanie biblijnych korzeni zarówno twórczości plastycznej⁶⁰, jak i pobożności maryjnej. Poszczególne typy ikonograficzne Maryi, tytuły związane z Jej cnotami, przywilejami, dogmatami do Niej się odnoszącymi, jak również objawieniami oraz sanktuariami, mają zasadniczy wpływ na Jej obrazowanie w sztuce. Dotyczy to tak regionalnych, jak lokalnych miejsc pobożności i kultu, w tym również aranżacji wnętrz – także współczesnych kościołów.

Na rozwój typów ikonograficznych nie mały wpływ mają dekry Kongregacji Doktryny Wiary, oficjalne dokumenty dykasterii Stolicy Apostolskiej⁶¹ oraz postanowienia synodów i soborów. Nie można tu pominąć także rozmaitych wypowiedzi papieża, które występują w tzw. zwykłym, nieurzędowym nauczaniu (homilie, pielgrzymki, Anioł Pański). Szerokim echem rozchodzi się ten głos z Rzymu jako pewna opcja czy tendencja dla Kościoła Powszechnego.

Rozwój myśli teologicznej oraz preferowanie określonej prawdy wiary wzmaga także poszukiwania artystyczne i powoduje bogactwo ujęć oraz interpretacji. Dotyczy to np. błogosławionych i świętych wynoszonych w danym okresie na ołtarze. Zasadniczą rolę pełni towarzysząca tym wydarzeniom oprawa informacyjna i formacyjna zarazem. Nie można w tym względzie pominąć rangi stałych lub okazjonalnych programów radiowych czy telewizyjnych ani Internetu. Ważne znaczenie mają też rozmaite publikacje, począwszy od dysertacji naukowych, rozpraw filozoficzno-teologicznych, opracowań egzegetycznych, analiz artystycznych i formalnych, jak i syntez hermeneutycznych⁶². Niby periody piętrzą się więc realizacje oraz interpretacje dotyczące chociażby tematyki eucharystycznej, pneumatologicznej, eschatologicznej, eklezjalnej, Miłosierdzia Bożego, królestwa Jezusa Chrystusa, Paschy czy Paruzji.

Pojawiają się jednak też poglądy, że metody ikonograficzna oraz ikonologiczna są już nieaktualne oraz że nie bardzo trafiają do psychiki i mentalności współczesnego odbiorcy. Czy faktycznie można mówić

In addition to this, Virgin Mary's theme and iconography deal with various events and dogmas from her life connected with folk piety, tradition and places of pilgrimage. Depicting biblical roots of both artistic work⁶⁰ and Marian piety seems very important and appreciated, also by various Protestant factions. Mary's particular iconographic characteristics (titles connected with her virtues, privileges, dogmas, as well as revelations and sanctuaries) have had a substantial influence on portraying her in iconography. This also concerns regional and local places of cult and piety, including the interior design of modern churches.

The development of iconographic types is also influenced by decrees of the Congregation for the Doctrine of the Faith, other official documents from the Holy See,⁶¹ in addition to the decisions of Episcopal conferences and councils. Various speeches by the Pope that provide the so-called ordinary, unofficial teaching (homilies, pilgrimages the angelus) cannot be omitted here. As this 'voice of Rome' spreads widely, it stands as a certain option or tendency for the Roman Catholic Church.

The development of theological thought and preference of a given article of faith seems to accelerate artistic experiments and provoke a variety of views and interpretations. This concerns e.g. the blessed and the saints being canonized in a particular period of time. The informational and formational setting which accompanies such events is obviously of fundamental importance. Similarly significant are a variety of regular and occasional radio and TV programmes, in addition to the internet. Numerous publications also play an important role. These can include scientific dissertations, philosophical and theological theses, exegetical studies, artistic and formal analyses as well as hermeneutical⁶² syntheses. Therefore, there are multiple realisations or interpretations presenting eucharistic, pneumatological, eschatological and ecclesiastical subjects, or the subjects of God's mercy, Christ the King, Passion and Parousia.

There are even views that iconographic and iconological methods are outdated and do not

⁶⁰ Por.: S. Michalski, „Widzialne słowa” sztuki protestanckiej, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 178 n.

⁶¹ T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, [w:] *Sacrum i sztuka. Rogóżno. Materiały z Konferencji zorganizowanej przez sekcję Historii Sztuki KUL. Rogóżno 18–20 października 1984 r.*, Kraków 1989, Kraków 1989, s. 15 n.

⁶² P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1975; K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin 2002; C. Rogowski, *Hermeneutyka-dydaktyczny wymiar symbolu i implikacje pedagogiczno-religijne. Studium pedagogiczno-religijne w wymiarze interdyscyplinarnym*, Lublin 1999.

⁶⁰ S. Michalski, „Widzialne słowa sztuki protestanckiej”, in *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 29 września – 1 października 1977*, ed. A. Morawińska, Warszawa, 1982, pp.178ff.

⁶¹ T. Chrzanowski, „W poszukiwaniu nowej ikonografii”, in *Sacrum i sztuka. Rogóżno. Materiały z konferencji zorganizowanej przez sekcję Historii Sztuki KUL. Rogóżno 18–20 października 1984*, Kraków, 1989, ed. N. Cieślińska, Kraków, 1989, pp.15ff.

⁶² P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa, 1975. K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin, 2002. C. Rogowski, *Hermeneutyka-dydaktyczny wymiar symbolu i implikacje pedagogiczno-religijne. Studium pedagogiczno-religijne w wymiarze interdyscyplinarnym*, Lublin, 1999.

reach the psyche and mentality of the contemporary recipient. Can we really talk about any limitations and breakthroughs in the interpretation of the works of art?⁶³

Space-time context

So called social facts influence the artistic process, understanding and explanation of a given work of art; they also influence the evaluation and classification of art. Two substantially different scientific ways of the treatment of art history can be distinguished:

– **Atomization:** each piece of art is perceived as ‘only an individual creation of concrete and short-term artistic activity’;

– **Determinism:** creative processes are subordinated to the regularities of historical artistic processes, whose one extreme is fatalism, where ‘the artist became a slave to the historical forces in the face of which he was totally powerless’.⁶⁴

The above-cited author believes that the introduction of a new synthesis of art history is needed, which can be facilitated by the introduction of a differentiation between internal and external substructures. In its extreme form this refers to artistic works which present cult-like, sacred values.

Christian art is closely related to current pastoral work, preaching the word and religious instructions of God. It can also be said that the broad definition of the Church’s mission and its **evangelical work** is deeply rooted in the theological interpretation of art. As theology refers to many sources, it gives explanations and defends its doctrinal correctness and fidelity. At that point it is worth adding that none of the depictions found in the catacombs or in the art of the Middle Ages, Renaissance, Baroque or contemporary religious and sacred art can be treated as the only and definitive source of truth.⁶⁵ This aspect of openness, accommodated renovation and enculturation (sometimes called acculturation) by all means refers to the liturgy itself,⁶⁶ but also to artistic creation, including architecture and sacred art, which is strongly emphasised by *Sacrosanctum Concilium* (11, 21, 36). It is an appeal, addressed at the believers, ‘o cooperate with celestial grace instead of accepting it in vain’. Preparation for its ef-

⁶³ E. H. Gombrich, “Ziele und Grenzen der Ikonologie”, in *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, vol.1, ed. E. Kaemmerling, Köln, 1979, pp.396–435.

⁶⁴ J. Kęłowski, “Problem syntezy w historii sztuki. Głos antycypujący dyskusję”, in: *Ars auro prior...*, p.35.

⁶⁵ K. Czerni, „Antysacrum – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią”, in: *Sacrum i sztuka*, pp.190ff.

⁶⁶ B. Ugeux, “L’inculturation de la liturgie”, *La Maison-Dieu* (1996), no.208, pp.83ff.

wić o punktach granicznych i zwrotnych w interpretacji dzieł sztuki?⁶³

Kontekst czasoprzestrzenny

Zespół tzw. faktów społecznych wpływa zarówno na sam proces twórczy, ale także na zrozumienie i wyjaśnienie danego dzieła, jak również jego ocenę i klasyfikację. Dostrzega się dwa zasadniczo odmienne stanowiska naukowe traktowania historii sztuki, czyli jej:

– tzw. **atomizację:** każde dzieło sztuki jest pojmowane „tylko jako indywidualny twór konkretnej i do-
różnej działalności artystycznej”;

– tzw. **determinizm:** procesy twórcze podporządkowane są prawidłowościom dziejowych zjawisk artystycznych, których skrajnym przejawem jest fatalizm, gdzie „twórca stawał się niewolnikiem sił historii, wobec których był całkowicie bezsilny”⁶⁴.

Cytowany tu autor uważa, że jest potrzebna nowa synteza historii sztuki, czemu dopomóc ma wprowadzone wyróżnienie substruktury wewnętrznej i zewnętrznej. W stopniu najwyższym odnosi się to do twórczości, która preferuje wartości o charakterze kultowym, sakralnym.

Sztuka chrześcijańska ma ścisły związek z aktualnym duszpasterstwem, przepowiadaniem Słowa oraz katechizacją. Można nawet powiedzieć, że szeroko pojęta misja Kościoła i **ewangelizacja** są mocno zakotwiczone w teologicznej interpretacji sztuki. Teologia bowiem odwołuje się zarówno do źródeł, jak i podaje uzasadnienia oraz strzeże poprawności i wierności doktrynalnej. W tym miejscu dodać jednak trzeba, że ani przedstawienia znalezione w katakumbach, ani sztuka średniowiecza, renesansu czy baroku, ani tym bardziej różne nurty współczesnej twórczości religijnej czy sakralnej nie mogą być traktowane jako jedyna i ostateczna wykładnia prawdy⁶⁵. Ten aspekt otwarcia, przystosowanej odnowy (*accommodata renovatio*), inkulturacji (niekiedy nazywanej akulturacją) w najwyższym stopniu odnosi się też do samej liturgii⁶⁶, jak i do twórczości artystycznej, co z naciskiem podkreśla Konstytucja *Sacrosanctum Concilium*. Jest to apel skierowany do wiernych, „aby współpracowali z łaską niebiańską, a nie przyjmowali jej na próżno”. Przygotowaniem do jej skutecznego działania powinno być należyte usposobienie duszy. Dążeniem

⁶³ E. H. Gombrich, *Ziele und Grenzen der Ikonologie*, w: *Ikonographie und Ikonologie*, red. E. Kaemmerling, Köln 1979 (*Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, t. 1) s. 396–435.

⁶⁴ J. Kęłowski, *Problem syntezy w historii sztuki. Głos antycypujący dyskusję*, [w:] *Ars auro prior...*, jak przyp. 18, s. 35.

⁶⁵ K. Czerni, „Antysacrum” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią, [w:] *Sacrum i sztuka*, jak przyp. 51, s. 190 n.

⁶⁶ B. Ugeux, *L’inculturation de la liturgie*, „La Maison-Dieu”, 1996, nr 4 (208), s. 83 n.

wszystkich ludzi Kościoła (świeckich i duchownych) powinno być, by liturgia sprawowana była nie tylko „ważnie i godziwie”, ale także, by uczestniczący w niej czynili to „świadomie, czynnie i owocnie” (KL 11). Także tu, obok prawd i treści niezmiennych – „z Bóże go ustanowienia”, są również takie, które z biegiem czasu nie tylko mogą, ale powinny ulegać zmianie, „jeżeli wkradły się do nich elementy niezupełnie odpowiadające wewnętrznej naturze samej liturgii, albo jeżeli te części stały się mniej odpowiednie” (KL 21). O sposobie przystosowania widzialnych znaków (obrzędów, ksiąg i języka) „na oznaczenie niewidzialnych rzeczywistości Bożych” mają decydować kompetentne terytorialne władze Kościoła. To Kościół lokalny (także na misjach) ma **uszczegółowiać** dla różnych plemion, ludów i narodów formę, specyficzną stylistykę czy tworzywo w muzyce i sztuce kościelnej (KL 36, por. 123–127). Kościół powinien nadal pełnić rolę „jakby arbitra w sprawach sztuki, osądzając, które z dzieł artystów zgadzają się z wiarą, pobożnością i tradycyjnymi zasadami i nadają się do użytku sakralnego” (KL 122).

Lex credendi, lex orandi, ale także *lex videndi* i wreszcie *lex vivendi* – to charakterystyczny ciąg zasad i praktyk, które współkształtują rzeczywistość, integralność i konsekwencje „bycia chrześcijaninem”. Decyzja wiary i trwanie w niej, a raczej jej rozwój i pogłębienie, następują poprzez paradygmat rytu, modlitwy i wizualności. One wzajemnie się przenikają i uzupełniają. Owa teoria i doświadczenie religijne „mają ostatecznie wzbogacać życie człowieka, odnajdywać, wychowywać i formować jego osobowość właśnie poprzez pryzmat piękna i ładu”⁶⁷. Chrześcijański Wschód wydobywa wartość oraz godność zarówno **Słowa**, jak i **Obrazu**⁶⁸, który pełni raczej funkcję wspomagającą, dopełniającą. Tym samym może pomagać w przekazie wiary, jej zapamiętaniu lub utrwaleniu. Obraz bowiem, poza wszystkimi innymi funkcjami, ma także zadanie informacyjne, nauczające i uzasadniające. Problem polega jednak na tym, że przekaz artystyczny nie zawsze może być traktowany jako wierny i nienaruszalny przekaziciel wiary. Także i tu dotykamy problemu reinterpretacji danej prawdy wiary. Niemal trwałym czynnikiem jest *licentia poetica*, czyli w tym wypadku, artystyczna wyobraźnia podejmująca się przekazu określonej treści religijnej. Artysta pełni więc rolę **pośrednika** (mediatora) między teorią czy doktryną wiary, jej historyczną interpretacją oraz współczesnymi tendencjami twórczymi, stylem epoki i percepcją odbiorców⁶⁹.

⁶⁷ H. Nadrowski, *Obraz, symbol, słowo. Inspiracje i kreacje*, „Studia Laurentiana” 3, 2003, nr 1, s. 150.

⁶⁸ L. Heiser, *Jesus Christus. Das Licht aus der Höhe. Verkündigung, Glaube, Feier des Herren-Mysteriums in der Orthodoxen Kirche*, St. Ottilien 1998, s. 30–35.

⁶⁹ G. M. Roers, *Lesbarkeit der Kunst*, „Geist und Leben”, 2000, nr 4, s. 304 n.

ficient operation is the appropriate attitude of soul. All church members, both the clergy and the lay, should try to make liturgy be celebrated in a ‘valid and proper’ way, and to make its participants do it ‘consciously, actively and fruitfully’. Also here, beside the unchangeable truths and contents, set up by God, there are such that, with time, can, and should, be altered, ‘if they have been entered by elements which do not entirely suit the internal nature of liturgy, or if these contents have become less appropriate’. It is the competent territorial Church authorities that are to decide about the methods of adapting the visible signs (rituals, books, and the language) ‘to signify the invisible reality of God’. It is the local Church (also in missions) that is obliged to **specify**, for various tribes, people, and nations, the form, the particular style, or material in music and church art. The Church should continue to fulfil the role of ‘an arbiter in the matters of art, judging which of the artists’ works are in agreement with faith, piety, and traditional values, and are appropriate for sacred applications.’

Lex credendi, lex orandi and also *lex videndi* and *lex vivendi* are characteristic collections of rules and rituals which co-create reality, integrity and the consequences of being a Christian. The decision of faith, holding on to it, broadening it and developing occur through the paradigm of rite, prayer and visions. They pervade and complement each other. The theory and religious experiences enrich the life of man; find, bring up and shape human personality through beauty and order.⁶⁷ The special value of the **Word** and **Picture**, the latter being a support and complement to the former, is particularly commemorated in the Christian East.⁶⁸ At the same time, the picture helps in handing on, memorizing and strengthening our faith. Picture plays an informative, justifying, and instructional role in addition to its other functions. However, the trouble is that the artistic source shouldn’t be treated as a faithful and inviolable faith transmitter. At this point we need to tackle the problem of reinterpretation of a given act of faith. ‘*Licentia poetica*’ is a long lasting factor and in this case it is the artistic imagination, which tries to convey a certain religious message. Consequently, the artist plays the role of a **mediator** between theories, dogmas of faith, historical interpretations, modern creative tendencies, the style of the epoch or the recipient’s perception.⁶⁹ The artist not only can but needs to

⁶⁷ H. Nadrowski, “Obraz, symbol, słowo. Inspiracje i kreacje”, *Studia Laurentiana* 3 (2003), no.1, p.150.

⁶⁸ L. Heiser, *Das Licht aus der Höhe. Verkündigung, Glaube, Feier des Herren-Mysteriums in der Orthodoxen Kirche*, St Ottilien, 1998, pp.30–35.

⁶⁹ G. M. Roers, “Lesbarkeit der Kunst”, *Geist und Leben* 4 (2000), pp.304ff.

reinterpret a certain biblical event, the dogma or an existential situation in the language of his era. The creative attitude is an essential condition of real art. It also concerns the religious or sacred art. The experience of the previous century when modern, avant-gardist artists⁷⁰ (even the controversial ones) were engaged to work for the church, can be used as an example of invention. The French Dominicans played an incredibly significant role in the introduction of the 'novum' process, and directly connected with this process were A. M. Cocagnac and P. R. Rgamey, connected with the avant-garde artistic world before taking vows. They both contributed greatly to the pioneering of the pre-ecumenical council's dialogue with modern artists, through numerous meetings, conferences, religious recollections, and publications. Rgamey even ventured to write a multi-faceted masterpiece about the sacred art of the twentieth century, in which the title-aspects of this article are leading themes.⁷¹

One of the methods of bringing religious and sacred artistic creation closer to a wide recipient audience is to present it at exhibitions or vernissages. A few years ago monthly expositions of artist's works were organized, which represented this kind of art. The artwork that was presented was inspired by the Holy Bible and included works of art by: Marc Chagall (1887–1985), Salvador Dalí (1904–1989), Otto Dix (1891–1969), Gustave Doré (1832–1883), Godefroy (Gottfried) Engelmann (1788–1839).⁷²

However, a certain problem arises when it comes to understanding the **artist's** role and tasks in the mediation process. It is impossible to experiment on so called living recipients. The medial or artistic experiment cannot be an aim itself. The awareness of the prophetic and ancillary role should be the motive in artist's creations, especially in the specific religious and *sacrum* ethos.

The theology of a **certain epoch** puts catechetical as well as artistic emphasis on chosen contents and its interpretations in a given time. One should not fail to mention the study of Mary's Immaculate Conception, and her connection with redemption and crowning. Another multi-threaded subject, which was visibly present already in early Christianity, is the worship of martyrs and saints, and their presentation in art,

⁷⁰ M. De Micheli, *Az avantgardizmus*, Budapest, 1978, pp.65–74, 95–104, 122–130.

⁷¹ P. R. Rgamey, *Art sacré au XXe siècle?*, Paris, 1952; A. M. Cocagnac, "Le vrai renouveau commence dans le coeur", *L'Art Sacré* (1963), no. 11–12, pp.5–17; A. M. Cocagnac, "Rouault", *L'Art Sacré* (1964), no. 5–6, pp.7–32.

⁷² *Biblia w sztuce. Wystawa w Muzeum Śląskim w Katowicach*, Exhibition in the Silesia Museum in Katowice, 29th October – 29th November 2004.

Nie tylko może, ale powinien w języku danej epoki reinterpretować konkretne wydarzenie biblijne, sytuację egzystencjalną czy dogmat wiary. Kreatywna (poprawniej mówiąc „kreatywna”) postawa jest więc nieodzownym warunkiem każdej prawdziwej sztuki. Dotyczy to oczywiście także tematycznej sztuki religijnej czy sakralnej. Jako przykład inwencji mogą tu posłużyć doświadczenia sprzed stu lat, gdy odważono się zaangażować na rzecz Kościoła twórców nowoczesnych, awangardowych⁷⁰, często nawet bardzo kontrowersyjnych. Niesamowitą rolę w tym procesie „otwarcia na *novum*” odegrali francuscy dominikanie, a szczególnie A.M. Cocagnac oraz P.R. Rgamey (związani ze środowiskami twórców awangardowych przed wstąpieniem do zakonu). Obaj waleśnie przyczynili się do utworzenia dialogu przedsoborowego z artystami nowoczesnymi, m.in. poprzez liczne spotkania, konferencje, dni skupienia oraz publikacje. Rgamey odważył się napisać wielowątkowe dzieło o sztuce sakralnej XX wieku, w którym aspekty zawarte w tytule mojego artykułu są wiodące⁷¹.

Jedną z metod przybliżenia szerszej rzeszy odbiorców twórczości artystów, którzy podejmowali tematykę religijną lub sakralną, jest organizowanie wystaw czy wernisaży. Przed kilku laty zorganizowano miesięczną ekspozycję prac twórców, którzy reprezentowali ten nurt sztuki. Zaprezentowano wówczas inspirowane Pismem Świętym prace Marca Chagalla (1887–1985), Salvadora Dalego (1904–1989), Ottona Dix'a (1891–1969), Gustave'a Doré (1832–1883) oraz Godefroy (Gottfrieda) Engelmann'a (1788–1839)⁷².

Jawi się jednak pewna trudność pojmowania roli i zadania **artysty** w owym procesie pośredniczenia. Eksperyment medialny czy artystyczny nie może w tym wypadku być celem samym w sobie. Nie można też eksperymentować niejako na żywym organizmie odbiorców. Świadomość profetycznej i służebnej roli powinna przyświecać działaniu artysty w tym szczególnym etosie religii i *sacrum*.

Teologia **danej epoki** przyczynia się do katechetycznego, ale i artystycznego akcentowania w danym czasie wybranych treści oraz ich interpretacji. Wspomnijmy tu choćby naukę o Niepokalanym Poczęciu Maryi, Jej związku z Odkupieniem oraz z wieczną chwałą i ukoronowaniem. Osobnym i wielowątkowym problemem, który wyraziście zaistniał już we wczesnym chrześcijaństwie, jest kult męczenników i świętych, jak i ich przedstawiania

⁷⁰ M. De Micheli, *Az avantgardizmus*, Budapest 1978, s. 65–74, 95–104, 122–130.

⁷¹ P. R. Rgamey, *Art sacré au XXe siècle?*, Paris 1952; A.M. Cocagnac, *Le vrai renouveau commence dans le coeur*, „L'Art Sacré”, 1963, nr 11–12, s. 5–17; Tenże, *Rouault*, „L'Art Sacré” 1964, nr 5–6, s. 7–32.

⁷² *Biblia w sztuce. Wystawa w Muzeum Śląskim w Katowicach*, 29 X – 29 XI 2004. *Katalog*, Katowice 2004.

w sztuce, co znalazło swój wyraz w ruchu „Peregrinatio Christiana”⁷³.

Tematem wyjątkowo nośnym było ukazywanie różnych aspektów tzw. rzeczy ostatecznych. Opisy **apokaliptyczne** stanowią szczególnie przedmiot zainteresowania artystów. Charakterystycznym elementem wyposażenia wnętrza doby wczesnego chrześcijaństwa są grobowce wraz z interesującą ikonografią sepulkralną oraz relikwiarzami. Wśród znajdujących się tam inskrypcji były poematy, różnorakie cytaty lub epigramy. Szczególnym motywem, który przenika zarówno strukturę architektury, jak i wyposażenie wnętrza, jest **krzyż**. Znamienne jest ukazywanie także krzyży tryumfalnych, wśród których wyjątkowe znaczenie ma tzw. *crux gemmata*. Motyw krzyża pojawia się w ornamentyce kościelnej oraz na sprzętach i szatach liturgicznych. Jednak swego rodzaju nadużyciem jest sprowadzenie krzyża wyłącznie do roli elementu dekoracyjnego.

Oglądanie dzieła sztuki bez sięgania do symboliki oraz kontekstu czasoprzestrzennego może doprowadzić do niejasnego, a nawet błędnego interpretowania przesłania danego przedmiotu. Gdy np. widzimy trzy uskrzydłone postacie z ikony Andreja Rublowa, niewiele możemy powiedzieć bez odniesienia ich do Biblii, teologii i ikonografii. Kontekst kultury chrześcijaństwa Wschodu oraz pozostawione przez autora komentarze każą nam dostrzec nie tyle aniołów, ile archetypiczną i zarazem teologiczną interpretację o charakterze trynitarnym tego motywu Starego Testamentu. Stąd też tytuł dzieła Rublowa *Trójca Święta*.

Podobnie traktujemy biblijne teksty dotyczące symbolicznych liczb (cztery, siedem, dziesięć, dwanaście...), symboli czterech ewangelistów czy pięciu panien mądrych i pięciu głupich. Symboliczna wieża Babel (Rdz 11, 1–9) jest czymś więcej niż tylko budowlą.

Podobnie postrzegamy bogatą symbolikę fauny i flory. Umieszczony na zwieńczeniu szczytu kościoła kogut jest nie tyle elementem dekoracyjnym, ile nawiązaniem do sytuacji Kościoła jako żywego organizmu, założonego na fundamencie apostołów, ale naznaczonego zarazem piętnem zaparcia się Piotra (Mt 26, 72; Łk 22, 57; J 18, 25–27). Jakże bogata teologicznie i liturgicznie jest np. symbolika pelikana, gołębia, ryby, baranka...

Nieodpowiednio przygotowani teologicznie przewodnicy, krytycy czy artyści zdają się interpretować elementy roślinne niemal wyłącznie jako dekorację, dodatek. Warto sięgnąć do symboliki chrześcijańskiej, by dostrzec nie tylko formę, ale odczytać przesłanie, bardzo konkretną treść i wymowę teologiczną oraz ikonologiczną. Nie tylko możliwe, ale zazwyczaj konieczne jest przywołanie przebogatej wymowy symbolicz-

which was reflected in the movement ‘Peregrinatio Christiana’.⁷³

A particularly ‘popular’ subject was the presentation of different aspects of the so called ‘final things’. Descriptions of the **apocalypse** constitute peculiar content and interesting matter for an artist. Characteristic elements of interior furnishing in times of early Christianity were tombs with interesting sepulchral iconography and reliquary. Amongst inscriptions placed in tombs were poems, quotations and epigrams. The **cross** is one special motif which pervades architectural structure as well as interior furnishing. The crosses of triumph are also presented, especially the so called *crux gemmata*. The motif of the cross is found in church ornaments, liturgy equipment and garments. At the same time the cross should not be misunderstood and misused as only a part of the decoration.

Watching the work of art without getting into the symbolism and the context of the space-time may lead to unclear, or even wrong interpretation of a given piece of artwork. For example, when we admire the three winged characters in the work of Andrei Rublev, there is not much to say without any reference to theology, iconography and the Bible. The context of eastern Christianity and the comments left by the author make us see not only angels, but an archetypical, as well as theological trinitarian interpretation of this Old Testament motive. Because of this, Rublev entitled his work ‘The Holy Trinity’.

In a similar way, we look into biblical texts that are concerned with the symbolic numbers: four, seven, ten, and twelve...; the symbols of four Evangelists, or five wise women and five foolish ones. The symbolic tower of Babel is something more than just a building.

We can also perceive similarly the rich symbolism of both flora and fauna. The rooster that is placed on the steeple of a church is not a decoration but refers to the Church as a living organism that is based on the apostles’ foundation but is marked with Peter’s renouncement (Matt. 26, 72; Luke 22, 57; John 18, 25–27). The symbolic meaning of a pelican, dove, fish or lamb is especially rich, theologically and liturgically.

Guides with poor theological knowledge, critics or artists interpret vegetable elements almost exclusively as a part of decoration, supplement, and ornaments. It is worth looking back at Christian symbolism to see not only the form but the hidden message, specific content

⁷³ B. Pawłowska, *Urbs Sacra. Pielgrzymki i podróże religijne do Rzymu w starożytności chrześcijańskiej (IV–VII w.)*, Kraków 2007, s. 63–76, 82–91.

⁷³ B. Pawłowska, *Urbs Sacra. Pielgrzymki i podróże religijne do Rzymu w starożytności chrześcijańskiej (IV–VII w.)*, Kraków, 2007, pp.63–76, 82–91.

and theological and iconological significance. It is not only possible, but often required to recall the rich kerygmatic and didactic symbolism of what we refer to as *pictura docet*. Also complex analyses of particular items are necessary: brags and wreathes, garlands and rosettes, ears of cereal plants, palms, roses, lilies, the tree of Eden or the fig tree, or even mustard and sycamore. In new church buildings we probably won't be going back to *Biblia pauperum*, but we will use its contemporary reminiscence. It is important not to go too far, not to exceed a clear limit between what is suitable for a holy place and what is its profanation. Eventually, it is all about the attitude of 'appropriateness'. Surprisingly, the new view on 'texts' and 'contexts' in artwork of different eras was introduced by George Kubler's inconspicuous book, which is currently being translated into Polish.⁷⁴ The clarity of form, legibility of the message and theological-liturgical priority combine to guarantee the kind of space shaping that leads to God.

Practice of theology and art

The word 'to practice' in its original meaning (to cultivate) is associated with the nurturing of plants and gardens. To practice a profession means to prove one's skills and perfection in a given area. With reference to theology and art, the verb 'to practice' seems to combine the two previously mentioned aspects: showing precision and gentleness (like with plants) as well as using something with experience, that means with consistent professionalism. Theology 'very clearly differentiates from other discipline... because of its specificity we can say that it is rather wisdom than science. However, it possesses its own roots, goals, subject and methods, like other domains of knowledge'.⁷⁵ The same author rightly admits: 'It seems that theologians use not enough of the sacred art as a theological place'.⁷⁶

Synthesis, or rather symbiosis is required not only for architects, painters, sculptors, and stained glass makers, but also for theoreticians, critics, and art historians. It especially concerns those who concentrate on theological roots of liturgy and art. Its consequence in liturgy is mystical trait and in the work of art it is the

⁷⁴ G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, Warszawa, 1970; see also: J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa, 1966, pp.135–145.

⁷⁵ S.C. Napiórkowski, *Jak uprawiać teologię*, Wrocław, p.10.

⁷⁶ Ibid., p.151.

nej, kerygmaticznej i dydaktycznej tego, co nazywamy *pictura docet*. Potrzebna jest również kompleksowa analiza konkretnych przedstawień: plecionek lub wieńców, girland i rozet, kłosów, palm, róż, lilii, drzewa rajskiego i figowego, drzewa gorczycy czy sykomory.

Zapewne w nowych obiektach kościelnych nie będzie przywracana *Biblia pauperum*, lecz raczej jej współczesne reminiscencje. Ważne jednak, by nie przekroczyć nie tylko granicy dobrego smaku, ale nade wszystko wyraźnej granicy między godnością miejsca świętego a jego bezczeszczeniem. Chodzi ostatecznie o postawę stosowności. Wbrew pozorom, nowe spojrzenie na „teksty” i „konteksty” sztuki różnych epok wniosła niepozorna książeczka George Kublera, dostępna również w polskim przekładzie⁷⁴. Wyrazistość formy, czytelność przesłania oraz teologiczno-liturgiczny priorytet stanowią swego rodzaju gwarancję ukształtowania przestrzeni, która wiedzie ku Bogu.

Uprawiać teologię i sztukę

Słowo „uprawiać” w najbardziej pierwotnym znaczeniu kojarzy się z pielęgnacją ziemi, pola czy ogrodu. Uprawiać jakiś fach, zawód czy profesję, to wykazać się „wprawą”, perfekcją, fachowością w określonej dziedzinie. W odniesieniu do teologii i sztuki czasownik „uprawiać” zdaje się łączyć wspomniane dwa aspekty: pieczołowitość i delikatność (jak w obchodzeniu się z roślinką) oraz, w znaczeniu „posługiwać się wprawnie”, również konsekwentną profesjonalność. Teologia w sposób zasadniczy różni się od wszelkich innych dyscyplin. „Ze względu na tę specyfikę teologii mówi się o niej, że jest raczej mądrością niż nauką. Posiada jednak, jak inne dziedziny wiedzy, własne źródła, cele, przedmiot i metodę”⁷⁵. Ten sam autor słusznie zauważa: „Wydaje się, że teologowie stanowczo za mało korzystają ze sztuki sakralnej jako «miejsca teologicznego»”⁷⁶.

Synteza, a raczej symbioza, potrzebna jest nie tylko architektom, malarzom, witrażystom czy rzeźbiarzom, ale także teoretykom, krytykom i historykom sztuki. Dotyczy ona szczególnie tych, którzy skupiają się na zakorzenieniu teologicznym, zarówno liturgii, jak i sztuki. Konsekwencją tego odwołania się do źródeł są: w liturgii – jej znamię mistagogiczne, zaś w dziele sztuki – jego najbardziej istotny sens, który zawiera się w jego **ikonologii**. Trzeba tu dokonać pewnych objaśnień:

1) Rdzeniem i prapoczątkiem etymologicznym słowa „ikonologia” jest *ikona*, i w tym najbardziej

⁷⁴ G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970; zob. też: J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 135–145.

⁷⁵ S.C. Napiórkowski, *Jak uprawiać teologię*, Wrocław 2002, s. 10.

⁷⁶ Tamże, s. 151.

pierwotnym znaczeniu pojęcie to dotyczy teologicznej analizy tylko i **wyłącznie** ikony, określając „jej miejsce w teologii, liturgii i duchowości”⁷⁷.

2) Jerzy Nowosielski akcent kładzie na analizę **formalną**, konstrukcję, walory plastyczne ikony i na tej podstawie próbuje wysnuć jej główną teologiczną myśl.

3) Szkoła skupiona wokół Panofsky’ego zasadniczo rozszerza zakres pojęciowy terminu, używając go na oznaczenie trzeciej fazy interpretacji dzieła sztuki, co Jan Białostocki określa po prostu odnajdywaniem sensu dzieła sztuki, jego „wewnętrzny sens”⁷⁸.

4) Konsekwencją tego jest mówienie o ikonografii – ale też ikonologii – każdego dzieła sztuki, wątku czy motywu; „ikoniczny” jest utożsamiany z „obrazowym, malarskim, fotograficznym” – nie ma to nic wspólnego z ikoną w znaczeniu religijnym czy sakralnym. Mówi się więc o ikonografii (też ikonologii!!) spraw i rzeczy świeckich, zwyczajnych, a nawet prozaicznych czy gorszących⁷⁹. Encyklopedyczne objaśnianie tej wielości i różnorodności zawiera choćby znana praca Cesarego Ripy, którą Andrzej Borowski we wprowadzeniu do polskiej edycji nazywa „muzeum wyobraźni”⁸⁰.

5) Problemem godnym rozważenia w kontekście czterech tytułowych dziedzin ludzkiej pobożności i twórczości jest przeanalizowanie koncepcji hierofanii i paradygmatów symbolicznych oraz semantycznych czy semiotycznych⁸¹.

6) Teologia jest niejako zakotwiczona w świecie doczesnym wraz z wytarzaniem przez człowieka tzw. faktami humanistycznymi. Obejmują one zarówno kulturę materialną, jak i duchową. „Badawcze poznanie Boga jest więc w obecnych warunkach możliwe jedynie pośrednio”⁸². Zarówno Objawienie, jak i liturgia dokonują się poprzez słowa i symbole. Sam człowiek zaś bazuje na dorobku poprzedników oraz korzysta z ich doświadczeń. To on poprzez ciąg zdarzeń „powiązanych ze sobą i dopełniających się wzajemnie [...] tworzy kultury i cywilizacje [...], ale także wtedy zaspokaja człowieka potrzebę wypowiedzenia się, ostentacji, przekazania innym posiadanych wartości, wyraża wreszcie swój stosunek do transcendencji”⁸³. Wiadomo, że szczególnym przejawem kultury tak ma-

most vital sense that is included in its iconology. Some explanations are required here:

1) The core and the beginning of etymology of the word *iconology* is icon, and in its original meaning iconology concerns theological analysis of **only** an icon, and defines ‘its place in theology, liturgy and clergy’⁷⁷.

2) Jerzy Nowosielski concentrates on the **formal** analysis, structure, and artistic values of an icon, and on this basis he tries to infer its main theological thought.

3) The school of Panofsky broadens this term: it also concerns the third phase of interpretation of a work of art, which Jan Białostocki simply describes as discovering the sense of a work of art, its ‘internal sense’.⁷⁸

4) A consequence of the above is talking about iconology, as well as iconography, with regards to every work of art, plot or motive: ‘iconic’, therefore, is associated with ‘pictorial and photographic’, and it has nothing to do with an icon in religious or sacred meaning. We can talk about iconography and iconology of laic matters and things, ordinary, or even prosaic and scandalous ones.⁷⁹ The encyclopaedic description of this diversity is included in the famous work of Cesare Ripa, which Andrzej Borowski, in the introduction in the Polish edition, calls ‘the museum of imagination’.⁸⁰

5) The problem that should be considered in the context of the four title domains of human piety and creativity is the analysis of hierophany concepts and symbolic, as well as semantic and semiotic paradigms.⁸¹

6) Theology is in a way anchored in the whole, rich earthly world with man-created so called ‘humanistic facts’. They include spiritual and material culture. ‘Understanding God through research is currently possible only indirectly’.⁸² Revelation as well as liturgy takes place by means of words and symbols. A man himself relies on the heritage of ancestors and takes advantage of their experience. Man, by things that are ‘connected with each other... creates cultures and

⁷⁷ K. Wolsza, *Ikona i doświadczenie religijne. Próba analizy fenomenologicznej*, [w:] *Ikony Niewidzialnego*, red. M. Lis, Z.W. Sol-ski, Opole 2003, s. 23.

⁷⁸ J. Białostocki, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 15–22, 28; Tenże, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 91.

⁷⁹ K. Olechnicki, *Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003, s. 9.

⁸⁰ A. Borowski, *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni*, [w:] C. Ripa, *Ikonomia*, Kraków 1998, s. V–XIII.

⁸¹ Por.: Suhecki 1993, jak przyp. 49, s. 81.

⁸² J. Majka, *Metodologia nauk teologicznych*, Wrocław 1991, s. 83, 90 n.

⁸³ Tamże, s. 85, 90.

⁷⁷ K. Wolsza, “Ikona i doświadczenie religijne. Próba analizy fenomenologicznej”, in *Ikony Niewidzialnego*, eds. M. Lis, Z. W. Sol-ski, Opole, 2003, p.23.

⁷⁸ J. Białostocki, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa, 1982, pp.15–22, 28. J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław, 1980, p.91.

⁷⁹ K. Olechnicki, “Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu”, in *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, ed. K. Olechnicki, Toruń, 2003, p.9.

⁸⁰ A. Borowski, “Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni”, in C. Ripa, *Ikonomia*, Kraków, 1998, pp.V–XIII.

⁸¹ Suhecki, p.81.

⁸² J. Majka, *Metodologia nauk teologicznych*, Wrocław, 1991, pp.83, 90ff.

civilizations... but at the same time he also satisfies the need of expressing oneself, ostentation, passing on acquired values, and finally expresses his attitude to transcendence'.⁸³ It is commonly known that a specific symptom of material and spiritual culture is art in different forms.

I put forward a thesis that the biggest sense of a work of art should be reserved for the discipline which slowly crystallizes: **ars theologica**. However, others talk about an international cooperation in Christianity to crystallize modern **theologia artis** in Catholicism. It is important to specify the range and structure of this discipline. It would consist of the whole of plastic arts and architectural creativity. It would not only concern the 19th or 20th century, but also the most contemporary works, perceived and assessed with theology of art in mind. I regret to say that the works of western authors, which mention in their titles architecture or modern art, only partially tackle religious and sacred creativity.⁸⁴

Summary

A kind of summary of the above argument could be the paraphrased title of my paper, which was presented during the international meeting of architects. *Fides, ratio* and *ars* are all important and essential, but not only in historic churches.⁸⁵ They are significant in every situation, for example, when an architect designs a village or town church, a church for students, one in a proletarian district, or for the people of the mountains or the sea. Surely they cannot be ignored by an artist who is interested in interior decoration, and they should be a motive for a parish priest who leads his parish community and for one who invests in its development. The sociological, artistic and pastoral task of careful merging of all the elements factors and criteria is required to create a valuable, precious and even perfect work. This goal can be reached through cooperation of all who decide about and co-create a sacred work of art. Its basis is careful and extensive perception of human habitat, nature, surrounding architecture and urban elements, from which the idea, concept, and program of the work can emerge. This is the most important phase of creation. Its consequence and effect will be the project and, eventually, its realization. This is not only the

terialnej, jak i duchowej jest sztuka w swych różnych upostaciowaniach.

Stawiam tezę, że ów najgłębszy sens dzieła sztuki należałoby zarezerwować dyscyplinie, która powoli się krystalizuje – **ars theologica**, choć inni mówią o potrzebie międzynarodowej wręcz współpracy, by w chrześcijaństwie, by wreszcie w katolicyzmie wykryształizowała się współczesna *theologia artis*. Ważne byłoby doprecyzowanie zakresu i struktury tej dyscypliny. Obejmowałaby ona całokształt twórczości architektoniczno-plastycznej. Nie chodziłoby jedynie o dzieła XIX czy XX wieku, ale także o twórczość najnowszą, oglądaną i ocenianą pod kątem teologii sztuki. Z przykrością muszę – niestety – stwierdzić, że publikacje autorów Zachodu, które w tytule mówią o architekturze czy sztuce współczesnej, właściwie pomijają problematykę twórczości religijnej i sakralnej⁸⁴.

Posłowie wraz z perspektywą

Swego rodzaju podsumowaniem niniejszego wywodu może być parafraza tytułu mego referatu wygłoszonego podczas międzynarodowego gremium architektów: *fides, ratio* i *ars* są ważne, a nawet istotne – choć wcale nie tylko w zabytkowym kościele⁸⁵. Te trzy aspekty ujęte komplementarnie musi uwzględnić np. architekt, który podejmuje się zaprojektować kościół wiejski czy miejski, dla młodzieży akademickiej lub też w dzielnicy proletariackiej, dla ludzi gór czy morza. Nie może ich pominąć również plastyk, który zajmuje się aranżacją wnętrza sakralnego. Swoistym mottem powinny stać się one dla proboszcza-inwestora, ale także proboszcza-duszpasterza wspólnoty parafialnej. Zadaniem nie tylko socjologicznym, artystycznym i pastoralnym jest umiejętne scalenie wszystkich elementów, czynników i kryteriów, by stworzyć dzieło cenne, wartościowe, a może nawet genialne. Cel ten osiągnąć można dzięki współpracy wszystkich decydentów i współtwórców dzieła sakralnego. U podstaw zaś tego działania jest umiejętne i kompleksowe rozeznanie środowiska ludzi, przyrody, jak i okalającej architektury oraz urbanistyki. Na tej kanwie może wykryształizować się zamysł, koncepcja, program dzieła czy obiektu. To jest najważniejsza faza kreacji. Konsekwencją i skutkiem będzie projekt oraz w końcu – jego realizacja, stanowiąca nie tylko nowy obiekt architektoniczno-plastyczny, ale przemyślane i konsekwentne dzieło osadzone *hic et nunc*. Powinno być ono bliskie konkretnej wspólnotie wiernych, przyjazne człowiekowi, komunikatywne... Powiem więcej – wspólnototwórcze. To wiele, bardzo wiele, ale czy wystarczająco?

⁸³ Ibid., pp.85, 90.

⁸⁴ S. Ferrari, *Sztuka XX wieku*, Warszawa, 2002, p.192.

⁸⁵ H. Nadrowski, "Relacje *fides, ratio* i *ars* w zabytkowym kościele", *Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej: Budownictwo* (2006), no.30, pp.289–306.

⁸⁴ S. Ferrari, *Sztuka XX wieku*, Warszawa 2002, s. 192.

⁸⁵ H. Nadrowski, "Relacje „*fides*”, „*ratio*” i „*ars*” w zabytkowym kościele", *Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej, Budownictwo*", 2006, nr 30, s. 289–306.

Ma to być przecież najpierw i przede wszystkim przestrzeń **dedykowana Bogu**, żeby nawiązać do przyjętego obecnie określenia rytualnej sakralizacji – *dedicatio ecclesiae*. Wszystko, co współtworzy tę wyjątkową przestrzeń i Rzeczywistość (wszak tam ustawicznie On jest żywy i prawdziwy – także poza liturgią), ma być godne i cenne. Oby wartość danego obiektu czy dzieła wynikała nie z jego gigantycznych rozmiarów czy drogich materiałów⁸⁶. Wraz z walorami artystyczno-estetycznymi należy zadbać o czytelne i wyraziste znamiona treściowo-formalne, które nie tylko pozwolą obiekt zidentyfikować jako sakralny, ale także skłonią przybysza czy przechodnia, by tam właśnie oddał cześć Bogu, by rozmawiał z Nim, adorował Go i kontemlował. Jakże to ważne, bez względu na rodzaj wykorzystanego tworzywa czy orientację stylistyczną artysty.

Nie tylko twórcy-profesjonaliści, ale każdy z nas powinien poczuć się adresatem jakże wspaniałego *Listu do artystów* Jana Pawła II. Dokument ten, opublikowany 4 kwietnia 1999, czyli niemal symbolicznie na przełomie wieków, jest dla wszystkich związanych z różnymi przejawami twórczości artystycznej swego rodzaju drogowskazem ku nowym czasom. Jego lektura być może stanie się inspiracją i natchnieniem lub też niby „breviarzem *sacrum* i piękna”, który pobudzi do tego, co Ojciec Święty określił „obcowaniem z pięknem”.

Władysław Stróżewski w swym tekście do dzieła jubileuszowego dedykowanego Janowi Pawłowi II pisał o transcendentaliach. Pod koniec mówił właśnie o pięknie i zakończył wymowną strofą Norwida: „to nie sztuka tworzy piękno, lecz piękno tworzy sztukę. Dzięki temu, że się w niej objawia, stanowi rację jej istnienia. Wiem, że to, co mówię o pięknie brzmi bardzo staroświecko. Wiem, że dziś nie zabiegają o nie artyści. Ale wierzę, że właśnie ono jest najważniejsze, i że tylko jemu dane jest przetrwanie w muzyce i malarstwie, w architekturze i poezji, a wreszcie w prawdzie i dobru, w tym, co starożytni nazywali *kalokagathia*.”

Zniknie i przepęłźnie obfitość rozmaita, Skarby i siły przewieją -- ogóły całe zadrzą, Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie, Dwie tylko: **poezja i dobroć...** i więcej nic...”⁸⁷.

Jan Paweł II w *Liście do artystów* zachęca, by talent i służba stały się zadaniem i zobowiązaniem. Wzywa też „do wniknięcia twórczą intuicją w głąb tajemnicy Boga” (nr 14)⁸⁸. To przedziwne zadanie czeka nie tylko

introduction of new architectural objects, but a conscious and responsible creation of art *hic et nunc*. The artwork should be close to a particular congregation, human friendly and communicative... It should be community-forming. This is a lot to ask, but is it enough?

It should be, above all, space **dedicated to God**, referring to established terms of ritual sacralization – *dedicatio ecclesiae*. Everything that creates this specific space and reality, where God is true and real also beyond liturgy, must be worthy and valuable. So the value of a given artwork should not be based on its size or precious materials.⁸⁶ Along with artistic and aesthetic values, there is a need to take care of legible and clear hallmarks, which can not only identify an object as sacred but also incline visitors or passers-by to worship God, to talk to him, adore or simply contemplate. This is very important irrespective of the kind of materials that were used, or the kind of creative tendency represented by the artist.

Not only professional artists but generally all of us are the addressees of this wise and deep *Letter to the artists* of John Paul II. This text, published on the 4th of April 1999, that is, almost symbolically at the turn of the century, is a guideline to the new times for many people connected with artistic activity. Or maybe it should be treated as inspiration, or as a prayer book of *sacrum* and beauty, inviting us to what John Paul II described as ‘commune with beauty’. Władysław Stróżewski (in his text to the jubilee work dedicated to John Paul II) writes about the transcendental. At the end of his work he talks about beauty: concluding everything with Norwid’s verse. ‘Art does not create beauty but beauty creates art. And because it makes it exist. I know that what I am saying about beauty is old-fashioned. I know that today’s artists do not solicit this. But I believe that beauty is the most important thing, and it is going to be the only thing that will survive in music, art, architecture, poetry, and in the truth and good, which the ancients called *kalokagathia*.’

Richness diverse will vanish and pass, Treasures and powers will perish, all will tremble, Of the things of this world only two will remain, Two only: **poetry and goodness**⁸⁷.

⁸⁶ I. Ullman, *Sacrum a kicz – obcość czy powinowactwo?*, [w:] *Budownictwo Sakralne i Monumentalne '2002, Białystok 9–10 maja 2002. IV Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Techniczna, Białystok 2002*, s. 390 n.

⁸⁷ W. Stróżewski, *Transcendentalia – dobro, piękno, prawda*, [w:] *Servo veritatis. Materiały Międzynarodowej Konferencji dla uczczenia 25-lecia pontyfikatu Jego Świątobliwości Jana Pawła II. Uniwersytet Jagielloński 9–11 października 2003 r.*, Kraków 2003, s. 132.

⁸⁸ Jan Paweł II, *List do artystów*, Poznań 2007, s. 25.

⁸⁶ I. Ullman, “Sacrum a kicz – obcość czy powinowactwo?”, in *Budownictwo sakralne i monumentalne '2002, Białystok 9–10 maja 2002. IV Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Techniczna, Białystok, 2002*, pp.390ff.

⁸⁷ W. Stróżewski, *Transcendentalia – dobro, piękno, prawda*, in *Servo veritatis. Materiały Międzynarodowej Konferencji dla uczczenia 25-lecia pontyfikatu Jego Świątobliwości Jana Pawła II. Uniwersytet Jagielloński 9–11 października 2003 r.*, Kraków 2003, p.132.

We should treat John Paul II's appeal personally, to make a talent and duty our task and obligation. The appeal 'to enquire with creative intuition into mystery of God'⁸⁸ is not simply a meditation. This is a very strange task which awaits us not only on occasion but every day, during strenuous creative work, but most of all – in creative thinking and creative attitude.

We face a task of taking care of a appropriate iconographic programme and artistic and realizational standard of our churches. It is a great cooperative and co-responsible task for theologians, biblists, and liturgists. I hope they will join the artists to help create works of art that are entirely modern, but at the same time pervaded with the depth of spirituality and the atmosphere of *sacrum*.

translated by Anna Gajewska and Dagmara Filip-Simpson

od święta, ale też na co dzień, podczas mozolnej twórczej pracy. Nade wszystko jednak – podczas kreatywnego myślenia i takowych postaw.

Czeka troska i dbałość o odpowiedni program ikonograficzny oraz poziom artystyczny i wykonawczy kościołów. Jest to wielkie współtwórcze i współodpowiedzialne zadanie teologów, biblistów, liturgistów. Oby przyłączyli się do ludzi sztuki i pomagali tworzyć dzieła na wskroś nowoczesne, ale zarazem przeniknięte głębią ducha i atmosferą *sacrum*.

⁸⁸ John Paul II, *List do artystów*, Poznań, 2007, p.25.

Współczesna sztuka sakralna
– refleksje o jej istocie
i przyczyny niepokoju

Patrząc na wiele wznoszonych współcześnie kościołów, na ich formę w krajobrazie miast lub wśród nizin, drzew i gór, mając przed oczami niemal odwieczne dla nas świątynie gotyckie, barokowe, neobarokowe czy neogotyckie, szukamy odpowiedzi na pojawiające się pytanie: dlaczego dzisiaj nie buduje się już takich kościołów? To pytanie nie dotyczy jednak detali architektonicznych czy przestrzennych rozwiązań. Niepokój budzi raczej szczególnego rodzaju obcość niektórych współczesnych świątyń w otaczającym je pejzażu.

Wchodząc do tych „nowoczesnych kościołów”, nie możemy odnaleźć zagubionych we wnętrzu prezbiterium i konfesjonałów, ustawionych w nieprześlanych miejscach. Ławki i klęczniki są przeważnie niewygodne i raczej przeszkadzają niż pomagają w skupieniu, które pragniemy odnaleźć w murach świątyni. Jednym z naturalnych przejawów religijności jest to, co nazywamy „wstępowaniem” do kościoła na chwilę modlitwy, adoracji. W niektórych nowych wnętrzach sakralnych rozprasza nas charakter przestrzeni, która nie sprzyja wewnętrznej koncentracji, ma natomiast charakter wielkiej poczekalni, magazynu czy hali masowych zebrań. Spróbujmy zastanowić się nad tym zjawiskiem.

Każdy kościół był u swych początków współczesny. Współczesna była kolegiata w Wiślicy, bazylika Mariacka w Krakowie, katedra w Akwizgranie. W okresie renesansu czy baroku niektóre średnio-wieczne wnętrza była przerabiane, a nawet wyburzane, uznawane po prostu za nieudane czy brzydkie. Tak było ze znakomitymi zabudowaniami gotyckiego szpitala Duchaków na Placu św. Ducha w Krakowie. Zburzono je, by postawić w tym miejscu Teatr Miejski, obecny Teatr Słowackiego. Nie zdołał zapobiec temu nawet Jan Matejko, który na znak protestu zwrócił miastu berło, jakim obdarowano go jako duchowego interreksa ówczesnej, podzielonej przez zaborców Polski.

Wspominam o tym nie dlatego, by wzbudzić nadzieję na zburzenie tych współczesnych kościołów, które nam się nie podobają. Rzecz w tym, że każdy czas wnosi do naszego życia własne znaki przeżywania i interpretacji wiary. W Krakowie w latach dwudziestych ubiegłego wieku wzniesiono na Dębnikach i w Borku Fałęckim nowoczesne jak na owe czasy świątynie. W tym samym czasie nad wejściem do bazyliki Ojców Jezuitów przy ulicy Kopernika pojawia się zrealizowana przez Xawerego Dunikow-

Contemporary Sacred Art
– Reflections on its Essence
and Reasons for Concern

Looking at many churches which are built nowadays, at their form in the townscapes, or surrounded by valleys, woods and hills, recalling the views of almost eternal gothic, baroque, neo-baroque or neo-gothic churches, one wonders: why do we not build such churches any more? This question, however, does not concern architectural details or spatial solutions. The concern is caused rather by a certain degree of strangeness demonstrated in some contemporary churches in their surrounding landscape.

On entering these ‘modern churches’, it is difficult to find the presbytery or confessionals, which have somehow become lost in the interior due to thoughtless arrangement. Pews and kneelers are generally uncomfortable and inhibit rather than enhance the concentration which we seek inside a church. One of the natural signs of religiousness is what we call the habit of ‘stopping by the church’ for a short prayer or adoration. Inside some of the newly built interiors we get distracted by the atmosphere of the space, which does not support inner concentration, as it bears resemblance to a huge lounge, a storehouse or a hall of mass gatherings. It is upon this particular phenomenon that we shall reflect.

Every church was modern at the beginning. The Wiślica Collegiate Church was modern, St. Mary’s Church in Cracow was modern too, and so was the Aachen Cathedral. In the Renaissance and the Baroque some medieval interiors were rebuilt or even taken down, simply because they were regarded as unsuccessful or ugly. This was the case with the buildings of the famous gothic hospital of ‘Duchacy’ (the hospital Order of the Holy Spirit) on Holy Spirit Square in Cracow. They were demolished in order to give way to the Municipal Theatre, nowadays the Słowacki Theatre. Even Jan Matejko was unable to prevent this from happening. As a form of protest, he returned the sceptre which was presented to him by the municipal authorities, as an attribute of a spiritual interrex of, at that time partitioned, Poland.

I mention this not because my purpose is to arouse hope for the deconstruction of all those modern churches we are not pleased with. The point is that every epoch contributes to the way we experience and interpret faith. In the 1920s,

two modern, as for that time, churches were built in Cracow: in Dębniki and in Borek Fałęcki. Meanwhile, over the entrance to the Jesuit basilica in Kopernika Street, a sculpture made by Xawery Dunikowski appeared, which depicted Christ. In 1946, Józef Mehoffer completed the *Stations of the Cross* which, next to Stanisław Wyspiański's stained glass, are still regarded as great marvels of contemporary religious art. The Franciscan Friars did not conceal their doubts concerning these works when they decided to place them in their church in Cracow. They also took a risk when they ordered stained glass and an altar from Teresa Stankiewicz and Łukasz Karwowski.

The realizations mentioned above became deeply rooted in the townscape but they were a natural element of the current trend in housing architecture and public buildings. Wyspiański's stained glass designs, which were ordered by the Franciscans although at that time it required courage, were of the same origin as Mehoffer's stained glass designs, which won the contest and were chosen for realization in Fribourg, Switzerland, in spite of the fact that their author was unknown there.

Such extraordinary congress of the works of art from various epochs and trends in art (which also concerns Rouault's paintings and Bazaine's stained glass in the gothic Church of Saint-Séverin in Paris) is often a harmonious and natural composition of faith, prayer, and also knowledge and creative consciousness. Of course, this is not the right time or place for this problem to be discussed and analysed, the more so that in our context it has yet a different genesis. This harmonious development of our art and architecture was dramatically interrupted by the war.

After the war a period of reconstruction came, which was then followed by decades of architecture dominated by ideological interpretation. Those years lacked the natural and uninterrupted contemplation on sacred art and architecture. Elimination of issues concerning the architecture of religious art took place, not only in the regular work of artists. These issues ceased to exist in the academic curricula of courses in architecture, as well as in the field of interior designing, painting and sculpture, all within the education of fine art. A specific 'lack of imagination' and a gap in knowledge and experience appeared in the consciousness of young artists. Every now and then this gap was filled in with casual information 'from the West', mainly France, about the so-called modern sacred art, new churches, polychromes, sculptures or stained glass. In my opinion, this very lack brought about the subsequent misunderstandings.

skiego znakomita rzeźba przedstawiająca Chrystusa. W 1946 roku Józef Mehoffer kończy *Drogę Krzyżową*, która, obok witraży Stanisława Wyspiańskiego, jest po dziś dzień wielkim zjawiskiem współczesnej przecież sztuki religijnej. Ojcowie franciszkanie umieszczając te dzieła w swym krakowskim kościele nie ukrywali swoich wątpliwości co do ich wartości artystycznej, tak jak podejmowali kolejne ryzyko, zamawiając witraże i ołtarz u Teresy Stankiewicz i Łukasza Karwowskiego.

Wspomniane tu realizacje wrosły w krajobraz miasta, ale były naturalną częścią ówczesnego nurtu architektury mieszkalnej, jak i budowli użyteczności publicznej. Witraże Wyspiańskiego u franciszkanów, mimo iż stanowiły w tamtych czasach wyraz odwagi zamawiających, mają ten sam rodowód, co witraże Mehoffera, wybrane w drodze konkursu do realizacji w szwajcarskim Fryburgu, a były przecież dziełem nikomu tam nieznanego artysty.

Te niejednokrotnie nadzwyczajne spotkania dzieł z różnych czasów i różnych nurtów w sztuce (dotyczy to obrazów Rouaulta czy witraży Bazaina w gotyckim paryskim kościele St. Severin) są często harmonijnym i naturalnym łączeniem w sztuce klimatu wiary, modlitwy, ale i wiedzy i twórczej świadomości. Oczywiście nie czas tu ani miejsce, by problem ten omawiać i analizować, tym bardziej że w naszych warunkach ma on jeszcze inną genezę. Harmonijny rozwój naszej sztuki i architektury został dramatycznie przerwany przez wojnę.

Po wojnie nastąpił czas odbudowy, a potem dziesięciolecia budownictwa zdominowanego przez ideologiczną interpretację. Były to lata, w których zabrakło miejsca dla naturalnego i niezakłóconego myślenia o sztuce i architekturze sakralnej. Nastąpiła eliminacja problematyki sztuki sakralnej nie tylko z normalnej praktyki twórców. Zagadnienia te przestały istnieć w programach studiów, zarówno architektonicznych, jak i w zakresie projektowania wnętrz, malarstwa i rzeźby w szkolnictwie artystycznym. W świadomości młodych twórców powstała swoista „dziura w wyobraźni”, ale też luka w obszarze wiedzy i doświadczenia. Zapełniała się ona od czasu do czasu przypadkowymi informacjami „z Zachodu”, głównie z Francji, o tzw. nowoczesnej sztuce sakralnej, o nowych świątyniach, polichromiach, rzeźbach czy witrażach. Twierdzę, że to właśnie wspomniana luka spowodowała późniejsze nieporozumienia.

Kościoły wznoszone latami, przy ogromnych trudnościach prawnych, przy partyjno-ubeckich blokadach, jeżeli w ogóle powstawały, były ze swej natury bardziej pomnikami wiary i uporu niż dziełami sztuki. Natomiast późniejszy boom projektowy i budowlany był w znacznej mierze pokazem architektonicznych mód niż naturalnie rozwijającą się

twórczością, w której wiedza, talent i wiara stwarzały zjawisko współczesnej sztuki i architektury sakralnej. Brak wiedzy, świadomości i tradycji, a zarazem lekceważenie odwiecznego związku każdej budowli, a sakralnej nade wszystko, z pejzażem, doprowadziły w konsekwencji do powstawania dziwolągów oderwanych od wycucia *sacrum*, od odpowiedzialności, a niekiedy i od wiary. Nie oznacza to, że nie powstało wiele pięknych, współczesnych świątyń, problem jednak w istotnej mierze pozostał.

Powierzchniowe myślenie o roli współczesnego Kościoła (nie budowli, lecz wspólnoty wiernych) rozumiano jako inspirację i sygnał do pełnej dowolności w zakresie projektowania bryły i wnętrza świątyni. Utrwaliła się zasada, że najpierw buduje się kościół, a potem autorzy realizacji zastanawiają się nad jego teologicznym programem, wystrojem i wyposażeniem wnętrza. Oczywiście, nie można generalizować tej opinii, trzeba wspomnieć o strukturach kurialnych, o zespołach i komisjach, które zajmują się tymi zagadnieniami i regulują je dla dobra sprawy. Nie ulega jednak wątpliwości, że brak kompetencji i nieporozumienia w projektowaniu, a nawet realizowaniu niedobrych, wręcz fatalnych niekiedy kaplic i kościołów jest faktem i wynika z zadufania projektantów i braku stanowczości władz kościelnych.

W znakomitej książce kardynała Josepha Ratzingera *Duch liturgii*, wydanej w 2002 roku przez Wydawnictwo Christianitas, możemy przeczytać:

„Dokonująca się w wierze odnowa sztuki nie może nastąpić ani dzięki pieniądзом, ani przez powołanie jakiejś komisji. Sztuka taka zakłada przede wszystkim dar nowego spojrzenia. Warto zatem dołożyć wszelkich wysiłków, aby ponownie dotrzeć do wiary widzącej. Tam, gdzie ona istnieje, tam i sztuka znajdzie swój właściwy wyraz”.

Rzecz dotyczy więc spraw bardzo głębokich i poważnych. Dotyczy uczciwości i życia wewnętrznego tych, którzy w pewnym momencie życia podejmą się realizowania projektów, które mogą stać się rzeczywistością naszego krajobrazu, ale i naszego myślenia o Bogu, naszej wiary. Bez tego rodzaju decyzji będziemy rozmawiać jedynie o peryferiach problemów, a jak mówił kiedyś niezapomniany ksiądz Pasierb: „w projektach wewnątrz kościelnych sedilla w prezbiterium zastąpione będą przez komplet wypoczynkowy”. Narzekanie jednak nie wystarczy.

Sprawa dotyczy przecież także muzyki we współczesnym kościele, dotyczy przybliżenia wier-nym ewolucji sztuki i zagadnień kultury. Jednym z zasadniczych dokumentów jest tu *List do artystów* Jana Pawła II, ważną lekturą winna też być homilia tego papieża wygłoszona w czasie poświęcenia odrestaurowanej Kaplicy Sykstyńskiej. W sytuacji gigantycznego szumu medialnego, jaki otacza

Construction of churches took years and required struggles with both the law and the communist authorities. If ever built, they were by nature memorials of faith and determination rather than works of art. In turn, the following ‘boom’ in designing and building was more of a demonstration of architectural vogues than of a naturally developing creativity, in which knowledge, talent and faith formed the spirit of modern religious art and architecture. The lack of knowledge, awareness and tradition, as well as trifling with the eternal relationship of every building, a religious one in particular, with the landscape, led eventually to absurdities detached from the sense of *sacrum*, from responsibility, and often from faith. It doesn’t mean that no beautiful modern churches have been built. However, to a large extent, the problem has remained.

Superficial perception of the role of the modern church, as a community of believers, was understood as an inspiration and served as a kind of encouragement to total freedom when it came to designing the shape and interior of a church. Building the church first and then setting its theological theme, interior design and furnishings was a common practice. Obviously such opinion shouldn’t be generalised. It ought to be mentioned that there are curial structures, bodies and commissions who take care of such issues and regulate them. Undoubtedly, the lack of competence and misunderstandings in both the designing and building of unsuccessful chapels and churches is a fact, and stems from both the designers’ arrogance and leniency on the part of the church authorities.

In the excellent book *The Spirit of the Liturgy* by Cardinal Joseph Ratzinger, (published in Poland in 2002 by *Christianitas*), one reads ‘The renewal of art that takes place in faith can be engendered neither by money nor by establishing a commission. This kind of art involves the gift of new perception. It is worth putting a lot of effort into returning to the seeing faith. Where it [this faith] is present, art will likely find its expression.’

The whole question concerns very serious matters. It involves honesty and the spiritual life of those who, at a certain point, take on the implementation of projects which may become the reality of our townscape, our perception of God and our faith at the same time. Without this kind of decisions we only tackle problems of little importance. As the Rev. Pasierb said, ‘In the projects of church interiors, sedilla in the presbytery will be replaced with sofas’. Nevertheless, complaining is insufficient by itself.

The matter also concerns music in the modern church. It concerns familiarising the believers

with the evolution of art and various conceptions of culture. One of the fundamental documents is *Letter to the Artists* written by Pope John Paul II. Equally important is his homily preached during the sanctification of the renovated Sistine Chapel. As media hype surrounds and overwhelms an average man, such 'lights' may help him to experience what is new in religious architecture, music and art, for arts must be part of people's life, and not just an arena for scandals and social sensations.

Regardless of the background of times, civilization or the role of the media, the problem of modern religious art and architecture ought to be reviewed, and the previous ways ought to be adjusted and enriched with the experience of representatives of both the church and artists. What I mean here is a contest system, setting high requirements, concerning the architectural shape of the building, its existence within the townscape and the spiritual relation of the form of the church to its patron saint or dedication. It also involves a close cooperation between the creators of the church and the artists designing specific elements of the interior, furnishings, polychromes and sculptures. The theological programme of the church, as it was before, should form the basis of the design, and be reflected in the outer form, the interior or even the chapel. Also the conscious participation of the parish community in the creation of the church is crucial. The priest and the creators ought to clarify the aforementioned theological and artistic ideas. It is worth remembering that a layman's sensible reflection may often be a source of inspiration for the authors of the project or raise their awareness of the necessity for corrections. For this reason, clergymen during their seminarian education are provided with the most essential knowledge in this field. Similarly, architects and artists are educated and prepared for working in the field of religious art. All this is done in order to protect this extremely important area of our faith from incompetence and from showy banalities, which are harmful to human faith and culture.

If changes take place around us and we accept what the present day brings into many areas of life, we should understand that by living and acting the church also changes the form of its influence. The Pope, once unapproachable, carried on the *sedes gestatoria*, surrounded by baroque fans, today talks with the faithful, almost joins the crowd, and he is still the same Vicar of Christ. Otherness is the otherness of times, otherness, the essence of which stays unchanged. A rural wooden church, that the generations

i obezwładnia przeciętnego człowieka, takie właśnie światła mogą pomagać nie tylko odczuwać to, co nowe w architekturze oraz w sztuce i muzyce sakralnej, które muszą być częścią życia ludzi, a nie obszarem skandali i towarzyskich sensacji.

Niezależnie od kontekstów czasu, cywilizacji czy roli mediów problem współczesnej sztuki i architektury sakralnej winien być przemyślany, a dotychczasowe praktyki korygowane i wzbogacane o doświadczenia zarówno przedstawicieli Kościoła, jak i środowisk twórczych. Mam tu na myśli system konkursów, stawianie wysokich wymagań dotyczących architektonicznego kształtu budowli, jej istnienia w krajobrazie i duchowego związku formy świątyni z jej patronem czy wezwaniem. Dotyczy to również ścisłej współpracy twórców świątyni z artystami projektującymi poszczególne elementy wnętrza, mebli, polichromii, rzeźb. Program teologiczny świątyni, tak jak było to dawniej, winien stać u początków projektowania i realizowania formy zewnętrznej i wnętrza kościoła czy nawet kaplicy. Istotny jest również świadomy udział wspólnoty parafialnej w tworzeniu świątyni. Kapłan i twórcy winni wyjaśniać wspomniane założenia teologiczne i artystyczne. Warto pamiętać, że wrażliwa refleksja amatora może nieraz inspirować autorów projektu lub uświadomić im potrzebę pewnej korekty. W tym właśnie celu duchowni uzyskują w czasie studiów seminaryjnych garść najpotrzebniejszej wiedzy w omawianym zakresie, po to kształcą się architekci i plastycy, przygotowując ich do podejmowania prac z kręgu sztuki sakralnej – by ten ogromnie ważny obszar naszej wiary i jej przeżywania uchronić od niekompetencji i efektownych banałów, w rezultacie tak samo szkodliwych dla ludzkiej wiary, co kultury.

Jeżeli wokół nas zachodzą zmiany i akceptujemy to, co w wielu dziedzinach życia niesie współczesność, powinniśmy zrozumieć, że Kościół, żyjąc i działając, również zmienia formę swego oddziaływania. Papież – kiedyś niedostępny, niesiony na *sedes gestatoria*, otoczony barokowymi wachlarzami – dzisiaj rozmawiający z wiernymi, niemal wchodzący w tłum, to przecież ten sam Namiestnik Chrystusa. Inność jest innością czasów, przy której istota pozostaje niezmienna. Drewniana, wiejska świątynia, do której przywykły pokolenia ludzi, nie zakończyła swego działania. Nadal trwa, jest bliska. Piękne, współczesne świątynie są i pozostaną znakami czasu, a obok nich stać będą nieudane, nowoczesne kościoły. Podobnie, obok gotyckich katedr spotykamy niekiedy gotyk nieudany i drugorzędny. Wznoszone przez wieki, dla świętego spokoju, neogotyckie czy neobarokowe kościoły pozwalały unikać ryzyka nowości i przyzwyczajały do trwania tego, co już było. „Historia sztuki jest historią dzieł, ale i ludzi”, jak pisał Jan Paweł II w *Liście do artystów*.

W miarę metafizycznego napełniania kościoła modlitwą i obecnością pokoleń wiernych staje się on bliski, choć bywa nie najpiękniejszy w swej architektonicznej formie i wyposażeniu. Nie można jednak zapominać o ponadczasowej roli oraz znaczeniu sztuki i architektury sakralnej. Tak jak przed wiekami, tak i w następnych stuleciach będzie ona świadectwem talentu danej epoki, ale także jej uczciwości i wiary.

have become used to, has not ended its activity, it still remains and stays close. Beautiful modern churches are and will still be the landmarks of time, and right next to them unsuccessful modern churches will be found. Just like near the splendid gothic cathedrals we can often observe unsuccessful and second-rate Gothic. Erected throughout the ages for God's sake, neo-gothic and neo-baroque churches helped to avoid the risk of novelty and helped people become used to the existence of what had always existed. As John Paul II wrote in *Letter to the Artists*: 'The history of art, therefore, is not only a story of works produced but also a story of men and women.'

As the church gets metaphysically filled with prayer and presence of generations of its believers, it becomes close, even though it may not be very beautiful in its architectural form and furnishings. One cannot forget the timeless role and the meaning of religious art and architecture. As it was with preceding ages, the forthcoming century's religious art will still be a testimony to the talent of a given epoch, and also of its honesty and faith.

translated by Renata Latko

Issues Concerning the Typology of Architecture of Contemporary Polish Churches

The purpose of the present reflection is not to be yet another, closed proposal of the typology of architecture of Polish churches. As an architect, also designing churches, I am wary of the possibility of recording excessively detailed typological specifications. It stems from the very nature of a creative work of architecture – here additionally limited by theological-liturgical guidelines. Such an approach is perhaps in contradiction, if only subtly, to the methodological approaches of art and architecture historians, who often go further in the revealing of the concept of a work than the creator. Obviously I am aware of the right to freedom in constructing a typology.

I would like to attempt here only a critical comparison of Polish typologies, including my own, with a background of foreign studies and private observations. The purpose will be the definition of a methodological plane for creating a typology of results, possibly universal, and intended for three types of recipients: creator-architect, architecture historian and critic, and Church users, thus taking into consideration the liturgical aspect. It should be underlined that in none of the so far defined typologies has there been place for the recipient, especially a believer, who is the main user of church architecture.

Also the demarcation of the period of the analysed material is required. I believe that the standard periods employed in art and architecture history (e.g. 'the 20th century' or 'the post-war period') or others connected with stylistic periods (e.g. 'modernism'), or finally political-economic periods, also employed by myself, reflecting diverse conditions in which sacred construction developed in Poland ('1972–1989' or '1975–1985') may not be compatible with liturgical decisions, and yet without this element, the construction of the typology of church space cannot fulfil its function. In the light of such an assumption it is natural to establish a period according to the current notions of contemporary liturgical space defined in the Second Vatican Council's *Constitution on the Sacred Liturgy* and the year 1964 as the beginning of the period. It is already 43 years of experience – not much as for the history of the Church, but perhaps sufficient for initial classifications. One may include earlier studies or works

Problemy typologii architektury współczesnych polskich kościołów

Celem poniższej refleksji nie jest kolejna, zamknięta propozycja typologii współczesnej architektury polskich kościołów. Jako architekt projektujący również kościoły mam obawy co do możliwości zapisania zbyt szczegółowych zestawień typologicznych. Wynika to z samej natury twórczego dzieła architektury – tutaj ograniczonego dodatkowo wytycznymi teologiczno-liturgicznymi. Takie podejście jest, być może, w delikatnej, ale jednak opozycji do metodologicznych postaw historyków sztuki i architektury, idących często w odślanianiu idei dzieła dalej niż sam twórca. Mam oczywiście świadomość prawa wolności w budowaniu typologii.

Chciałbym dokonać tutaj jedynie krytycznego porównania dotychczasowych polskich prób typologii, w tym również i własnych, mając w tle podobne opracowania zagraniczne i własne obserwacje. Celem będzie określenie metodologicznej płaszczyzny dla stworzenia jakby typologii wynikowej, w miarę możliwości uniwersalnej, i to dla trzech typów odbiorców: twórcy-architekta, historyka-krytyka architektury, użytkownika-Kościoła, z uwzględnieniem zatem aspektów liturgicznych. Należy zaznaczyć, iż w żadnej z dotychczas określanych typologii nie było miejsca dla odbiorcy, szczególnie wiernego, który jest głównym użytkownikiem architektury kościelnej.

Sprecyzowania wymaga również określenie przedziału czasowego analizowanego zbioru. Uważam, iż standardowe przedziały stosowane w historii architektury i sztuki (np. „XX wiek” czy „okres powojenny”) lub inne związane z okresami stylistycznymi (np. „okres modernizmu”), czy wreszcie i przeze mnie stosowane przedziały polityczno-gospodarcze odzwierciedlające zróżnicowane warunki, w jakich rozwijało się budownictwo sakralne w Polsce („1972–1989” lub „1975–1985”) mogą nie być kompatybilne z ustaleniami liturgicznymi, a przecież bez tego elementu budowanie typologii przestrzeni kościołów może nie spełnić swojej funkcji. W świetle takiego założenia oczywiste staje się ustalenie przedziału czasowego w zgodzie z obowiązującymi ideami współczesnej przestrzeni liturgicznej, określonymi w *Konstytucji o Liturgii Świętej* Soboru Watykańskiego II i rokiem 1964 jako początkiem tego okresu. To już 43 lata doświadczeń – niewiele jak na historię Kościoła, ale może wystarczająco dla pierwszych klasyfikacji. Do ustalonego tu okresu można zaliczyć opracowania czy realizacje wcześniejsze, pod warunkiem, że odpowiadają one duchowi Vaticanum II (jak

np. ruch odnowy liturgicznej Romano Guardiniego z lat 20. i 30. minionego stulecia¹).

Analizie poddałem propozycje typologii Jana Zachwatowicza (1969)², Konrada Kucza-Kuczyńskiego (1987³, 1991⁴, 2005⁵), siostry Marii Ewy Rosier-Siedleckiej (1989)⁶, Andrzeja Olszewskiego (1989)⁷, Roberta Wróbla (2005)⁸, Julii Sowińskiej (2006)⁹ Andrzeja Majdowskiego (2007)¹⁰, natomiast z opracowań zagranicznych klasyfikacje Maurizio Bergamo (1994)¹¹, Edwina Heathcote i Iony Spens (1997)¹² oraz Wolfganga Jeana Stocka (2002¹³, 2004¹⁴).

Jak w skrócie można przytoczyć i scharakteryzować wymienione typologie?

Jan Zachwatowicz w 1969 roku proponował podział na „kościół historyzujący, kościół o cechach kościołów drewnianych, kościół nawiązujący do Perrota, kościół o konstrukcji żelbetowej, które tworzą nowe formy bryły i wnętrza”¹⁵. Kryterium klasyfikacji była zatem forma budowli, a podział dotyczył w zasadzie kościołów przed-soborowych, bo powstałych do roku 1965.

W 1987 roku usiłowałem grupować współczesne budowle sakralne, wydzielając trzy główne nurty: ar-

in the established period on the condition that they reflect the spirit of Vatican Council II (as e.g. Romano Guardini's liturgical revival movement of the 20s and 30s of the previous century¹).

I analysed the proposals of typologies by Jan Zachwatowicz (1969)², Konrad Kucza-Kuczyński (1987³, 1991⁴, 2005⁵), sister Maria Ewa Rosier-Siedlecka (1989)⁶, Andrzej Olszewski (1989)⁷, Robert Wróbel (2005)⁸, Julia Sowińska (2006)⁹ and Andrzej Majdowski (2007)¹⁰, while from foreign studies – the classifications of Maurizio Bergamo (1994)¹¹, Edwin Heathcote and Iona Spens (1997)¹² and Wolfgang Jean Stock (2002¹³, 2004¹⁴).

How can one quote and characterise in short the aforementioned typologies?

Jan Zachwatowicz in 1969 proposed a division into ‘historicising churches, churches with features of wooden churches, churches alluding to Perrot, churches of reinforced concrete construction which create a new form of block and interior’.¹⁵ Thus the criterion of classification was the form of a building and the division concerned

¹ F. Debuyst, *Permanenza di un'architettura specificamente liturgica da Guardini ai giorni nostri*, [w:] *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Milano 1992, s. 54–57.

² J. Zachwatowicz, *Kościół w Polsce odbudowane i wybudowane 1945–1965*, Warszawa 1969.

³ K. Kucza-Kuczyński, *Kamienie węgielne 1975–1985*, „Przeгляд Powszechny” 1987, nr 2, s. 248–258.

⁴ K. Kucza-Kuczyński, *Polska architektura sakralna 1972–1989*, [w:] K. Kucza-Kuczyński, A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.

⁵ K. Kucza-Kuczyński, *Przez liturgię – do architektury: kościoły świata na przełomie wieków*, [w:] *Budownictwo Sakralne i Monumentalne '2002. V międzynarodowa konferencja naukowo-techniczna, Białystok 9–10 maja 2002*, Białystok 2002, s. 68.

⁶ M. E. Rosier-Siedlecka, *Inspiracje w polskiej architekturze. Stan i potrzeby*, „Ateneum Kapłańskie” 81, 1989, t. 113, z. 2–3, s. 180–195.

⁷ A. K. Olszewski, *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce*, [w:] *Sacrum i sztuka. Sacrum i sztuka. Rogóżno. Materiały z Konferencji zorganizowanej przez sekcję Historii Sztuki KUL. Rogóżno 18–20 października 1984 r.*, Kraków 1989, s. 97.

⁸ R. Wróbel, *Nowe kościoły w diecezji łódzkiej 1945–1989. Uwarunkowania i klasyfikacja rzymsko-katolickiej architektury sakralnej*, Łódź 2005, s. 43.

⁹ J. Sowińska, *Forma i sacrum. Współczesne kościoły Górnego Śląska*, Warszawa 2006, s. 57.

¹⁰ A. Majdowski, *Stylistyka kościołów powojennych w Polsce*, „Ecclesia”, 2007, nr 3, s. 38–40.

¹¹ M. Bergamo, *Spazi celebrativi, figurazione architettonica, simbolismo liturgico. Ricerca per una chiesa contemporanea dopo il Concilio Vaticano II*, Venezia 1994, s. 67–69.

¹² E. Heathcote, I. Spens, *Church Builders*, London 1994, s. 16–65.

¹³ W. J. Stock, *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, München –Berlin–London–New York 2002, s. 11–13.

¹⁴ W. J. Stock, *Architekturführer. Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950*, München–Berlin–London–New York 2004, s. 11.

¹⁵ J. Zachwatowicz, jak przyp. 7, s. 86.

¹ F. Debuyst, “Permanenza di un'architettura specificamente liturgica da Guardini ai giorni nostri”, in *Architettura e spazio sacro nella modernità*, Milano, 1992, pp.54–57.

² J. Zachwatowicz, *Kościół w Polsce odbudowane i wybudowane 1945–1965*, Warszawa, 1969.

³ K. Kucza-Kuczyński, “Kamienie węgielne 1975–1985”, *Przeгляд Powszechny* (1987), no.2, pp.248–258.

⁴ K. Kucza-Kuczyński, “Polska architektura sakralna 1972–1989”, in K. Kucza-Kuczyński, A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa, 1991.

⁵ K. Kucza-Kuczyński, “Przez liturgię – do architektury: kościoły świata na przełomie wieków”, in *Budownictwo Sakralne i Monumentalne '2002. V międzynarodowa konferencja naukowo-techniczna, Białystok 9–10 maja 2002*, Białystok, 2002, p.68.

⁶ M. E. Rosier-Siedlecka, “Inspiracje w polskiej architekturze. Stan i potrzeby”, *Ateneum Kapłańskie* 81 (1989), vol.113, no.2–3, pp.180–195.

⁷ A. K. Olszewski, “Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce”, in *Sacrum i sztuka. Rogóżno. Materiały z konferencji zorganizowanej przez sekcję Historii Sztuki KUL. Rogóżno 18–20 października 1984*, Kraków, 1989, ed. N. Cieślińska, Kraków, 1989, p.97.

⁸ R. Wróbel, *Nowe kościoły w diecezji łódzkiej 1945–1989. Uwarunkowania i klasyfikacja rzymsko-katolickiej architektury sakralnej*, Łódź, 2005, p.43.

⁹ J. Sowińska, *Forma i sacrum. Współczesne kościoły Górnego Śląska*, Warszawa, 2006, p.57.

¹⁰ A. Majdowski, “Stylistyka kościołów powojennych w Polsce”, *Ecclesia* (2007), no.3, pp.38–40.

¹¹ M. Bergamo, *Spazi celebrativi, figurazione architettonica, simbolismo liturgico. Ricerca per una chiesa contemporanea dopo il Concilio Vaticano II*, Venezia, 1994, pp.67–69.

¹² E. Heathcote, I. Spens, *Church Builders*, London, 1994, pp.16–65.

¹³ W. J. Stock, *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, München –Berlin–London–New York, 2002, pp.11–13.

¹⁴ W. J. Stock, *Architekturführer. Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950*, München–Berlin–London–New York, 2004, p.11.

¹⁵ J. Zachwatowicz, p.86.

in fact the pre-council churches, which were constructed prior to 1965.

In 1987 I attempted to group contemporary sacred buildings, isolating three main trends: 'architecture of repetitions, conscious modernism, and search for autonomy'¹⁶. The criteria of the division, concerning churches erected in the years 1975–1985, were connected either with particular stylistics (*modernism*) or with the degree of consciousness and maturity of creators (*repetitions, search for autonomy*). In perspective, I notice how limited a selection it was, dictated rather by journalistic than academic considerations, and the studied period 1975–1985 was connected only with the time of the greatest dynamics of construction of new churches.

The typological classifications presented in the introduction to my book *Nowe kościoły w Polsce* [*New Churches in Poland*] from 1991 are more precise and closer to my present views. I employed two basic criteria there – community-forming features of an interior and architectural stylistics. The former defined the simplest features of a design connected with the relations of the believers to the central, presbytery sphere: *square, rectangle, rhombus, hexagonal, circle, quarter of a circle, para-central irregular form, elongated rectangle and elongated irregular*. The latter was based on the division proposed in 1987, but with an adaptation of the employed names of stylistics: *modernism, 'high-tech', expressive modernism, postmodernism, regional stylistics*¹⁷. The essence of the division – equally valid today, in my opinion – is the connections of the issues of liturgy with architectural stylistics, although without integrating the two criteria.

During the 4th Białystok conference 'Sacred building', I proposed the following attempt at classification: 'signs and tradition' churches: *postmodernism*; 'noble beauty' churches: *modernism, neomodernism, minimalism*; and 'our era' churches: 'high-tech', 'eco-tech'¹⁸. Noticeably, the systems attempted to take into account the trends of contemporary secular architecture (although without deconstructivism) with a division based only on an emotional relation to metaphysics (*sign, tradition, beauty, our era*).

Maria Rosier-Siedlecka, renowned for promoting contemporary sacred architecture, proposed in 1989 a division based on basic factors determining the form of a building, referring to my classification of 1987. The researcher distinguished churches 'of the form determined by construction, dominated

*chitekturę powtórzeń, świadomy modernizm, poszukiwanie odrębności*¹⁶. Kryteria tego podziału, dotyczącego kościołów wzniesionych w latach 1975–1985, wiązały się bądź to z określonymi stylistykami (*modernizm*) lub też ze stopniem świadomości i dojrzałości twórców (*powtórzenia, poszukiwanie odrębności*). Z perspektywy widzę, jak ograniczony był to wybór, podyktowany raczej względami publicystycznymi niż naukowymi, a rozpatrywany okres 1975–1985 wiązał się jedynie z czasem największej dynamiki budowy nowych kościołów.

Znacznie precyzyjniejsze i zbliżone do moich dzisiejszych poglądów są klasyfikacje typologiczne zaprezentowane we wstępie książki *Nowe kościoły w Polsce* z 1991 roku. Zastosowałem tam dwa podstawowe kryteria – wspólnototwórcze cechy wnętrza oraz stylistykę architektoniczną. Pierwsze określało najprostsze cechy planu wiążące się z relacjami wiernych do strefy centralnej, prezbiterialnej: *kwadrat, prostokąt, romb, sześciobok, okrąg, ćwierćokrąg, formy paracentralne nieregularne, podłużne prostokątne oraz podłużne nieregularne*. Drugie zostało oparte na podziale proponowanym w 1987 roku, lecz z przyporządkowaniem stosowanych nazw stylistyk: *modernizm, „high-tech”, modernizm ekspresyjny, postmodernizm, stylistyka regionalna*¹⁷. Istotą tego podziału – aktualną moim zdaniem i dzisiaj – jest powiązanie zagadnień liturgii i stylistyki architektonicznej, jednak bez integracji obu tych kryteriów.

Podczas IV konferencji białostockiej „Budownictwo sakralne” proponowałem kolejną próbę klasyfikacji: *kościół „znaków i tradycji”: postmodernizm, kościół „szlachetnego piękna”: modernizm, neomodernizm, minimalizm i kościół „naszej epoki”: „high-tech”, „eco-tech”*¹⁸. Jak widać, systematyka ta starała się uwzględnić nurty współczesnej architektury świeckiej (jednak bez dekonstruktywizmu) z podziałem opartym jedynie na emocjonalnym związku z metafizyką (*znak, tradycja, piękno, nasza epoka*).

Zasłużona dla propagowania współczesnej architektury sakralnej Maria Rosier-Siedlecka zaproponowała w 1989 roku podział oparty na podstawowych czynnikach determinujących formę budynku, odwołując się do mojej klasyfikacji z 1987 roku. Badaczka wyróżniła kościoły „o formie zdeterminowanej przez konstrukcję, zdominowane przez liturgię, kościoły-rzeźby, aplikacje postmodernizm, przejawiające się w poszukiwaniu swojskości, a nawet «polskości» architektury oraz w powrocie do swojskiej pojętej tradycji, kościoły kameralne, przykłady świątyń ekumenicznych”¹⁹. Z racji moich dzisiejszych poglądów wart zauważenia jest typ świątyń *zdominowanych przez liturgię*.

Często cytowany, zupełnie słusznie, jest podział zaproponowany w latach osiemdziesiątych przez Andrzeja

¹⁶ Kucza-Kuczyński 1987, pp.248–250.

¹⁷ Kucza-Kuczyński 1991.

¹⁸ Kucza-Kuczyński 2002, pp.11–12.

¹⁶ Kucza-Kuczyński 1987, jak przyp. 3, s. 248–250.

¹⁷ Kucza-Kuczyński 1991, jak przyp. 4.

¹⁸ Kucza-Kuczyński 2002, jak przyp. 5, s. 11–12.

¹⁹ Rosier-Siedlecka 1989, jak przyp. 6, s. 180–195.

Olszewskiego, który jako historyk sztuki wcześniej rozpoczął prace badawcze i dokumentacyjne architektury polskich kościołów współczesnych (konsekwentnie prowadzone w ramach katedry historii sztuki współczesnej ATK). Jego klasyfikacja obejmuje *kościół namiotowe, kościoły rzeźbiarskie, kościoły osiedlowe, kościoły inne: pod wpływem czynników pozaarchitektonicznych*²⁰. Typologia Olszewskiego zbudowana została na bazie kryteriów formalnych (dwie pierwsze grupy), funkcjonalnych (*kościół osiedlowe*), czwarta natomiast grupa świątyni nie została jednoznacznie zdefiniowana.

W pracy o nowych kościołach diecezji łódzkiej w latach 1945–1989 Robert Wróbel wprowadził jeszcze inną klasyfikację. Wychodząc od klasycznego podziału elementów architektury na *formę, funkcję i konstrukcję* traktowanych jako kryteria, autor proponował rozróżnienie w odniesieniu do *formy: powojennego historyzmu, kościoła malowniczo-swojskiego, kościoła kubicznego, „kościół-twierdzy”, kościoła namiotowego, „domus ecclesiae”, indywidualizmu formy*; w odniesieniu do *funkcji: kościołów o tradycyjnym lub rozszerzonym programie funkcjonalnym, zespołu parafialnego, kaplicy katechetycznej*; w odniesieniu do konstrukcji zaś: *świątyni o konstrukcji ceglanej, zespolonej, żelbetowej*²¹. Typologia uwzględniająca trzy podstawowe elementy architektury jest trafna i sprawdzona, jednak pojawiły się tu również i pojęcia mało ostre (szczególnie w podziale pod kątem formy), zastrzeżenia może również budzić użycie jako kryterium *rozszerzonego programu funkcjonalnego* (echo zaleceń posoborowych) w odniesieniu do całego okresu 1945–1989.

Julia Sowińska zaproponowała w pracy z 2006 roku może częściowe, ale celne i bezpieczne podziały typologiczne nowych kościołów na: *rozwiązania centralne, plany wywodzące się z form podłużnych, budowle na planie nieregularnym*²². U podstaw tej klasyfikacji legł cytowany już pogląd Marii Rosier-Siedleckiej, iż najbardziej istotne w sakralnej architekturze posoborowej są relacje *ołtarz-wierni* oraz *prezbiterium-nawa*²³.

Ambitne zadanie podjął ostatnio Andrzej Majkowski, rozpoczynając pod patronatem magazynu „Ecclesia” projekt badawczy dotyczący klasyfikacji kościołów powojennych w Polsce. Badacz przyjął za podstawowe kryteria podziału: *stylistykę, układy kompozycyjne, problematykę konstrukcyjną* oraz *cechy funkcjonalne*, by na ich podstawie zbudować kompletną systematykę architektury sakralnej. W 4. numerze „Ecclesii” z 2007 roku zaproponował strukturę klasyfikacji *konwencji stylistycznych* z podziałem na *formacje, proveniencje i tradycje*, w grupie formacji wydzielając *synkretyzm, konstrukturyzm, modernizm, regionalizm, postmodernizm*,

by liturgy, churches-sculptures, applications of postmodernism, manifesting itself in the search for the nativeness, or even ‘Polish-ness’ of architecture and the return to a peculiarly understood tradition, “chamber” churches, examples of ecumenical churches¹⁹. Due to my present views, the type of churches *dominated by liturgy* is worth noting.

Often quoted, quite rightly, is the division proposed in the 1980s by Andrzej Olszewski, who, as an art historian, early began research and documentation of the architecture of contemporary Polish churches (consistently carried out in the Contemporary Art History Faculty of the Catholic Theology Academy). His classification comprises *tent churches, sculpture churches, housing estate churches, other churches: under the influence of extra-architectural factors*.²⁰ Olszewski’s typology was constructed on the basis of formal criteria (two first groups), functional (*housing estate churches*), whereas the fourth group of churches was not explicitly defined.

Robert Wróbel introduced yet another classification in a study on new churches of the diocese of Łódź between 1945 and 1989. Starting from the classical division of architectural elements into *form, function and construction*, treated as criteria, the author proposed the distinction with respect to *form: post-war historicism, picturesque-native church, cubic church, ‘church-fortress’, tent church, ‘domus ecclesiae’, individualism of form*; with respect to *function: churches of the traditional or extended functional programme, parish complex, catechetical chapel*; and with respect to *construction: brick, complex, reinforced concrete construction churches*.²¹ The typology taking into account the three basic elements of architecture is apt and proven, but unclear notions appeared here as well (especially in the division with respect to form); the use of the criterion of *extended functional programme* (an echo of post-council directives) with reference to the whole period 1945–1989 may evoke reservations.

In a study from 2006 Julia Sowińska proposed perhaps a partial, but accurate and safe typological division of new churches into: *central solutions, designs derived from elongated forms, building of a regular design*.²² At the basis of the classification lies the already quoted Maria Rosier-Siedlecka’s opinion that the relations *altar-believers* and *presbytery-aisle* are the most essential in post-council sacred architecture.²³

¹⁹ Rosier-Siedlecka, pp.180–195.

²⁰ Olszewski, p.97.

²¹ Wróbel, pp.83–129.

²² Sowińska, p.57.

²³ M. E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej*, Lublin, 1979, p.125.

²⁰ Olszewski 1989, jak przyp. 7, s. 97.

²¹ Wróbel 2005, jak przyp. 8, s. 83–129.

²² Sowińska 2006, jak przyp. 9, s. 57.

²³ M.E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna*.

Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej, Lublin 1979, s. 125.

Andrzej Majkowski has recently undertaken an ambitious task, initiating a research project under the patronage of the magazine *Ecclesia*, concerning the classification of post-war churches in Poland. The researches assumed as the basic criteria of the division *stylistics*, *compositional schemes*, *issues of construction* and *functional features*, in order to construct on their basis a complete taxonomy of sacred architecture. In the 4th issue of *Ecclesia* from 2007 he proposed the structure of the classification of *stylistic conventions* with the division into *formations*, *affiliations* and *traditions*, isolating in the group of formations: *syncretism*, *constructivism*, *modernism*, *regionalism*, *postmodernism*, *neomodernism* and *neohistoricism*. One can conclude a general similarity of the typology to Wróbel's system, but the issues of *form* were split into *stylistics* and *compositional schemes*.²⁴

The attempts at description and classification of contemporary architecture of European churches differ to a large extent from Polish studies. It suffices to analyse a few of the most significant publications of recent years.

Maurizio Bergamo's book from 1994 is untypical, since it plays the role of a guide to creating liturgical space for revival movements. Due to the predominance of this element, it is characterized by an explicit orientation consistent with the council guidelines. The author studies the spatial relations between believers and the liturgical centre, and a simple criterion of design (hence he proceeds similarly to myself in 1991). An association with the recognised concepts of sacred architecture suggests itself: *one-aisle*, *three-aisle*, *five-aisle church*, *ambulatory church*, *central*, *the cross design* etc. Bergamo employs a similar nomenclature, distinguishing 14 functional schemes, incl.: *rectangle*, *trapezium*, *square (diagonal)*, *circle*, *Latin cross*, *semicircle*, *elliptical*, *Greek cross*.²⁵ Such a classification, based on the relationship of the arrangement of believers and liturgy, without formal analyses, may be treated accessorially in a full analysis of the typology of contemporary sacred architecture.

The year 1997 brought the study *Church Builders*, the authors of which – E. Heathcote and I. Spens – propose a complicated system based on the stylistics of particular artists (*Gaudi*, *Perrot*), topography (*German Expressionism*, *Switzerland*, *Post-War Germany*, *United States of America*, *South America*, *Scandinavia*), stylistic trends (*Secession*, *Modernism*) and concepts introduced by them (*The Church Incarnate*, *Post-War Developments*, *The Church Building as Art*,

neomodernism i *neohistoryzm*. Można stwierdzić ogólne podobieństwo tej typologii do systemu Wróbla, tyle że zagadnienia *formy* zostały rozbite na *stylistykę* i *układy kompozycyjne*.²⁴

Próby opisanie i klasyfikowania współczesnej architektury kościołów europejskich różnią się w dużym stopniu od prac polskich. Wystarczy przeanalizować kilka najważniejszych pozycji ostatnich lat.

Książka Maurizio Bergamo z 1994 roku jest nietypowa, spełnia bowiem rolę przewodnika w tworzeniu przestrzeni liturgicznej dla ruchów odnowy. Z racji przewagi tego elementu zawiera wyraziste ukierunkowanie zgodne z wytycznymi soborowymi. Autor rozważa w niej relacje przestrzenne zachodzące pomiędzy wiernymi i centrum liturgicznym oraz proste kryterium planu (a więc postępuje podobnie jak ja w roku 1991). Nasuwa się tu skojarzenie ze znanymi pojęciami z historii architektury sakralnej: *kościół jednonawowy*, *trójnawowy*, *pięcionawowy*, *z obejściem*, *centralny*, *na planie krzyża* itp. Bergamo stosuje podobną nomenklaturę, wyróżniając 14 układów funkcjonalnych, m.in.: *prostokątny*, *trapez*, *kwadrat (diagonalny)*, *okrąg*, *krzyż łaciński*, *półokrągły*, *eliptyczny*, *krzyż grecki*.²⁵ Taka klasyfikacja, oparta na zależnościach układów wiernych i liturgii, bez analiz formalnych, może być traktowana pomocniczo w pełnej analizie typologii współczesnej architektury sakralnej.

Z roku 1997 pochodzi praca *Church Builders*, której autorzy – E. Heathcote i I. Spens – proponują skomplikowany system oparty na stylistyce konkretnych twórców (*Gaudi*, *Perrot*), topografii (*German Expressionism*, *Switzerland*, *Post-War Germany*, *United States of America*, *South America*, *Scandinavia*), nurtach stylistycznych (*Secession*, *Modernism*) i wprowadzonych przez siebie pojęciach (*The Church Incarnate*, *Post-War Developments*, *The Church Building as Art*, *Elsewhere In Europe*).²⁶ Przy wielu zastrzeżeniach do tej typologii pozostaje ona jednak czytelna i dość atrakcyjna w praktyce badawczej.

W monumentalnej pracy z 2002 roku *Europaischer Kirchenbau 1950–2000* W. J. Stock bardzo ostrożnie systematyzuje architekturę sakralną, a używane przez niego określenia nie są w zasadzie podziałami typologicznymi („*structuralist*” *approach*, „*experiments with a modular construction system*”, *the „spatial creations*”, *the „novel typological interpretations*”).²⁷ Wszystkie one w widoczny sposób wiążą się jednak ze strukturami przestrzennymi architektury, a nawet z osobami twórców (*Leverentz*). W skróconej wersji tej publikacji Stock jeszcze oszczędniej wydziela grupy systematyczne – czy raczej jednostki stylistyczno-historyczne: *Renaissance of Church Architecture „1950-1970”* lub *Central*

²⁴ Majkowski, pp.38–40.

²⁵ Bergamo, pp.68–69.

²⁴ Majkowski 2007, jak przyp. 10, s. 38–40.

²⁵ Bergamo 1994, jak przyp. 11, s. 68–69.

²⁶ Heathcote, Spens 1994, jak przyp. 12, s. 16–65.

²⁷ Stock 2002, jak przyp. 13, s. 11–13.

Ekstern Europe – A Special Case. To w tym ostatnim rozdziale pojawia się cytowana krytyczna ocena autorstwa A. Wyżykowskiego: „rather bizarre architecture” of hundreds of New churches in his country (eine ziemlich bizarre Architektur)²⁸.

To krótkie porównanie polskich i europejskich prób klasyfikacji pozwala stwierdzić, że typologie polskie, niezależnie od trafności podziałów i stosowanych pojęć, są znacznie bardziej szczegółowe. Stosuje się w nich zazwyczaj kryteria stylistyczne, próbuje wydzielić specyficzne okresy historyczne rozwoju architektury, uwzględnia elementy formalne, konstrukcyjne i materiałowe oraz cechy liturgiczne wyrażające się przede wszystkim w planie kościoła. Te ostatnie prawie nie pojawiają się natomiast w typologiach zagranicznych; wyjątkiem jest tu Bergamo, jednak jego praca to opracowanie dość specyficzne, przeznaczone dla formacji Drogi Neokatechumenalnej²⁹.

Warto więc podjąć próbę stworzenia klasyfikacji korzystającej z mojej 47-letniej praktyki na polu architektury sakralnej, będącej refleksem topologii polskich i zagranicznych oraz uwzględniającej zapisy i komentarze soborowe, a także zalecenia liturgiczne.

Punktem wyjścia jest dla mnie **konieczność integracji kryteriów liturgicznych** z formalnymi (**stylistycznymi**).

Dlaczego tak ważne jest wprowadzenie liturgii jako jednego z podstawowych elementów typologii budowli kościelnej? Architektura sakralna, może jako jedyna wśród gałęzi architektury, zawiera w sobie jako podstawową funkcję *właściwe urzeczywistnienie głównej – liturgicznej – formy wyrazu wiary*, jak widział to w 1999 roku kardynał Joseph Ratzinger³⁰. Kontynuując dzieło rozpoczęte przez Romano Guardiniego w 1918 roku, Ratzinger bardzo klarownie określa podstawowe zadanie przestrzeni kościoła: „wspólnota chrześcijańska potrzebuje miejsca, w którym mogłaby się gromadzić, i właśnie dlatego zadanie budowli kościelnej definiuje ją w sensie nie tyle sakralnym, ile ściśle funkcjonalnym, jako **umożliwienie liturgicznego bycia razem. Nie ulega wątpliwości, że jest to istotna funkcja budynku kościoła**”³¹.

Realizacją tych postulatów w architekturze kościoła jest właściwe liturgicznie usytuowanie użytkowników-wiernych w stosunku do miejsca „głównej akcji” liturgii eucharystycznej: miejsca przewodniczenia, celebransa, ołtarza, miejsca słowa, tabernakulum czyli prezbiterium („wyspy ołtarzowej”). Wyrażone jest ono kształtem przestrzeni, przede wszystkim zaś planu – stąd możliwość wykorzystania proponowanych już w innych opracowaniach (Bergamo, Kucza-Kuczyński, Rosier-Siedlecka, Sowińska) typologii planu (kwadrat, prostokąt, trapez, okrąg, półokrąg, plany podłużne,

*Elsewhere In Europe*²⁶). Despite many reservations concerning this typology, it remains clear and attractive for research practice.

In the monumental study from 2002, *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, W. J. Stock systematises sacred architecture very carefully and the employed terms are not in fact typological distinctions (*‘structuralist’ approach, ‘experiments with a modular construction system’, the ‘spatial creations’, the ‘novel typological interpretations’*),²⁷ yet they are all visibly connected with the architectural spatial structures or even with particular creators (Leverentz). In the abbreviated version of the publication, Stock distinguished systematic groups – or rather stylistic-historical units – even more scantily: *Renaissance of Church Architecture ‘1950–1970’* or *Central Eastern Europe – A Special Case*. In this last chapter he quotes a critical opinion of A. Wyżykowski: ‘rather bizarre architecture’ of hundreds of New churches in his country (*eine ziemlich bizarre Architektur*).²⁸

The brief comparison of Polish and European attempts at classifications allows the conclusion that Polish typologies, regardless of the aptness of divisions and the employed concepts, are much more specific. Usually stylistic criteria are employed in them, specific historical periods of the development of architecture are distinguished, formal, constructive and material elements as well as liturgical features expressed primarily in the design of a church are taken into consideration. However, the latter is extremely rare in foreign typologies; an exception here is Bergamo, but his study is quite peculiar, destined for the formation of Neokatechumenal Way²⁹.

It is worthwhile to attempt to create a classification, employing my 47 year long practice in the field of sacred architecture, being a reflection of Polish and foreign typologies and taking into account the council records and commentaries as well as liturgical guidelines.

The point of departure for me is **the necessity of integrating liturgical** criteria with those of a formal nature (**stylistic**).

Why is it so important to introduce liturgy as one of the basic elements of the typology of a church building? Sacred architecture, perhaps as the only one among the branches of architecture, includes as the basic function ‘a proper realization of the main – liturgical – form of the expression of faith’, as perceived in 1999 by Cardinal Joseph Ratzinger.³⁰ Pursuing the work begun by Romano Guardini in 1918, Ratzinger defines very clearly the basic task of

²⁸ Stock 2004, jak przyp. 14, s. 11.

²⁹ *Droga Neokatechumenalna. Statut*, Roma–Lublin [2003].

³⁰ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, Poznań 2002, s. 10–11.

³¹ Tamże, s. 59.

²⁶ Heathcote, Spens, pp.16–65.

²⁷ Stock 2002, pp.11–13.

²⁸ Stock 2004, p.11.

²⁹ *Droga Neokatechumenalna. Statut*, Roma–Lublin [2003].

³⁰ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, Poznań, 2002, pp.10–11.

church space: 'the Christian community requires a place where it could gather and therefore the task of a church building defines it not in the sacred, but in strictly functional sense as **enabling the liturgical being together. It is beyond doubt that this is the essential function of a church building**'.³¹

The realisation of the postulates in church architecture is the proper liturgical situating of users-believers with respect to the place of the 'main plot' of the Eucharistic liturgy: the place of presiding, the celebrant, the altar, the place of the word, the tabernacle, or the presbytery ('the altar island'). It is expressed by the shape of space, but primarily of the design – thus a possibility of employing typologies of design (square, rectangle, trapezium, circle, semicircle, elongated designs, central, irregular etc.) found elsewhere (Bergamo, Kucza-Kuczyński, Rosier-Siedlecka, Sowińska), depending on almost infinite creativity.

The second co-ordinate of the typology proposed here should be stylistic terms derived from secular architecture (**trends, stylistics, currents**). And again, employing the already described classifications, there are, among others.: modernism, neomodernism, minimalism, postmodernism, deconstructivism, "high-tech", "eco-tech"; or less strict and precise: organic architecture, regionalism, historicism, "syncretism" etc. – depending on the undefined development of future architecture and the inventiveness of its critics and historians.

I treat construction and material, introduced sometimes as criteria, as derivatives of stylistics and formal trends. Similarly, political-economic issues, although undoubtedly conditioning the development of architecture, are not in principle connected with the essence of the sacred space.

A grid of two axes of co-ordinates fundamental for the structure of the typology of churches is created in this manner: **the space of liturgy** and **the stylistics of architecture**. Each of the axes is infinite, **open** to adding subsequent elements. A simple superposition of even the terms listed above can amount to over 100 types/subtypes of spatial-stylistic solutions. Naturally, not all these theoretical combinations need to have their real equivalent in a particular sacred building.

The construction on the basis of the above principle of a structure, a matrix of types appears to be a relatively simple task and is already being prepared. For me, as an architect, the most important thing was to decode the mutual conditions in a church space that is **liturgy and the stylistics of architecture**, both constituting the basis of classification and determining the form of a sacred building.

translated by Piotr Mierzwa

centralne, nieregularne itd.) zależnie od prawie nieskończonej, twórczej inwencji.

Drugą współrzędną proponowanej tu typologii mają być wywodzące się z architektury świeckiej określenia stylistyczne (**nurty, stylistyki, kierunki**). I znów, korzystając z omówionych już klasyfikacji, będą to m.in. modernizm, neomodernizm, minimalizm, postmodernizm, dekonstruktywizm, „high-tech”, „eco-tech”, czy mniej ściśle i precyzyjne: architektura organiczna, regionalizm, historyzm, „synkretyzm” itd. – zależnie od nieokreślonego rozwoju przyszłej architektury oraz inwencji jej krytyków i historyków.

Konstrukcję i materiał (tworzywo), wprowadzane niekiedy jako kryteria, traktuję jako pochodne stylistyk i nurtów formalnych. Podobnie zagadnienia polityczno-gospodarcze, choć niewątpliwie warunkujące rozwój architektury, nie są jednak zasadniczo związane z istotą przestrzeni miejsca sakralnego.

W ten sposób powstaje zasadniczy dla struktury typologii kościołów układ dwóch osi współrzędnych: **przestrzeni liturgii i stylistyki architektury**. Każda z tych osi jest nieskończona, **otwarta** na dodawanie kolejnych elementów. Proste nałożenie nawet tylko określeń wymienionych powyżej może dać w sumie ponad 100 typów/podtypów rozwiązań przestrzenno-stylistycznych. Oczywiście, nie wszystkie te kombinacje teoretyczne muszą mieć swój realny odpowiednik w konkretnej budowli sakralnej.

Zbudowanie w oparciu o powyższą zasadę struktury matrycy typów przedstawia zadanie stosunkowo łatwe i jest już w trakcie opracowania. Dla mnie jako architekta najważniejsze było rozwikłanie wzajemnych uwarunkowań przestrzeni kościoła, a więc **liturgii i stylistyki architektury**, stanowiących zarówno podstawę klasyfikacji, jak i determinujących formę budowli sakralnej.

³¹ Ibid., p.59.

Poszukiwanie formy i sacrum we współczesnym budownictwie kościelnym

W postanowieniach odbywającego się w latach 1962–1965 Soboru Watykańskiego II nie zostały zawarte szczegółowe wytyczne dotyczące projektowania kościołów. Można powiedzieć, że sprecyzowano istotę i ideę, a sposób przełożenia jej na język form architektonicznych pozostawiono twórcom. Stąd ogromna różnorodność rozwiązań formalnych i kierunków poszukiwań, a także, widoczny we współczesnej architekturze sakralnej, pluralizm form.

Co znamienne, w pierwszych latach po Soborze Watykańskim II architekci w sposób zdecydowany odrzucili formy tradycyjne. Postawa ta stała się wyrazem wolności twórczej, ostatecznie wyzwolonej spod rządów stylów historyzujących.

Realizowano pomysły niezwykle śmiałe, będące próbą odpowiedzi na potrzeby współczesnego człowieka. W sposób skrajny zaczęto interpretować rolę kościoła jako *domus ecclesiae*, służącego lokalnej społeczności wiernych. Znamienna i charakterystyczna dla tej postawy jest wypowiedź W.M. Förderera, który opisując jeden ze swoich projektów, stwierdza: „Katolicka parafia w Schaffhausen (...) dała mi możliwość urzeczywistnienia właściwego ośrodka duszpasterskiego, w którym główne pomieszczenie – nie wyłącznie, ani przede wszystkim, ale zwyczajnie również służy odprawianiu nabożeństw, obok wielu innych świeckich imprez...”¹.

Budowla kościelna całkowicie pozbawiona została więc wyjątkowości i symbolicznego znaczenia, a tym samym odarta z *sacrum*. Choć punktem wyjścia dla tego rodzaju projektów była chęć stworzenia miejsca, które przede wszystkim dobrze służyłoby wspólnocie, nie zostały one, co ciekawe, dobrze przez nią przyjęte. Wśród wiernych nastąpiło wyraźnie zmęczenie oglądaniem kościołów – „silosów zbożowych” [fot.1], „skoczni narciarskich” [fot. 2] czy „sal gimnastycznych” [fot. 3].

W przypadku budowli tak szczególnych, jak kościoły, całkowite zerwanie związków z symboliką znaczeń i ciągłością tradycji okazało się ślepym zaułkiem. By nie zagubić istoty budowli sakralnej, architekci projektujący współczesne kościoły coraz chętniej poszukują więc inspiracji w tradycyjnej formie architektonicznej. Ważne jest jednak, by nie doszło przy tym do biernego naśladownictwa i stosowania wtórnych cytatów, lecz został nawiązany twórczy dialog, prowadzony przy pomocy nowoczesnych

¹ W. M. Förderer, *Kunst für kirchliches Bauen*, „Kunst und Kirche”, 1972, nr 35, s. 114, cyt. wg: J. Nyga, *Architektura sakralna a ruch odnowy liturgicznej. Na przykładzie obiektów diecezji katowickiej*, Katowice 1990, s. 20.

Searching for the Form and Sacrum in the Contemporary Church Architecture

The decisions taken during the Second Vatican Council 1962–1965 did not include any detailed guidelines as to how churches should be designed. The idea and its essence were specified but the actual architectural forms were left to the artists. This resulted in the great diversity of formal solutions and directions of search, as well as the pluralism of forms, which is especially noticeable in contemporary sacred architecture.

It is significant that during the years after the Second Vatican Council architects assertively rejected traditional forms. Such an attitude became a sign of artistic freedom and the escape from the influence of historical styles.

Very bold ideas were realized, which were attempts to answer the needs of contemporary man. The interpretation of a church as *domus ecclesiae*, serving the local community of believers, was pushed to extremes. The statement made by W. M. Förderer while describing one of his projects is significant and characteristic of such attitude; he concludes: ‘The Catholic parish in Schaffhausen (...) gave me the opportunity to create a proper pastoral centre, in which the main room serves neither exclusively, nor predominantly, but simply – as a place for religious services, apart from being used for numerous secular events’.¹

As a result, the ecclesiastical structure has been completely deprived of its uniqueness and symbolic meaning, thus deprived of *sacrum*. Although the starting point for such projects was the desire to create a place which would serve the community, surprisingly the communities did not receive them enthusiastically. The believers were apparently tired of looking at churches resembling ‘grain silos’ (fig. 1), ‘ski jumps’ (fig. 2), or ‘school gyms’ (fig. 3).

In the case of buildings as special as churches, the complete break with symbolism of meanings and continuity of tradition turned out to be a blind alley. In order not to lose the essence of a sacred construction, architects designing contemporary churches are more willing to look

¹ W. M. Förderer, „Kunst für kirchliches Bauen“, *Kunst und Kirche* (1972), no.35, p.114, quotation after: J. Nyga, *Architektura sakralna a ruch odnowy liturgicznej. Na przykładzie obiektów diecezji katowickiej*, Katowice, 1990, p.20.



1. Kościół Najświętszej Marii Panny w Jastrzębiu Zdroju, 1976–1980, arch. Mieczysław Król; widok elewacji frontowej. Fot. J. Sowińska

1. The Church of the Holy Virgin Mary in Jastrzębie Zdrój, 1976–1980, arch. Mieczysław Król, photo J. Sowińska



2. Kościół św. Herberta w Wodzisławiu Śląskim, 1983–1990, arch. Jan Czarny; widok elewacji bocznej. Fot. J. Sowińska

2. St. Herbert's Church in Wodzisław Śląski, 1983–1990, arch. Jan Czarny, photo J. Sowińska



3. Kościół św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Żorach, 1979–1984, arch. Jan Gluch, widok elewacji bocznej. Fot. J. Sowińska

3. The Church of St. Stanisław the Bishop and Martyr in Żory, 1979–1984, arch. Jan Gluch, photo J. Sowińska

środków. Architektura powinna bowiem stymulować odbiorców do poszukiwań i wielowymiarowych skojarzeń.

Współcześnie, gdy komunikacja międzyludzka i przekaz informacji następują niezwykle szybko, również architekci, projektując kościoły, dość często sięgają po efekty wizualne przemawiające w sposób bezpośredni, wywołujące odczucia bazujące głównie na zakodowanych głęboko w podświadomości człowieka konotacjach. Dotyczy to przede wszystkim umiejętnego operowania światłem, któremu od wieków przypisywane są wartości symboliczne. Zmagania blasku i ciemności, dnia i nocy, trwale kojarzone są z walką dobra i zła, ducha i materii. Podobne znaczenie w budowlach sakralnych ma przestrzeń otwierająca się ku górze, jak również formy czy poszczególne elementy wyznaczające linie wertykalne. To, co nisko, i to, co wysoko, staje się metaforycznym odniesieniem do sfery nieba i ziemi, *sacrum* i *profanum*.

Czytelnym znakiem jest również forma bazyliki głęboko zakorzeniona w ludzkiej podświadomości jako znak kościoła.

Współczesna interpretacja bazyliki czy kościoła halowego nie jest zadaniem łatwym i wymaga umiejętnego rozwiązania wielu problemów. Z jednej strony bowiem podłużny układ wnętrza powoduje wyraźne ukierunkowanie przestrzeni na ołtarz, tak by zgodnie z zaleceniami Soboru Watykańskiego II, stanowił on ośrodek, na którym samorzutnie skupia się uwaga całego zgromadzenia wiernych², z drugiej jednak, trudniejsze staje się spełnienie postulatów mówiącego o potrzebie stworzenia bliskiej więzi pomiędzy wiernymi a ołtarzem, skupieniu ich wokół tej strefy i nadaniu wnętrzu wspólnotowego charakteru³.

Bardzo interesującą propozycję sposobu interpretacji form dawnych zaproponował Marek Budzyński

² Instrukcja o należytych wykonywaniu Konstytucji o liturgii świętej „*Inter Oecumenici*” z 26 IX 1964, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*”, 1965, nr 1, s. 91.

³ *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego 257*, [w:] *Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Poznań 1986, s. 9–81.

for inspiration in the traditional architectural form. It is important, however, that they do not imitate or create duplicated forms, but start a creative dialogue maintained thanks to modern solutions, since architecture should stimulate the spectators to undertake a search, and to form multidimensional associations.

Nowadays, when interpersonal communication and information transfer are so quick, architects, when designing churches, quite often use visual effects whose message is direct, and which evoke feelings based on connotations encoded deep in the human subconsciousness. It is connected mainly with the skilful use of light, which has long held a symbolic value. The struggle between light and darkness, day and night has always been associated with the fight between good and evil, the spiritual and material. In sacred buildings, a similar meaning is expressed by the space which opens upwards as well as the forms or individual elements which mark the vertical lines. That which is high and that which is low become metaphors of heaven and earth, *sacrum* and *profanum*.

A clear symbol is also the form of basilica, deeply rooted in human subconsciousness as a sign of Church.

The contemporary interpretation of basilica or a hall church is not easy and requires solution of numerous problems. On the one hand, the longitudinal arrangement of the interior causes that the space is directed to the altar, so that, according to the requirements of the Second Vatican Council, it is the centre which becomes the focus of the believers' attention.² On the other hand, it is more difficult to meet the requirement

² “Instrukcja o należytych wykonywaniu Konstytucji o liturgii świętej *Inter Oecumenici*” from 26.09.1964”, *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, 1965, no.1, p.91.

4. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie na Ursynowie, 1982–1989, arch. Marek Budzyński; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

4. The Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, 1982–1989, arch. Marek Budzyński, the interior, photo J. Sowińska



5. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie na Ursynowie, 1982–1989, arch. Marek Budzyński; fragment wnętrza. Fot. J. Sowińska

5. The Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, 1982–1989, arch. Marek Budzyński, fragment of the interior, photo J. Sowińska



relating to the creation of a strong bond between the believers and the altar, to gather them around this area and give the interior a community-forming character.³

An interesting way of interpreting the older forms was suggested by Marek Budzyński in the Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, built in the 1980s (1984–1989). The traditional three-aisle division was the ideological basis for the interior and its starting point (fig. 4). However, this division has not been completely realized, but only suggested by huge unclosed arcades, as if hanging in the air. Thus we are presented with the materialization of a psychological game with the spectator, which is characteristic of postmodernism: the spectator is aware of the great weight of individual wall fragments, deprived of an important supporting point. The effects of juxtaposing light and heavy

³ „Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego 257”, in *Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Poznań, 1986, pp.9–81.

w wybudowanym w latach osiemdziesiątych kościele Wniebowstąpienia Pańskiego na warszawskim Ursynowie (1984–1989). Jako punkt wyjścia i ideową podstawę dla koncepcji wnętrza przyjęto tradycyjny podział trójnawowy [fot. 4]. Nie został on jednak w przestrzeni fizycznie dokonany, a jedynie zasugerowany przez wprowadzenie niedomkniętych, jakby zawieszonych w powietrzu potężnych arkad. Powstaje tutaj charakterystyczna dla postmodernizmu pewna psychologiczna gra z odbiorcą, mającym świadomość ogromnego ciężaru poszczególnych fragmentów murów, którym odebrano ważny punkt podparcia. Efekt przeciwstawiania sobie tego, co lekkie i ciężkie, a także sugestię działania wbrew prawom ciężenia podkreśla dodatkowo rząd delikatnych lamp, jakby unoszących się w powietrzu tuż pod masywnymi łukami [fot. 5]. Wśród parafian takie rozwiązanie wywołało wiele emocji. Często powtarzały się pytania, czy aby na pewno konstrukcja jest stabilna i nie runie⁴.

⁴ W tekście wykorzystane zostały fragmenty referatu wygłoszonego przez autorkę na konferencji naukowej „Die Basilika. Ein herausragender Bautypus der europäischen Architekturgeschichte” organizowanej w Einsiedeln przez szwajcarską Werner Oechslin Library Foundation w dniach 20–23 września 2007.

Płaszczyzny murów, w których wycięte zostały arkady, mają nie tylko nietypową konstrukcję, ale są również w sposób oryginalny umieszczone w przestrzeni wnętrza. Podzielone zostały mianowicie na odcinki i ustawione prostopadle. W ten sposób ożywiają one kompozycję i wyznaczają charakterystyczny dla bazyliki rytm prowadzący w kierunku ołtarza, a jednocześnie nie burzą jednorodności przestrzeni.

Ażurowy charakter rozwiązania spowodował, że nie było potrzeby wprowadzenia dodatkowego oświetlenia bezpośrednio w nawie głównej. Wyjątek stanowią ukryte pod sklepieniem, w strefie ołtarzowej, niewielkie otwory, przez które przenika delikatne, „mistyczne” światło rozjaśniające przestrzeń wokół ołtarza.

Głównym źródłem światła dla całego kościoła są natomiast podwójne okna, będące współczesną interpretacją romańskiego biforium.

W całej realizacji widać, że architekt dużą wagę przywiązywał do rodzaju zastosowanych materiałów: cegły o ciepłej barwie czerwieni, polnego nieobrobionego kamienia, jasnego drewna i szarego betonu, którego chłodna barwa i surowy charakter potęgują wrażenie monumentalności i dostojności⁵.

Interesująco rozwiązana została również strefa ołtarzowa. Ściana zamykająca prezbiterium, choć w rzeczywistości płaska, dzięki grze kolorów zostaje przestrzennie zróżnicowana. Największa płaszczyzna powtarza zasadniczy kształt fasady kościoła. Powtórzono tutaj nawet kamienną dekorację. Tło, a co ważniejsze, centralnie umieszczony krzyż i towarzyszące mu arkady wypełnione zostały cegłą o nieco jaśniejszej barwie. W ten sposób budowane jest wrażenie głębi.

Umieszczony w fasadzie krzyż prowadzi wiernych do wnętrza, drugi, ten za ołtarzem, to jakby symboliczne przejście, jeszcze dalej, głębiej, w kolejną, już nierzeczywistą przestrzeń [fot. 6, fot. 7].

Jest to projekt niezwykle przemyślany i twórczy, niewątpliwie jeden z najbardziej interesujących, jakie zostały zrealizowane w Polsce po Soborze Watykańskim II. Pełno jest w nim odniesień do tradycji, lecz wprowadzanych na zasadzie twórczego dialogu z przeszłością. Wyraźne są tu również nawiązania do tradycji swoiście polskiej, co nabiera szczególnego znaczenia w miejscu takim, jak Ursynów. Sam architekt niejednokrotnie podkreślał, że realizacja ta jest szukaniem korzeni, próbą ponownego „ulepienia naszej historii, która została tylekroć porwana”⁶.

Idea całości, jak i rozwiązanie poszczególnych elementów, a także sposób ich wykonania niewątpliwie budzą podziw. Jednak po chwili przychodzi moment refleksji. Czy tak interesujące z formalnego punktu widzenia usunięcie z wnętrza kościelnego filarów nie po-

elements and the impression of defying gravity are enhanced by the row of delicate lamps, as if hovering in the air just underneath the massive arches (fig. 5). Such a solution evoked a lot of emotions among the parishioners. They expressed their concern as to whether the construction is really stable and will not collapse.⁴

The wall surfaces, in which the arcades were built, are not only constructed in an unusual way, but are also originally placed in the interior space. They were divided into segments and arranged perpendicularly. In this way they enliven the composition and set the characteristic rhythm leading to the altar, leaving the homogeneity of space intact.

The open-plan character of this solution made additional lighting in the nave unnecessary. The exceptions are small holes hidden under the vault in the altar area, through which delicate, mystic light penetrates and brightens the space around the altar.

The main source of light for the whole church is the double windows, which are the contemporary interpretation of the Romanesque biforate style.

It is clearly visible, judging from the whole construction, that the architect paid careful attention to the materials used: brick of the warm red colour, rough field stone, bright wood and grey concrete, whose cold hue and austere character intensify the impression of monumentality and dignity.⁵

The altar area is also interestingly planned. The wall closing the presbytery, though flat, thanks to the play of colours becomes spatially diversified. The largest flat surface copies the basic shape of the church façade. Even the stone decoration is the same here. The background and, more importantly, the centrally situated cross and the accompanying arcades have been filled with bricks of a slightly brighter hue. In this way the impression of depth is created.

The cross placed on the facade leads the believers to the interior, the second one, behind the altar, is like a symbolic transition to the farther, deeper, unreal space (fig. 6 and 7).

It is a well-thought and creative project, undoubtedly one of the most interesting to have

⁴ The fragments quoted here are a part of a paper that was delivered by the author during the scientific conference “Die Basilika. Ein herausragender Bautypus der europäischen Architekturgeschichte” organized in Einsiedeln by the Swiss Werner Oechslin Library Foundation between 20–23 September 2007.

⁵ “Kościół na Ursynowie Północnym w Warszawie. Z Markiem Budzyńskim i Piotrem Wichą rozmawia redakcja”, *Architektura* (1982), no.1, p.69.

⁵ Por.: *Kościół na Ursynowie północnym. Z Markiem Budzyńskim i Piotrem Wichą rozmawia redakcja*, „Architektura”, 1982, nr 1, s. 69.

⁶ Tamże, s. 68–69.



6. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie na Ursynowie, 1982–1989, arch. Marek Budzyński; prezbiterium. Fot. J. Sowińska
 6. The Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, 1982–1989, arch. Marek Budzyński, fragment of the interior, photo J. Sowińska



7. Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie na Ursynowie, 1982–1989, arch. Marek Budzyński; widok elewacji frontowej. Fot. J. Sowińska
 7. The Church of Our Lord's Ascension in Ursynów, Warsaw, 1982–1989, arch. Marek Budzyński, facade, photo J. Sowińska



8. Kościół św. Dominika w Warszawie, 1983–1994, arch. Władysław Pieńkowski; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

8. The Church of St. Dominic in Warsaw, 1983–1994, arch. Władysław Pieńkowski, the interior, photo J. Sowińska

winno wywoływać raczej zdumienia niż zachwyty? Od wieków stanowią one bowiem symboliczne odniesienie do apostołów, na których wspiera się Kościół. W pierwotnej wersji projektu planowano podparcie arkad kolumnami⁷. Ostatecznie wybrano jednak rozwiązanie bardziej umowne i przez to nowocześniejsze, ale czy nie nazbyt prowokacyjne, jeśli uwzględnić symbolikę kościoła katolickiego?

Układ wnętrza wywołujący skojarzenia z pseudo-bazyliką zaprojektował Władysław Pieńkowski w warszawskim kościele św. Dominika (1983–1994). Tutaj charakter przestrzeni zdeterminowany został poprzez bardzo dynamicznie potraktowaną żelbetową konstrukcją nośną. Smukłość form i ostrość kątów, faktura ceglanych ścian oraz promienie światła wpadające do wnętrza przywodzą na myśl estetykę gotyckich katedr [fot. 8].

Ustawione pod kątem poszczególne elementy nośne sugerują istnienie bocznych przestrzeni. Znaczne obniżenie bocznych połączeń dachu potęguje wrażenie budowli trójnawowej.

Smukłe i delikatne proporcje charakteryzują wzniesiony w latach 90. w Łodzi kościół Trójcy Przenajświętszej (1990–2003). Architekci Marek Grymin i Mirosław Rybak zdecydowali się tu na wprowadzenie bardziej bezpośrednich nawiązań do formy bazyliki. Przede wszystkim kompozycja wnętrza podporządkowana została wyraźnemu podziałowi trójnawowemu, przy czym nawa główna przekryta została „kolebką”, natomiast niższe nawy boczne płaskim stropem. Białe gury, wyraźnie odcinające się od ciemnego tła sklepienia nawy, wyznaczają rytm postępujący w kierunku ołtarza. Na osi centralnej przestrzeń zamknięta została absydą, której ściany pokrywa najważniejsze we wnętrzu malowidło z przedstawieniem Trójcy Świętej (zgodnie

been realized in Poland since the Second Vatican Council. It involves numerous references to tradition, introduced by means of creative dialogue with the past. Also the references to specifically Polish tradition are explicit here, which becomes very significant in a place like Ursynów. The architect himself often emphasized that this construction is a search for roots, an attempt to ‘recreate our history, which has been destroyed so many times’⁶.

The idea of the wholeness and the individual elements and their construction are impressive. But, after a while, a reflection comes. Should the removal of the pillars from the church interior evoke amazement rather than delight? For ages they have been a symbolic reference to the apostles who support the Church. In the original version of the project, the arcades were planned to be supported by the columns.⁷ In the end, a less direct and thus modern solution was chosen, but was it not too provocative in terms of the symbolism of the Catholic Church?

An interior arrangement that can be associated with a pseudo-basilica was designed by Władysław Pieńkowski in the Church of St Dominic in Warsaw (1983–1994). The character of the space was determined by introducing a very dynamic supporting structure made of reinforced concrete. The slenderness of forms and sharp angles, the texture of brick walls and beams of light penetrating the interior bring to mind the aesthetics of Gothic cathedrals (fig. 8).

The individual supporting elements arranged at an angle suggest the existence of side spaces.

⁶ Ibid., pp.68–69.

⁷ The original version of the project was presented in *ibid.*, p.63.

⁷ Pierwotna wersja projektowa prezentowana była m.in. w: tamże, s. 63.

9. Kościół Trójcy Przenajświętszej w Łodzi, 1990–2003, arch. Marek Grymin, Mirosław Rybak; wewnątrz ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

9. The Church of the Holy Trinity in Łódź, 1990–2003, arch. Marek Grymin, Mirosław Rybak, the interior, photo J. Sowińska



Lowering the side surfaces of the roof intensifies the impression of a three-aisle construction.

Slender and delicate proportions characterize the Church of the Holy Trinity in Łódź, built in the 1990s (1990–2003). Its architects, Marek Grymin and Mirosław Rybak, decided to introduce more direct references to the basilica form. First and foremost, the composition of the interior depends on the clear three-aisle division, where the nave has been roofed with 'a cradle' and the lower aisles with a flat ceiling. White ribs, clearly standing out from the dark background of the aisle's vault, mark the rhythm directed to the altar. On the central axis the space was closed with an apse, whose walls are covered with the most important mural here, presenting the Holy Trinity, in accordance with the church name (fig. 9). Slender pillars of neutral colour do not really draw people's attention and consequently do not spoil the space cohesion. However, their finials in the form of an equal-armed cross are a stronger feature. They have been formed as a result of contact between the four arches located under the church's vault.

Although the difference in altitude between aisles and the nave is substantial, such a solution is not suggested by the form of the church. Smooth lines and delicate forms are the most important links between the external and internal part.

In numerous constructions, the three-aisle arrangement visible inside is not reflected in the external form. One example is the Church of St. Albert Chmielowski in Łódź (construction: 1991–2000, project: Marek Grymin and Mirosław Rybak). The form of pseudo-basilica that is visible here is especially popular in the Archdiocese of Łódź. It is a simple form, arousing immediate associations with a church (fig. 10 and 11).

z wezwaniem kościoła) [fot. 9]. Szczupłe filary o neutralnej barwie nie przyciągają zbyt silnie uwagi, dzięki czemu nie niszczą spójności przestrzeni. Mocniejszy akcent stanowią natomiast ich zwieńczenia o formie równoramiennego krzyża. Powstają one wskutek zetknięcia się ze sobą czterech łuków przerzuconych pod sklepieniem kościoła.

Chociaż różnica wysokości pomiędzy nawami bocznymi a nawą główną jest znaczna, takiego rozwiązania nie sugeruje bryła kościoła. Zastosowanie płynnych linii i łagodnych form stanowi najważniejszy łącznik pomiędzy strefą zewnętrzną i wewnętrzną.

W wielu realizacjach wyraźny we wnętrzu układ trójnawowy nie ma swojego odzwierciedlenia w bryle zewnętrznej. Przykładem może być kościół św. Alberta Chmielowskiego w Łodzi (realizacja: 1991–2000, projekt: Marek Grymin i Mirosław Rybak). Widoczna tutaj forma pseudobazyliki cieszy się szczególną popularnością w archidiecezji łódzkiej. Jest to forma prosta, budząca przy tym jednoznaczne skojarzenia z budowlą kościelną [fot. 10, 11].

Czasami jednak charakterystyczny dla bazyliki podział na nawy zasygnalizowany zostaje również w kompozycji bryły. Takie rozwiązanie zastosowano m.in. w kościele Miłosierdzia Bożego w Pabianicach. Powstał on w latach 1989–1997 według projektu Krzysztofa Drożdża⁸ [fot. 12].

Zrealizowana budowla, niezwykle tradycyjna w formie, silnie odbiega od pierwotnej wersji projektowej. Początkowo główny akcent kompozycyjny miały stanowić opadające nisko ku ziemi ukośne połacie dachów. W ten sposób bryła zespołu parafialnego została wyraźnie wyodrębniona z tła tworzonego przez prostą zabudowę mieszkaniową⁹. Jako powtarzający się

⁸ Archiwum Archidiecezjalne w Łodzi, sygn. 142: *Akta Kurii Diecezjalnej Łódzkiej. Akta dotyczące parafii pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego w Pabianicach, 1983.*

⁹ Tamże.



10. Kościół św. Alberta Chmielowskiego w Łodzi, 1991–2000, arch. Marek Grymin i Mirosław Rybak; widok elewacji frontowej i bocznej. Fot. J. Sowińska

10. The Church of St Albert Chmielowski in Łódź, 1991–2000, arch. Marek Grymin i Mirosław Rybak, the form, photo J. Sowińska



11. Kościół św. Alberta Chmielowskiego w Łodzi, 1991–2000, arch. Marek Grymin i Mirosław Rybak; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

11. The Church of St Albert Chmielowski in Łódź, 1991–2000, arch. Marek Grymin i Mirosław Rybak, the interior, photo J. Sowińska

12. Kościół Miłosierdzia Bożego w Pabianicach, 1989–1997, arch. Krzysztof Drożdż; elewacja boczna. Fot. J. Sowińska

12. The Church of God's Mercy in Pabianice, 1989–1997, arch. Krzysztof Drożdż, the form, photo J. Sowińska



Sometimes, however, the aisle division, characteristic of a basilica, is also marked in the shape of the edifice. Such a solution was employed in the Church of God's Mercy in Pabianice. It was built between 1989–1997, according to the project of Krzysztof Drożdż⁸ (fig. 12).

The building, traditional in form, is very different from the original version of the project. Originally, the main elements of the composition were supposed to be slanting roof surfaces sloping to the ground. Thus, the form of parish complex was to be clearly separated from the background created by residential areas.⁹ The designer suggested the form of permeating triangles as a repeated theme.

However, due to complaints that were expressed during an inspection of the building site, related to the tower shape and the height of the nave, the project was modified. The idea of a steep tower was rejected and replaced with a tower resembling the traditional finial of the adjacent chapel, which made it difficult to maintain the compositional cohesion of the building. The idea of permeating triangles forming the building was similarly rejected and the church was transformed into a traditional three-aisle basilica with a transept. Also the façade changed radically. It is now a simple enclosure of the nave with a centrally located high tower.

An interesting fact is that the church was composed on the building site in quite an unusual way. It is situated sideways to the church yard

motyw projektant zaproponował formę przenikających się trójkątów.

Jednak pod wpływem zarzutów, jakie pojawiły się w trakcie wizytacji na budowie, a dotyczących m.in. kształtu wieży i wysokości nawy, projekt zmodyfikowano. Rezygnując ze spadzistej wieży i upodabniając ją do historyzującego zwieńczenia sąsiadującej z kościołem kaplicy, trudno było utrzymać spójność kompozycyjną bryły. Zarzucono więc pomysł wprowadzenia układu przenikających się trójkątów tworzących korpus kościoła, przekształcając go w tradycyjną bazylikę trójnawową z transeptem. Również fasada radykalnie zmieniła swój wygląd. Stanowi ona teraz proste zamknięcie nawy z centralnie umieszczoną wysoką wieżą.

Jako ciekawostkę dodać można, że kościół zakomponowany został na przeznaczony pod budowę powierzchni w dość nietypowy sposób. Stoi on bowiem bokiem do placu kościelnego, a tym samym do głównej drogi prowadzącej do świątyni. Decyzja o rezygnacji z frontального ustawienia kościoła względem głównego traktu komunikacyjnego została narzucona „odgórnie”, bowiem od tej właśnie strony miał powstać owalny plac z centralnie zlokalizowanym pomnikiem Lenina¹⁰. Pomnika nie wybudowano, owalnego placu również, ale wymuszone usytuowanie wejścia do kościoła sprawiło, że wpisał się on w wielowiekową tradycję orientowania chrześcijańskich budowli sakralnych, z prezbiterium na wschodzie a wejściem na zachodzie.

Nietypowe rozwiązanie zastosowane zostało w kościele Matki Bożej Wspomożenia Wiernych w Starym Kisielinie (1992–1999). Niemal niewidoczna w bryle kościoła asymetria niezwykle silnie zaczyna oddziaływać we wnętrzu [fot. 13, 14]. Z prawej strony, stojąc twarzą do ołtarza, nawa główna i boczna są tej samej wysokości. Rozdzielone zostały one wysokimi arka-

⁸ Archdiocese Archive in Łódź, *Akta Kurii Diecezjalnej Łódzkiej. Akta dotyczące parafii pod wezwaniem Miłosierdzia Bożego w Pabianicach*, 1983.

⁹ Ibid.

¹⁰ Tamże.



13. Kościół Matki Bożej Wspomożenia Wiernych w Starym Kisielinie, 1992–1999, elewacja frontowa. Fot. J. Sowińska
13. The Church of Our Lady of Succour to the Faithful in Stary Kisielin, 1992–1999, the form, photo J. Sowińska



14. Kościół Matki Bożej Wspomożenia Wiernych w Starym Kisielinie, 1992–1999, wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska
14. The Church of Our Lady of Succour to the Faithful in Stary Kisielin, 1992–1999, the interior, photo J. Sowińska

and consequently to the main path leading to the church. The decision not to situate the church frontally to the main route was imposed by the authorities because an oval square with the centrally located monument of Lenin was supposed to be built here.¹⁰ Neither the monument nor the square has in fact been built but the imposed location of the church's entrance makes it a part of a long tradition of orientating the Christian sacred buildings with a presbytery eastwards and the entrance westwards.

An unusual solution was used in the Church of Our Lady of Succour to the Faithful in Stary Kisielin (1992–1999). The asymmetry, almost invisible in the external form of the church, starts to have an effect in the interior (fig. 13 and 14). On the right, when facing the altar, we see the nave and the aisle of the same height. They have been separated by high arcades. On the opposite side, a solution typical of basilica was introduced: the aisle is significantly lower and has a pent roof above which a row of windows is located, which helps to light the nave.

As a result, a surprising combination of clear inspirations of basilica and a hall church was created. However, there is a question as to whether it is only a sort of architectural joke, a play with the traditional form, or rather the result of superficial and coincidental use of solutions.

Sometimes architects try to vary their projects at any cost. Unfortunately, very often the forms created are incoherent and unoriginal. This happened in the case of the Church of Blessed Ladyslav in Warsaw (construction: 1992–2001, project: Jerzy Czerwiński). Both in the external form and in the interior, the huge domes dominate, the largest of which is in the middle of the lengthened form of the church, a smaller one above the altar, and two relatively small ones are located symmetrically over the side chapels. One can be surprised by the eclectic form of the interior. Countless arcades distract attention. It is impossible to talk here about the simplicity and noble beauty recommended by the Second Vatican Council.¹¹

However, the contemporary Polish basilica that arouses most emotions is the Sanctuary of Our Lady of Licheń, built at the turn of the 21st century (construction: 1993–2004). Architects perceive this building as a shame and disgrace for them. During conferences and discussions about sacred architecture it is ostentatiously left unsaid and even if there are some comments, they are merely critical

¹⁰ Ibid.

¹¹ *Sacrosanctum Concilium*, 124.

dami. Po przeciwnej stronie wprowadzono natomiast rozwiązanie typowe dla bazyliki: nawa boczna jest zdecydowanie niższa, przekryta dachem pulpitowym, ponad którym umieszczono rząd okien pozwalający na doświetlenie nawy głównej.

W efekcie uzyskane zostało zaskakujące połączenie wyraźnych inspiracji formą bazyliki z kościołem halowym. Pojawia się tylko pytanie, czy jest to rodzaj żartu ze strony architekta, zabawy z tradycyjną formą, czy raczej wynik powierzchownego i nie do końca przemyślanego zastosowania nawiązań.

Niekiedy architekci starają się swoje projekty za wszelką cenę urozmaicić. Niestety, często dochodzi do powstania form przerysowanych i niespójnych. Tak stało się między innymi w przypadku kościoła bł. Ładysława w Warszawie (realizacja: 1992–2001, projekt: Jerzy Czerwiński). Zarówno w bryle zewnętrznej, jak i we wnętrzu najsilniejszą dominantę stanowią potężne kopuły: największa umieszczona pośrodku wydłużonej formy kościoła, nieco mniejsza znajdująca się ponad ołtarzem oraz dwie stosunkowo niewielkie, umiejscowione symetrycznie ponad kaplicami bocznymi. Wnętrze zaskakuje swoją eklektyczną formą. Wzrok rozpraszają kolejne poziomy niezliczonych arkad. Trudno jest w tym przypadku mówić o skromności i szlachetnym pięknie zalecanymi przez Sobór Watykański II¹¹.

Jednak współczesną polską bazyliką wzbudzającą największe emocje jest wybudowane na przełomie XX i XXI wieku sanktuarium w Licheniu (realizacja: 1993–2004). Architekci postrzegają tę budowlę jako wstyd i hańbę dla swojego środowiska. Na konferencjach i w trakcie dyskusji na temat budownictwa sakralnego jest ona ostentacyjnie przemilczana, a jeśli pojawiają się jakieś komentarze, to są to jedynie krytyczne aluzje – wszyscy wiedzą, o jaką budowlę chodzi, nikt jednak nie wypowiada głośno jej nazwy¹². Z jednej strony stała się więc ona ikoną kiczu, z drugiej jednak nie można zapominać, że jest miejscem, do którego pielgrzymują tysiące Polaków [fot. 15, 16].

Jej architekt – Barbara Bielecka – nigdy wcześniej nie zaprojektowała żadnego kościoła, specjalizowała się natomiast w budownictwie monumentalnym, co zdaje się wiele wyjaśniać¹³. W fazie projektowej władze zakonu nakazały skrócenie bazyliki o 25 m, tak aby nie przerosła swą wielkością bazyliki św. Piotra w Rzymie. Uznano bowiem, że byłoby to pewnym nietaktem¹⁴.

Ostatecznie powstała trójnawowa bazylika z transeptem, która ma 139 m długości (ze schodami po-

¹¹ *Konstytucja o liturgii świętej*, 124, [w:] *Wprowadzenie do liturgii*, red. F. Blachnicki, W. Schenk, R. Zielasko, Poznań 1967, s. 603.

¹² P. Jasienica, *Kicz jak grzech*, „Architektura – Murator”, 2003, nr 10, s. 62.

¹³ S. Weremczuk, *Tajemnice Lichenia*, Lublin 2004, s. 185.

¹⁴ Por. tamże; *Opowieści księdza kustosa*, Wrocław 2003, s. 40.



15. Bazylika Matki Boskiej Bolesnej Królowej Polski w Licheniu, 1993–2004, arch. Barbara Bielecka; widok elewacji frontowej. Fot. J. Sowińska

15. The basilica of Divine Mother of Painful Queen Poland in Licheń, 1993–2004, arch. Barbara Bielecka, façade, photo J. Sowińska

przedzającymi wejście 150 m), 44 m wynosi wysokość nawy głównej (a więc jak niektórzy z dumą zauważają, jest ona wyższa od katedry Notre Dame w Paryżu)¹⁵, 75,6 m wynosi zaś wysokość wnętrza z kopułą. Nocą krzyż na bazylice podświetlony jest na czerwono, by był dobrze widoczny dla pilotów samolotów pasażerskich.

Jako ciekawostkę dodać można, że na okładce książki napisanej na temat bazyliki przez panią architekt umieszczone zostało zestawienie tej budowli z piramidą Cheopsa (o tym, że jest to ta konkretna piramida dowiadujemy się już z tekstu)¹⁶. W środku natomiast znajdują się tabele, dzięki którym można porównać wymiary bazyliki licheńskiej ze słynnymi realizacjami z różnych epok i zakątków świata¹⁷.

Monumentalny charakter i ogromne gabaryty budowli ma częściowo tłumaczyć wydarzenie z przeszłości, czyli objawienie Matki Bożej i zapowiedzenie przez Nią, że w okolicy Lichenia wzniesiony zostanie wspaniały kościół Jej poświęcony¹⁸.

Intencją twórców było jednak nie tylko wzniesienie budowli największej w Polsce i siódmej co do wiel-

allusions – everyone knows which building is meant but no one mentions its name aloud.¹² On the one hand, it has become a symbol of kitsch, on the other hand, however, it cannot be forgotten that it is an important pilgrimage destination (fig. 15 and 16).

Its architect, Barbara Bielecka, had not designed any church before; she specialized in monumental building, which seems to explain a lot.¹³ In the design phase the monastic authorities ordered a reduction in the size of the basilica by 25 metres, so that it is not larger than St. Peter's Basilica in Rome, otherwise it would be regarded as tactless.¹⁴

In the end, a three-aisle basilica with transept was constructed, 139 m long (together with the steps leading to the entrance it is 150 m); the nave is 44 m high (as some people proudly remark, it is higher than the Notre Dame Cathedral in Paris),¹⁵ and the interior together with the dome is 75.6 m high. At night, the cross on the basilica is lit with red light so that it is clearly visible for passenger planes.

¹² P. Jasienica, „Kicz jak grzech”, *Architektura – murator* (2003), no.10, p.62.

¹³ S. Weremczuk, *Tajemnice Lichenia*, Lublin, 2004, p.185.

¹⁴ cf. *ibid.*, and *Opowieści księdza kustosa*, Wrocław, 2003, p.40.

¹⁵ B. Bielecka, *Świątynia Matki Bożej Licheńskiej*, Wrocław, 2004, p.30; Weremczuk, p.189.

¹⁵ B. Bielecka, *Świątynia Matki Bożej Licheńskiej*, Wrocław 2004, s. 30; S. Weremczuk, jak przyp. 13, s. 189.

¹⁶ Bielecka, jak przyp. 15.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ E. Makulski, *Licheń. Dzieje sanktuarium. Objawienia Matki Bożej*, Katowice 2004, s. 29.



16. Bazylika Matki Boskiej Bolesnej Królowej Polski w Licheniu, 1993–2004, arch. Barbara Bielecka; wnętrze ku prezbiterium. Fot. J. Sowińska

16. The basilica of Divine Mother of Painful Queen Poland in Licheń, 1993–2004, arch. Barbara Bielecka, the interior, photo J. Sowińska

It may be interesting to add that on the cover of the book written by the architect about the basilica, this building was juxtaposed with the Pyramid of Cheops (we learn that it is this particular pyramid from the text).¹⁶ In the book there are tables enabling us to compare the dimensions of the basilica in Licheń with famous buildings from various epochs and parts of the world.¹⁷

The monumental character and large size of the building can partially be explained by an event from the past – a vision of God's Mother and Her announcement that a magnificent church devoted to Her should be erected in the vicinity of Licheń.¹⁸

The artists' intention was not only to construct the largest building in Poland, seventh in terms of size in Europe and eleventh in the world, but also to create rich symbolism. Nothing is accidental here, for instance: 33 steps leading to the entrance symbolize the age of Jesus Christ, 365 windows refer to days of the year, and 52 doors represent the number of weeks in the year. The motif of barley ears is repeated in the whole

kości w Europie, a jedenastej na świecie, lecz również stworzenie bogatego programu symbolicznego. Nic tu nie jest przypadkowe, np. 33 stopnie poprzedzające wejście do bazyliki odnoszą się do wieku Chrystusa, 365 okien odpowiada ilości dni w roku, a z kolei 52 pary drzwi to ilość tygodni roku. W całej budowli powtarza się motyw kłosów. Widoczny jest on w kształcie szprosów okiennych, które przypominają mają łany zbóż, a także w licznych elementach dekoracyjnych. Nawet smukłe kolumny, jak twierdzi autorka, „mają przypominać romantyczność i wzniosłość Chopina albo spacer wśród łąnów zbóż”¹⁹. Według autorskich założeń kłos stanowi bowiem czytelny symbol chleba eucharystycznego, a także nawiązuje do otoczenia, czyli wiejskich łąk i pól uprawnych²⁰.

Symboliczne znaczenie mają posiadać również proporcje i wielkości poszczególnych elementów, jak i całości. Relacje te są jednak niezwykle enigmatyczne. Dla przykładu, forma konstrukcji, na której wsparta została kopuła, ma naśladować architekturę hymnu *Magnificat*...²¹

Zamierzeniem twórców było stworzenie bogatej symboliki, jednak tym, co dominuje, jest monumentalizm zaczerpniętych z przeszłości form, ogrom por-

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ E. Makulski, *Licheń. Dzieje sanktuarium. Objawienia Matki Bożej*, Katowice, 2004, p.29.

¹⁹ Bielecka, jak przyp. 15, s. 23.

²⁰ Tamże, s. 20; *Opowieści księdza kustosa*, jak przyp. 14, s. 152.

²¹ Bielecka, jak przyp. 15, s. 14.

tyków, „sięgających nieba” kolumn i wszechobecność złota (aż trudno uwierzyć, że chodziło jedynie o przywołanie złotej barwy polskich zbóż...).

Można krytykować, można żartować, ale faktem jest, że projekt ten, ogromny i niezwykle kosztowny, został zrealizowany. Wydano stosowne pozwolenia, zebrano fundusze.

Pojawia się pytanie, czy jest to w takim razie jedynie pomnik pychy, wyraz swoistej manii wielkości? Czy też realizacja rzeczywistego marzenia o wzniesieniu godnej i dostojnej świątyni, budowli już z daleka rozpoznawanej jako kościół?

Na tych kilkunastu przykładach widać, w jak różnorodny sposób współcześni polscy architekci szukają inspiracji w tradycyjnym kształcie bazyliki, kształcie głęboko zakorzenionym w ludzkiej podświadomości i stanowiącym dla dzisiejszego człowieka czytelny znak budowli kościelnej.

Wyraźnie widać również, że inspiracje tradycyjnymi formami architektonicznymi wymagają bardzo twórczego podejścia, by nie doprowadzić do biernego naśladownictwa czy tworzenia form wtórnych, niewnoszących niczego nowego do współczesnej architektury. Ewokując różnorodne odniesienia, powinny one prowokować odbiorców do poszukiwań i wielowątkowych skojarzeń.

Jak napisał Adriano Cornoldi, aby powstała dobra budowla sakralna, konieczne jest, by w jednym miejscu spotkali się: świątły zleceniodawca, kompetentny liturgista i zdolny architekt. Takie przypadki, jak konstatuje włoski znawca współczesnej architektury sakralnej, ciągle zdarzają się jednak zbyt rzadko²².

construction. It is visible in the shape of window muntins, which resemble fields of grain, and in numerous decorative elements. Even slender columns, as the author claims, 'are supposed to be associated with romance and loftiness of Chopin or with a walk in fields of grain.'¹⁹ According to the author's assumptions, an ear is a clear symbol of Communion bread and could also be related to country meadows and fields.²⁰

Also the proportions and size of individual elements and of the whole construction are symbolic. But these relations are somewhat enigmatic. For instance the form of construction which supports the dome is supposed to imitate the composition of the canticle *Magnificat*...²¹

The architects intended to create rich symbolism but that which dominates is the monumentalism of forms from the past, the immensity of porticos, columns that reach the sky and the omnipresence of gold (it is hard to believe that gold was used only to arouse associations with the golden colour of Polish grain...).

The project may be criticized or made fun of, but it is an undeniable fact that this building, huge and expensive, was really created. The appropriate permits were granted, and the funds were raised.

There is a question as to whether it is merely a monument of pride, or an expression of a sort of megalomania? Or is it the fulfilment of a dream about creating an admirable and dignified building, recognizable from afar as a church?

All the above examples show how differently contemporary Polish architects look for inspirations in the traditional shape of the basilica, a shape that is deeply rooted in human subconsciousness and is a clear symbol of the Church for contemporary man.

It is also clear that the inspirations of the traditional architectural forms require a very creative attitude in order not to merely imitate or create duplicated forms, which fail to contribute any novelty to contemporary architecture. Evoking various connotations, they should stimulate the spectators to form multidimensional associations.

As Adriano Cornoldi wrote, in order to create a good sacred building it is necessary that the following meet simultaneously: an enlightened client, a competent liturgist and a talented architect. The Italian expert on the contemporary sacred art concludes that such a conjunction is still too rare.²²

translated by Renata Latko

²² A. Cornoldi, *Caratteri dell'Edificio*, [w:] *L'Architettura dell'Edificio Sacro*, red. A. Cornoldi, Roma 2000, s. 77.

¹⁹ Bielecka, p.3.

²⁰ Ibid., p.20; *Opowieści księdza kustosa*, p.152.

²¹ Bielecka, p.14.

²² A. Cornoldi, "Caratteri dell'Edificio", in *L'Architettura dell'Edificio Sacro*, ed. A. Cornoldi, Roma, 2000, p.77.

Sacred Architecture: Between Art and Reality

Tasks of designing contemporary sacred architecture are usually complex in nature. Their analysis, in view of the author's own designing experience in the field, encourages an attempt at a synthetic presentation of a number of problems and a formation of some conclusions. The author wishes to present the specificity of the issues based on over forty projects of which he was either author or co-author. Similar problems seem to have been quite widespread as regards the implementation of other sacred architecture objects.

From 1970 onwards, obtaining planning permission for sacred objects was much easier than it had been before in Poland. Applications for such permissions to build churches always reflected real needs. As Sławomir Siwek wrote in 1986: *The goal of church building has for decades been to make up for the most striking disproportions and thus to improve the situation of the faithful who had to travel a long way to the church. To meet the needs expressed by the believers, diocesan curiae developed organizational criteria to be used on applying for planning permission. As a rough 'minimum' criterion, it was assumed that a church should serve 10–15 thousand believers.*¹

Prior to the design phase, the programme of the object was developed. It was then that the needs of the parish were carefully analyzed. At this stage, the future investment was also affected by some formal and administrative restrictions such as location, church size, building area. At the turn of the 1980s it was easier to get planning permission for a church which did not exceed 250 m² and for which no presbytery-house was planned. Such a sacred object was granted planning permission as a so called 'chapel'. Any priest who commissioned such an object had to travel tens of kilometres from the existing presbytery-house to perform a liturgy there. Another group was constituted by religious buildings with an area of 250–600 m². According to Janusz A. Włodarczyk, there was *...an administrative spatial requirement for the usable space in a church not to exceed 600 m². It was easier to obtain planning permission if the limit was observed. That is why most churches built in the 1970s and 1980s were similar in size, although larger objects also*

¹ S. Siwek, "Budownictwo sakralne – ciąg dalszy", *Tygodnik Powszechny* (1986), no.2, p.3.

Architektura sakralna. Między sztuką a rzeczywistością

Zadania występujące przy projektowaniu współczesnej architektury sakralnej są zazwyczaj złożone. Ich analiza w kontekście własnych doświadczeń projektowych w tym zakresie skłania do próby syntetycznego przedstawienia problemów i sformułowania wniosków. Na podstawie ponad czterdziestu zrealizowanych projektów, z których połowę wykonałem we współautorstwie, a pozostałe samodzielnie, chciałbym zaprezentować specyfikę tych zagadnień. Poza tym wydaje się, że podobne problemy występowały w szerokim zakresie również przy realizacjach sakralnych innych projektantów.

Po roku 1970 pojawiły się w Polsce większe możliwości uzyskiwania pozwoleń na budowę obiektów sakralnych. Należy podkreślić, że starania o uzyskanie pozwoleń na budowę kościołów związane były zawsze z autentycznymi i realnymi potrzebami. W roku 1986 Sławomir Siwek tak opisał ten problem: „Celem budownictwa sakralnego jest od kilkadziesiątu lat wyrównanie najbardziej rażących dysproporcji, a zatem polepszenie potrzeb wiernych dojeżdżających kilometrami do świątyni. Wychodząc naprzeciw zgłaszanym przez wiernych postulatom – kurie diecezjalne opracowały kryteria organizacyjne, które należy stosować przy ubieganiu się o zezwolenia. Jako orientacyjne kryterium «minimum» przyjęto, że jeden kościół powinien służyć 10 do 15 tys. wiernych”¹.

Przed przystąpieniem do projektowania opracowywano program obiektu. Szczegółowo analizowane były wówczas potrzeby parafii. Na tym etapie na program przyszłej inwestycji wpływały również pewne ograniczenia formalno-administracyjne, jak np. lokalizacja, powierzchnia kościoła, powierzchnia zabudowy. Na przełomie lat 70. i 80. znacznie łatwiej było uzyskać pozwolenie na budowę, jeśli powierzchnia zabudowy kościoła nie przekraczała 250 m² i nie planowano plebanii. Obiekt sakralny zatwierdzano wówczas do realizacji jako tzw. *kaplicę*. Ksiądz budujący taki kościół, a później sprawujący w nim liturgię, musiał dojeżdżać z istniejącej plebanii czasami i kilkanaście kilometrów. Kolejną grupę stanowiły świątynie, których powierzchnia mieściła się w przedziale 250–600 m². Janusz A. Włodarczyk stwierdza, że istniał „wymóg administracji przestrzenno-budowlanej ograniczający powierzchnię użytkową projektowanego kościoła do 600 m². Łatwiej było uzyskać zgodę na realizację, gdy się tej wielkości nie przekraczało. Dlatego też większość świątyni w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

¹ S. Siwek, *Budownictwo sakralne – ciąg dalszy*, „Tygodnik Powszechny”, 1986, nr 2, s. 3.

była porównywalna wielkościami, chociaż powstawały także obiekty większe². Najczęściej inwestor w porozumieniu z projektantem usiłował te przepisy ominąć. Z perspektywy czasu można jednak stwierdzić, że formułowany wówczas program był zazwyczaj zbyt obszerny i to zarówno co do różnorodności funkcji, jak i powierzchni na nie przeznaczonych. Kiedy bowiem pojawiała się realna możliwość realizacji świątyni, starano się ją maksymalnie rozbudować. Powstawały więc często kościoły dwupoziomowe, z dolną kondygnacją znajdującą się częściowo poniżej poziomu gruntu. Umieszczano w niej zazwyczaj salki katechetyczne, kaplice oraz wszelkiego rodzaju „pomieszczenia gospodarcze”. Z czasem okazywało się, że pomieszczenia te są niewykorzystywane, a zostały zaprojektowane głównie po to, aby omijając obowiązujące przepisy, maksymalnie zwiększyć powierzchnię użytkową, nie powiększając przy tym powierzchni zabudowy. Wydaje się więc, że przepisy prawne odnoszące się do powierzchni projektowanych kościołów w pewnym stopniu wpływały również na ich formę.

Istotnym problemem było też uzyskanie zgody władz administracyjnych na proponowaną przez inwestora lokalizację świątyni. Wykonywane były szczegółowe studia dotyczące analizy aktualnego układu urbanistycznego miejscowości lub jej dzielnicy, zwracające szczególną uwagę na rodzaj zabudowy, dostępność komunikacyjną oraz istniejące i przewidywane parkingi. Zajmowano się także charakterystyką układu przestrzennego miejscowości ze specjalnym uwzględnieniem punktów widokowych oraz osi perspektywicznych. Dużą wagę przywiązywano bowiem do lokalizacji mającego powstać kościoła i wpisania go w istniejący pejzaż. Wszystkie te elementy rozpatrywane były w kontekście przewidywanego rozwoju miejscowości. Niestety, w wielu przypadkach studia te pomijano, a lokalizacje przyszłych kościołów akceptowane przez urzędy państwowe położone były z dala od centrum oraz w niedogodny sposób połączone komunikacyjnie z istniejącymi zespołami zabudowy. Często powierzchnie działek nie tylko nie pozwalały na umieszczenie parkingu, ale nie dawały nawet możliwości zagospodarowania placu przykościelnego dla niezbędnych funkcji związanych z liturgią, nie mówiąc już o plebanii. Pomimo tych uwarunkowań w wielu przypadkach już wkrótce okazywało się, że nowy kościół ustanawiał oś kształtującego się w najbliższej okolicy zespołu zabudowy.

Charakterystyczne dla współczesnej architektury sakralnej jest poszukiwanie nowych form. Są one zarówno odzwierciedleniem aktualnych kierunków w architekturze, jak i rozwoju techniki budowlanej oraz

occurred.² More often than not the investor agreed with the designer to try and circumvent the regulations. However, from a time perspective, it becomes obvious that the programme developed at the time was too spacious both with regard to the variety of functions and the area designed for them. This was due to the fact that when there was an opportunity to build a church, the idea was to make it as big as possible. The result was two-storey churches with the lower storey partly sunken into the ground. This is where classrooms, chapels and all kinds of so called *utility rooms* were situated. It turned out later that most of the rooms were never used and had been designed mostly to circumvent the regulations and maximize the usable space without increasing the built-up area. Apparently, the legal regulations concerning the size of the churches affected their form to a certain extent.

Another important problem was making the administrative authorities agree to the proposed location of the church. Detailed studies were conducted into the contemporary urban layout of a town or district and particular attention was paid to the type of buildings in the area, transport infrastructure and parking capacity both existing and planned. The spatial layout of the town was also characterized, taking into consideration landmarks and perspective axes. The location of the new church was vital since it was to blend in with the surroundings. All the elements were considered in the context of the future development of the location. In many cases, however, the studies were overlooked and the location of the future church accepted by the authorities was to be far from the centre and had very inconvenient transport links with other built-up areas. The plots were often not sufficiently large to build a parking area or to be utilised by the church in order to fulfil indispensable liturgical functions, not to mention the possibility of building a presbytery-house in the future. Despite these drawbacks, the church location soon became the hub of a newly emerging built-up area.

Contemporary sacred architecture is characterized by a search for new forms. They reflect current trends in architecture, new building technologies and theological changes following Vaticanum II. There is a noticeable variety of forms. The Vatican Council's constitution says: *The Church has not adopted any particular style*

² J. A. Włodarczyk, *Dwa kościoły rzymsko-katolicki i ewangelicko-augsburski*, [w:] *Budownictwo sakralne '98. Konferencja naukowo-techniczna. Budownictwo miast i wsi. Białystok 7–8 maja 1998*, Białystok 1998, s. 366, cyt. wg: J. Sowińska, *Forma i sacrum. Współczesne kościoły Górnego Śląska*, Warszawa 2006, s. 117–118.

² J. A. Włodarczyk, „Dwa kościoły rzymsko-katolicki i ewangelicko-augsburski”, in *Budownictwo sakralne '98. Konferencja naukowo-techniczna. Budownictwo miast i wsi. Białystok 7–8 maja 1998*, Białystok, 1998, p.366, after: J. Sowińska, *Forma i sacrum. Współczesne kościoły Górnego Śląska*, Warszawa, 2006, pp.117–118.

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. The art of our own days, coming from every race and region, shall also be given free scope in the Church.³ Despite this fact, modern sacred architecture does not seem to have freed itself from traditional patterns of style and form. It is thought that a characteristic feature of the architecture of new Catholic churches is the preservation of ideological and formal continuity (...) beside orthodox duality and universal meaning.⁴ Sometimes the form of the designed church was influenced by the investor-priest supported by the Parish Council. There were usually two different approaches to the form of the church. One of them required an expressive gable roof with projecting eaves, while the other wanted the roof to be inconspicuous and the form to be sculptural. Andrzej K. Olszewski lists the types of modern churches in Poland referring to some of them as tent-like and sculptural.⁵ I met an architect who was a member of an architectural and building committee for a curia, who actually demanded that the designed churches have big gable roofs with projecting eaves.

The building process involved the investor, contractor and designer. In many cases, a do-it-yourself method was adopted and the architect was surprised by the changes that were made without his consent. The investor collaborated closely with the contractor he had chosen and accepted the changes made by the latter, resulting mainly from the lack of qualifications, the desire to simplify the building process or lack of creative call. The contractor's pseudo-economic suggestions at particular stages of the construction process were also readily accepted. The designer was not consulted on or even informed about these innovations which usually proved to be mistaken. Unfortunately, it was impossible to return to the original design, for various reasons, and the nonsensical alterations had to be accepted, which affected the final form of the object. There were also cases, fortunately very rare, where the investor-priest introduced some

³ "Konstytucja o Liturgii", no.123, in *Sobór Watykański II*, Poznań, 1968, p.68, after: M. E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej*, Lublin, 1979, p.149.

⁴ J. Rabiej, *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich. Świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice, 2004, p.129.

⁵ A. K. Olszewski, "Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce. Komunikat oraz kilka uwag ogólniejszej natury", in *Sacrum i sztuka*, Kraków, 1989, pp.85-105.

zmian wynikających z nowych tendencji teologicznych po II Soborze Watykańskim. Zauważyć można dużą różnorodność stosowanych rozwiązań formalnych. W odniesieniu do form architektonicznych Konstytucja soborowa stwierdza między innymi: „Kościół żadnego stylu nie uważał jakby za swój własny, lecz stosownie do charakteru i warunków narodów oraz potrzeb różnych ośrodków dopuszczał formy artystyczne każdej epoki. (...) Także sztuka naszej epoki oraz wszystkich narodów i regionów może się swobodnie rozwijać w Kościele”³. Pomimo to w bardzo wielu przypadkach wydaje się, że współczesna architektura sakralna nie uwolniła się całkowicie od tradycyjnych wzorców zarówno stylowych, jak i formalnych. Uważa się, iż jedną z charakterystycznych cech kształtowania architektury nowoczesnych świątyń katolickich było „zachowanie ideowo-formalnej ciągłości (...) obok ortodoksyjnej dwoistości i znaczeniowego uniwersalizmu”⁴. Czasami na formę architektoniczną projektowanego kościoła pewien wpływ miała silna sugestia księdza-inwestora poparta stanowiskiem rady parafialnej. Najczęściej formułowane wówczas życzenia koncentrowały się wokół dwóch odmiennych stanowisk. Oczekiwano, że kościół będzie miał wyrazisty dwuspadowy dach z wysuniętymi okapami, lub też, że dach będzie niewidoczny, a bryła potraktowana zostanie w sposób bardzo rzeźbiarski. Andrzej K. Olszewski, podając typologię współczesnych kościołów w Polsce, określa je między innymi jako „namiotowe” oraz „rzeźbiarskie”⁵. W swojej praktyce spotkałem się ze stanowiskiem architekta, będącego pracownikiem komisji architektoniczno-budowlanej przy jednej z kurii biskupich, który wręcz wymagał, aby projektowane kościoły miały wydatne dwuspadowe dachy z mocno wysuniętymi okapami.

W procesie budowy świątyni uczestniczył inwestor, wykonawca i autor projektu. W wielu przypadkach budowę prowadzono tzw. systemem gospodarczym, a architekt zaskakiwany był zmianami dokonywanymi bez jego wiedzy. Ścisła współpraca między inwestorem a wybranym przez niego wykonawcą powodowała, że zmiany wynikające z chęci uproszczenia prac, braku odpowiednich kwalifikacji czy też potrzeby twórczego działania wykonawcy były przez proboszcza akceptowane. Akceptację uzyskiwało również doradztwo wykonawcy wynikające z pseudoekonomii realizacji danego etapu budowy. Tych racjonalizatorskich pomysłów zazwyczaj nie tylko nie uzgadniano z projektantem, ale

³ *Konstytucja o Liturgii*, n. 123, [w:] *Sobór Watykański II*, Poznań 1968, s. 68, cyt. wg: M. E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej*, Lublin 1979, s. 149.

⁴ J. Rabiej, *Tradycja i nowoczesność w architekturze kościołów katolickich. Świątynia fenomenem kulturowym*, Gliwice 2004, s. 129.

⁵ A. K. Olszewski, *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce. Komunikat oraz kilka uwag ogólniejszej natury*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989, s. 85-105.

nawet go o nich nie informowano. Jednak w kolejnych fazach budowy wprowadzone zmiany okazywały się najczęściej błędne. Niestety, z różnych przyczyn nie można już było wrócić do stanu projektowanego i trzeba było niejednokrotnie te bezsensowne przekształcenia akceptować, co nie pozostawało bez wpływu na ostateczną formę obiektu. Były też przypadki, na szczęście bardzo rzadkie, kiedy modyfikacje projektu wynikały z inwencji artystycznej samego księdza-inwestora. Dochodziły do tego problemy z zakupem materiałów budowlanych, co zmuszało do stosowania materiałów niemających odpowiednich parametrów. Andrzej K. Olszewski potwierdza podnoszone tu problemy pisząc: „Wreszcie trzeci ostatni typ też trudny do sklasyfikowania. To budowle powstałe w wyniku braku pozwoleń albo braku stosownej działki, tak że np. trzeba na siłę pożenić kościół stary z nowym dla uzyskania większej powierzchni i przystosowania do owej funkcjonalności”⁶. Odnosząc się zaś do procesu realizacji jednego z kościołów, pisze: „Zaszły tam dodatkowo pewne kontrowersje, bo zabrakło cegły i ksiądz bez porozumienia z architektem obniżył o 1,5 m wysokość wznoszonej budowli, co przy tej skali ma zasadnicze znaczenie. Ponadto kazał zamurować otwór – wybijając go w zupełnie nowym miejscu. Niemniej to się stało i trzeba będzie jakoś z tym dać radę”⁷.

Bywało, że architekt kończył swą pracę w momencie, gdy kościół był wybudowany w stanie surowym lub częściowo wykończonym, chociaż zdarzały się i przypadki, że inwestor po uzyskaniu pozwolenia na budowę nie podejmował dalszej współpracy z projektantem. Na etapie ukończonego stanu surowego otaczała inwestora często cała rzesza artystów oferujących swe usługi i pomysły dekoracyjne. W bardzo wielu przypadkach propozycje te miały wątpliwą wartość artystyczną i jedynie dezorganizowały wnętrze. Działania takie miały miejsce nie tylko u nas w Polsce. Potwierdza to Jerzy Szeptycki, który odnośnie do projektów wnętrz sakralnych stwierdza: „Architekt odpowiedzialny za projekt kościoła kończy swą pracę, kiedy bryła budynku jest ukończona (...) Warsztaty dekoracyjne organizowane są ściśle na podstawie biznesu. Oferują one standardowe lub robione na miarę sprzęty dekoracyjne... (...). Ogólną cechą tych bardzo popularnych (i drogich) rodzajów wewnętrznych dekoracji kościelnych jest ich eklektyzm i całkowita niezależność od charakteru samego kościoła”⁸. Elementy wyposażenia wnętrza są wymienne, można więc mieć nadzieję, że w kościołach, gdzie nie udało się zaprojektować właściwego wystroju, braki estetyczne zostaną usunięte w przyszłości.

⁶ Tamże, s. 101.

⁷ Tamże.

⁸ J. G. Szeptycki, *A Study of Problems and Factors of Contemporary Ecclesiastical Architecture*. A Thesis Presented to the Faculty of the School of Architecture. The University of Southern California, czerwiec 1952, s. 75–76, cyt. wg: A.K. Olszewski, I. Grzesiuk-Olszewska, *J. Szeptycki i jego kościoły w Ameryce*, Warszawa 2000, s. 15.

changes to express his artistic creativity. On top of this, there were shortages of building materials and those available did not have the appropriate parameters. Andrzej K. Olszewski confirms this when he writes: *Finally, the last type which is also hard to classify. It includes the objects that were built without planning permission or on inappropriate lots and the result was a forced marriage of the old and new churches to get a larger square footage and function.*⁶ He adds, referring to one church: *There were some controversies because of a shortage of bricks. The priest, without consulting the architect, decided to lower the building by 1.5 m, which was a significant change, considering the scale of the object. He also ordered an opening to be bricked up and another one to be made in a completely different place. Since nothing can be done about it, we might as well put up with it.*⁷

Sometimes the architect's job ended when the church was in an incomplete state. In some cases, the investor did not embark upon collaboration with the architect after obtaining planning permission. When the church was in an incomplete state, many artists offered the investor their decorative services and ideas. In many cases the true value of such offers was dubious at best, and they cluttered the interior. Poland, however, is not the only country where such things occurred. Jerzy Szeptycki confirms this fact when talking about the decoration of sacred interiors: *The architect responsible for the design of the church finishes work when the form is ready (...) Decoration workshops are organized strictly on business principles. They offer standard or customized furnishings (...). The general feature of these popular (and expensive) types of church interior decorations is their eclecticism and total independence of the character of the church itself.*⁸ The elements of interior decoration are removable, so it is to be hoped that those church interiors which have not been designed properly will be arranged appropriately in the future. Sacred architecture implemented under such circumstances is sometimes different from the architect's design and can generally be equated to nothing more than a building. Therefore it is hard to consider it in terms of art. Julia Sowińska shares this opinion when she writes: *These totally non-architectural factors had an effect on the final result, unfortunately, it was mostly un-*

⁶ Ibid., p.101.

⁷ Ibid.

⁸ J. G. Szeptycki, *A Study of Problems and Factors of Contemporary Ecclesiastical Architecture*, a thesis presented to the Faculty of the School of Architecture, The University of Southern California, June 1952, after: A. K. Olszewski, I. Grzesiuk-Olszewska, *J. Szeptycki i jego kościoły w Ameryce*, Warszawa, 2000, p.15.

*favourable.*⁹ According to Andrzej K. Olszewski: *Modern sacred architecture is viewed with a kind of snobbery, a despotic-excitabile negation: oh, what a monstrosity! We don't have anything at all! How horrible! etc. ... Only a fraction of objects have had sufficient artistic value to be included in the history of art. I have seen a set of pictures from a diocese and I am aware of the fact that most of the objects that have been built there are good examples of objective difficulties, sociology of architecture, but there isn't much to do there for art historians.*¹⁰ Nevertheless, it should be pointed out that all the greater or lesser objective problems occurred in a minority of sacred architecture objects and, in fact, many outstanding objects of sacred architecture have been built in Poland.

Since 1989, obtaining planning permission for a church with the accompanying facilities has not necessitated a circumvention of the building code. The availability of building materials and professional building contractors has made collaboration between the investor, architect and contractor possible, and the architect has a much greater influence on the final appearance of his work. Fortunately, most of the problems of the 1970s and 1980s mentioned in the paper seem to have passed.

Takie uwarunkowania architektury sakralnej powodują, że czasem znacząco odbiega ona od projektu twórcy i w zasadzie sprowadza się do budownictwa. Trudno więc rozpatrywać ją w kategoriach sztuki. Tę opinię podziela Julia Sowińska, zauważając, że „te zupełnie pozaarchitektoniczne względy miały często znaczący wpływ na efekt końcowy i to, niestety w większości przypadków niekorzystny”⁹. Natomiast Andrzej K. Olszewski stwierdza, że „w stosunku do współczesnej architektury sakralnej, (...) obowiązuje u nas pewien rodzaj snobizmu, takiej despotyczno-egzaltowanej negacji: ach, co za dziwadło, a w ogóle nic nie mamy!, a okropność itd. (...) Zawsze było tak, że z dużej masy obiektów tylko nikły ich procent wchodził do historii sztuki jako artystycznie zadawalający. Widziałem zestaw zdjęć z pewnej diecezji (...) i mam świadomość, że gros tego co tam wybudowano, będzie świetnym przykładem trudności obiektywnych, socjologii architektury, ale my historycy sztuki niewiele mamy tam do roboty”¹⁰. Należy jednak podkreślić, że te wszystkie mniej czy bardziej obiektywne problemy występowały tylko w niewielkiej części realizacji sakralnych. Jednocześnie faktem jest, że powstało i powstaje w Polsce wiele wybitnych prac z zakresu architektury kościelnej.

Po roku 1989 uzyskanie pozwolenia na budowę świątyni nie wymaga stosowania zabiegów omijających prawo budowlane. Dostęp do odpowiednich materiałów oraz istnienie wykwalifikowanych przedsiębiorstw realizujących budowę spowodowały, że współpraca inwestora, architekta i wykonawcy stała się możliwa, a twórca ma zdecydowanie większy, chociaż nie całkowity, wpływ na ostateczny wyraz swego dzieła. Wydaje się więc, że większość z poruszanych tu problemów charakterystycznych dla budownictwa sakralnego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku jest już, na szczęście, nieaktualna.

⁹ Sowińska, p.118.

¹⁰ Olszewski, p.103.

⁹ Sowińska 2006, jak przyp. 2, s. 118.

¹⁰ Olszewski 1989, jak przyp. 5, s. 103.

Witraże I połowy XIX wieku
na ziemiach polskich¹

W badaniach nad sztuką ostatnich dwustu lat rozpowszechniony jest pogląd, że witraż pojawił się w Polsce na nowo dopiero po roku 1850², a zatem bez mała sto lat później niż w Europie Zachodniej, gdzie już w połowie XVIII stulecia daje się zaobserwować wzmożone zainteresowanie barwnymi przeszkleniami³. Niniejszy artykuł ma na celu podważenie tej opinii i wstępne rozpoznanie problematyki witrażu pierwszej połowy XIX wieku na ziemiach polskich.

Bezpośrednią przyczyną odrodzenia witrażu była wywodząca się z Anglii fascynacja wiekami średnimi i rozwój neogotyku. Istotną rolę odegrała w tym procesie dekoracja Strawberry Hill – rezydencji będącej kluczowym ogniwem rozwoju wczesnego *Gothic Revival* – w której na wielką skalę zastosowano witraże dawne. O użyciu spoliów witrażowych zadecydowały tu względy artystyczne (dążenie do nadania wnętrzu średniowiecznego charakteru i wywołania niesamowitego nastroju), ale i praktyczne, bo choć tradycja wytwarzania witraży figuralnych była kulturowana w Anglii nieprzerwanie przez cały okres nowożytny (głównie w technice malowidła na szkle), to stanowiła wówczas już raczej zamierające zjawisko artystyczne. Dopiero właśnie wczesnoromantyczne zainteresowanie średniowieczem dało ożywczy impuls podupadłej sztuce witrażowej, a przykłady prac współczesnych z tego czasu odnajdziemy również w rezydencji Walpole’a⁴. Witraż, lub przynajmniej barwne szyby, był w tym czasie jednak nie tylko pożądanym elementem wystroju coraz częstszych neogotyckich wnętrz, lecz także cenionym obiektem kolekcjonerskim, a zabytki dawnego rzemiosła masowo importowano z Europy kontynentalnej, szczególnie z Francji ogarniętej falą porewolucyjnej sekularyzacji⁵.

Moda na Anglię przyczyniła się do rozpowszechnienia mediewistycznych zainteresowań i neogotyckiego smaku w Europie kontynentalnej – Wilhelm IX von Hessen-Kassel nakazał ozdobić witrażami z heskich kościołów neośredniowieczny zameczek wybudowany w parku Wilhelmshöhe, Leopold Fryderyk Franciszek von Anhalt-Dessau za pośrednictwem Lavatera kupował „szyby kolorowe” do domku gotyckiego w Wörlitz, w oknie zbrojowni księcia pruskiego Fryderyka w ber-

¹ Prezentowany tu artykuł powstał przy okazji prac nad dysertacją *XIX-wieczne witraże kościołów i klasztorów Krakowa (1815–1914)*, przygotowywanej pod kierunkiem dr. hab. Marka Zgórniaka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

² Por. artykuł Danuty Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej w niniejszym tomie.

³ E. Vaassen, *Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780–1870*, München–Berlin 1997, s. 37.

⁴ M. Peover, *Horace Walpole’s use of stained glass at Strawberry Hill*, „British Art Journal” 5, nr 1 (Spring/Summer 2004), s. 22–29.

⁵ Vaassen, s. 89–93.

Stained Glass in Poland in the
First Half of the 19th Century¹

In the research covering the last two centuries, it is a repeated opinion that stained glass reappeared in Poland only after 1850.² This is around a hundred years later than in Western Europe, where one can observe intensified interest in colourful glazing dating from as early as the mid-18th century.³ This article aims to challenge this common opinion, and to outline the problems in the subject of stained glass in Poland of the first half of the 19th century.

The revival of stained glass art was caused directly by both the English-born fascination with the Middle Ages, and the development of neo-Gothicism. The stained glass decorations of the villa at Strawberry Hill, England, in which old stained glass panes were massively used, played an important role in the development of the early Gothic revival. The use of expended stained glass material was dictated by artistic considerations, aimed at restoring the medieval ambience and creating eerie atmosphere, and by practical ones: despite the fact that the artistic tradition of producing figural stained glass was sustained throughout the whole modern age in England (mainly as the technique of painting on glass), it was already in decline at the time. It was, therefore, only the early romantic interest in the Middle Ages that revived the declining stained glass art; there are also examples of these contemporary works in Walpole’s residence.⁴ During this time stained glass, or at least painted glass, was not only a desirable form of decoration in the increasingly popular neo-Gothic interiors, but it was also a valuable collection item and works of this old craft were imported in large numbers from continental Europe. In particular they came from France, where they were being discarded under the influence of post-revolutionary secularization.⁵

The English vogue contributed to the spread of medieval interest and neo-Gothic tastes on the continent – William IX von Hessen-Kassel ordered

¹ The present article was written during the work on the Ph.D. thesis: *19th Century Stained Glass of Churches and Monasteries in Krakow (1815–1914)*, written under the supervision of the Associate Professor Marek Zgórniak, in the Institute of the History of Art of the Jagiellonian University.

² Cf. the article of Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska in this volume.

³ E. Vaassen, *Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780–1870*, München–Berlin, 1997, p.37.

⁴ M. Peover, “Horace Walpole’s use of stained glass at Strawberry Hill”, *British Art Journal* 5 (Spring/Summer 2004), no.1, pp.22–29.

⁵ Vaassen, pp.89–93.

his neo-medieval castle built in Wilhelmshöhe Park to be decorated with stained glass from Hessian churches. Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau bought 'colourful windows' for his gothic house in Wörlitz, with Lavater as the middle-man. The armoury window of Prince Frederick's Berlin palace at Wilhelmstraße had stained glass windows from the 15th, 16th and 17th centuries placed among medieval ornaments. There were numerous similar examples, connected mainly with the aristocracy. Medieval and modern treatises on the technology of coloured glass production were rediscovered, but all of these only marginally revived the forgotten techniques. In practice, more important attempts were made by artists and craftsmen, mainly enamellers and goldsmiths. Just like with porcelain production, inventing a new method of glass dyeing was both a valuable and a closely guarded secret. It should not be forgotten that the tradition of enamelled-stained glass (chiefly on colourless glass) survived in its rudimentary form also outside England, including Switzerland and some of the Germanic countries.⁶

The interest in stained glass, originating in Great Britain, (which was often manifested in impressive collections and ever braver technological experiments delving into the medieval craft's secrets), constituted the first stage of the European stained glass art revival. This stage could also be observed in Poland.

Unlike in the countries where the tradition of enamelled stained glass was never interrupted, in Poland, the last works of the original period in which enamel stained glass was made were created at the beginning of the 18th century.⁷ Later on, however, medieval stained glass windows were often repaired and appended, which demonstrated a certain lasting respect and admiration for this type of art. In 1773, an anonymous glazier was paid for 'making a colourful crown in the window' of St. Mary's Church in Krakow.⁸ Several years later, a colourful inscription was placed in the new glazing of the Krakow Franciscan galleries.⁹ An

⁶ Vaassen, pp.33-34.

⁷ E. Letkiewicz, *Polskie witraże nowożytnie malowane emaliami*, Lublin, 1995, pp.204-265.

⁸ L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, "Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie", in L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, L. Heine, P. Karaszkiewicz, *Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie. Historia i konserwacja*, (= *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, vol.VII), Kraków, 1997, p.20.

⁹ There were 'letters and numbers of coloured glass framed in lead' in one of the windows of the south side of the galleries of the Franciscan church. They combined into the inscription *XPZFAD 1778*, signifying: *X. Paweł Zembrzusi Franciszkanin Roku Pańskiego 1778* [Priest Paweł

lińskim pałacu przy Wilhelmstrase umieszczono wśród średniowiecznych ornamentacji witraże pochodzące z XV, XVI i XVII wieku. Podobnych przykładów, związanych głównie z arystokracją, były dziesiątki. Na nowo odkrywano również średniowieczne i nowożytnie traktaty o technologii produkcji barwnego szkła, które jednak w ograniczonym tylko zakresie wpłynęły na wskrzeszenie zapomnianej techniki. W praktyce istotniejsze okazały się próby podejmowane przez artystów-rzemieślników, rekrutujących się przeważnie spośród emalierów i złotników. Podobnie jak w przypadku produkcji porcelany, odkrycie nowego sposobu barwienia szkła było sekretem równie cennym, co strzeżonym. Nie można oczywiście zapomnieć, że tradycja wykonywania witrażyków malowanych emaliami na szkłe, najczęściej bezbarwnym, przetrwała w rudymenarnych formach również poza Anglią, między innymi w Szwajcarii i niektórych krajach niemieckich⁶.

Wywodzące się z Wielkiej Brytanii zainteresowanie witrażami, którego przejawem były imponujące niekiedy kolekcje i coraz śmielej podejmowane eksperymenty technologiczne mające na celu zgłębienie arkanów średniowiecznego rzemiosła, stanowi pierwszą fazę odrodzenia witrażownictwa europejskiego. Etap ten uchwytany jest również w Polsce.

W odróżnieniu od tych krajów, w których tradycja witraży malowanych emaliami na szkłe nie została właściwie nigdy przerwana, w Polsce ostatnie tego typu prace powstały na początku XVIII wieku⁷. Jeszcze jednak i później zdarzało się, że przeprowadzano reparacje oraz uzupełnienia witraży średniowiecznych, świadczące o utrzymującym się szacunku dla tego gatunku sztuki. W roku 1773 wypłacono nieznanemu z nazwiska szklarzowi należność „od sporządzenia korony w oknie w kolorach” do kościoła Mariackiego w Krakowie⁸, a kilka lat później w nowym przeszkleeniu krążganków franciszkańskich umieszczono barwną inskrypcję⁹. Wyrażna cezura, sądząc na przykładzie Krakowa, nastąpiła na przełomie wieków XVIII i XIX. Ambroży Gra-

⁶ Tamże, s. 33-34.

⁷ E. Letkiewicz, *Polskie witraże nowożytnie malowane emaliami*, Lublin 1995, s. 204-265.

⁸ L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, *Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie*, [w:] L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, L. Heine, P. Karaszkiewicz, *Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie. Historia i konserwacja*, Kraków 1997 (= *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, t. VII), s. 20.

⁹ Były to „lityry i cyfry z kolorowego szkła obramione ołowiem” w jednym z okien południowego ramienia krążganków kościoła Franciszkanów. Układały się one w inskrypcję *XPZFAD 1778*, oznaczającą: *X. Paweł Zembrzusi Franciszkanin Roku Pańskiego 1778*. Wykonano ją dla upamiętnienia nowego przeszkleńia i prac remontowych na krążgankach. W latach 1905-1912 Franciszek Mączyński, prowadząc restaurację krążganków, zaprojektował nowe przeszkleńie z wykorzystaniem fragmentów XVIII-wiecznych. Po wojnie dokonano rekonstrukcji inskrypcji (por.: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. II: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 117-118).

bowski zanotował w swoich *Wspomnieniach* opowieść Tomasza Rostafińskiego odnoszącą się zapewne do wydarzeń z tego czasu: „kiedy jeszcze małym był chłopcem (lecz to dobrze pamięta), ojciec jego wezwany był do naprawy okien bocznych w prezbiterium kościoła Panny Maryi, które przez burze i wiatry mocno były zniszczone, a wiele szyb było potłuczonych albo ich zupełnie brakowało... Ta zaś reszta szyb, które jeszcze pozostały, była ze szkła kolorowego, tak jak są trzy okna nad wielkim ołtarzem... Te więc szyby kolorowe – całe czy rozbite – wyjmowali i z rusztowania wysokiego w tym celu wystawionego zrzucali na ziemię!”¹⁰.

Z wydarzeniami z początku wieku łączyć należy również wzmiankę Lucjana Siemieńskiego informującą, że gdy wyrzucano „okna kolorowe” z kościoła Mariackiego i św. Katarzyny, zbierali je „amatorzy” z Berlina¹¹. Najwyraźniej nie budziły więc one zainteresowania mieszkańców Krakowa. Podobnie rzecz się miała z witrażami ze zburzonego przez Austriaków kościoła św. Michała na Wawelu, które zakupiła do swoich zbiorów Izabela Czartoryska¹².

W tym czasie, gdy średniowieczne kwatery zrucano z rusztowań przy kościele Mariackim, w Puławach istniała już bowiem kolekcja witrażu, która, gdyby większość przeznaczonych do niej witraży nie uległa zniszczeniu podczas transportu, mogłaby konkurować z najlepszymi zbiorami europejskimi. Jej właścicielka, Izabela z Flemingów Czartoryska, będąc chyba w równiej mierze polską patriotką, co arystokratyczną kosmopolitką, doskonale zdawała sobie sprawę z przewartościowania, jakie dokonywało się w spojrzeniu na średniowiecze, czego wyrazem był chociażby ukończony w 1809 roku Domek Gotycki. Blasku jego wnętrzem przydawały niezachowane już dziś witraże. Według katalogu pamiątek Domku Gotyckiego z 1828 roku w przedpokoju na parterze znajdowały się wspomniane już „szyby kolorowe, wyjęte z rozwalonego kościoła ś. Michała w Krakowie”. Tuż obok, w tzw. pokoju dolnym umieszczono witraże ze zrujnowanych kościołów Belgii; też proweniencji były witraże klatki schodowej, na piętrze zaś, w jednej z szaf pokoju zielonego przechowywano niemiecki witraż gabinetowy – „herb na szkle malowany Jerzego Krzysztofa Eimmart, malarza w Ratzbonie, przez niego samego robiony r. 1655. Dany przez księcia Henryka Lubomirskiego”¹³. Wymienione w katalogu witraże belgijskie stanowiły jedynie drobny ułamek olbrzymiego zbioru, zgromadzonego dla Czartoryskiej przez generała Michała Sokolnickiego. W latach 1810–1811 podczas podróży po Niemczech i Belgii Sokolnicki nabył ok. 160 witra-

important breach in this admiration – as judged on the example of Krakow – at the turn of the 19th century was marked in *Wspomnienia* – the memoirs of Ambroży Grabowski. He mentions the story of Tomasz Rostafiński, referring to the events of that period: ‘When he was still a small boy (he remembers it well), his father was asked to repair the side windows in the presbytery of Our Lady’s church, which had been severely damaged by storms and winds and a lot of the panes were broken or missing... The window panes that remained were made of coloured glass just like the three windows above the great altar... These coloured windows – broken or not – were removed and dropped onto the ground from the high scaffolding erected for this purpose!’¹⁰

Similar events from the beginning of the 19th century can also be linked to observations made by Lucjan Siemieński, who noticed that when the ‘coloured windows’ were being thrown out of St. Mary’s (and also St. Catherine’s) churches, they were being collected by ‘amateurs’ from Berlin.¹¹ Apparently, the citizens of Krakow were also not interested in those windows, nor in the stained glass from St. Michael’s Church – located on the Wawel Hill and destroyed by the Austrians. These windows and pieces of stained glass were purchased as collection items by Izabela Czartoryska.¹²

During the time when the medieval quarters were dropped from the scaffolding of St. Mary’s church, Puławy (in eastern Poland) already had a collection of stained glass which, if the majority of the works had not been destroyed in transport, could have been on a par with the best European collections. The owner of the Puławy collection, Izabela Czartoryska of the Flemming family, a Polish patriot and aristocratic cosmopolitan, was perfectly aware of the re-evaluation of the way in which the Middle Ages were viewed. The evidence for this could be the Gothic House, completed in 1809. Its interior was decorated with – no longer pre-

Zembrzusi the Franciscan Anno Domini 1778]. It was made to commemorate the new glass panelling and the renovation of the galleries. In 1905–1912 Franciszek Mączyński, while restoring the galleries, designed new glass panelling with the use of the 18th century fragments. A reconstruction of the inscription was made after the war (cf. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, vol.IV: *Miasto Kraków*, part II: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, eds. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa, 1971, pp.117–118.

¹⁰ *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, vol.II (=Biblioteka Krakowska, vol.41), Kraków, 1909, p.114.

¹¹ L. Siemieński, „O oknach kolorowych i szczątkach okien w Kościołach Krakowskich”, *Gazeta Warszawska* (1853), no.241, p.5.

¹² *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa, 1828, p.30.

¹⁰ *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, t. II, Kraków 1909 (=Biblioteka Krakowska, t. 41), s. 114.

¹¹ L. Siemieński, *O oknach kolorowych i szczątkach okien w Kościołach Krakowskich*, „Gazeta Warszawska”, 1853, nr 241, s. 5.

¹² *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, s. 30.

¹³ Tamże, s. 30, 33, 36, 103.

served – stained glass. According to the catalogue of items from the Gothic House of 1828, in the hall of the ground floor, there were the previously mentioned coloured windows from the destroyed St. Michael's Church in Krakow. Close to these coloured windows, in the so-called 'Lower Room' and in the staircase, there was stained glass from ruined Belgian churches. On the first floor in one of the wardrobes in the Green Room, there was German stained glass with a 'coat of arms painted on the glass by Jerzy Krzysztof Eimmart, painter in Regensburg, in 1655; granted by Prince Henryk Lubomirski'.¹³ The Belgian stained glass listed in the catalogue constituted only a fraction of the huge collection which was sent to Puławy by General Michał Sokolnicki. In 1810–1811, while travelling in Germany and Belgium, Sokolnicki purchased about 160 stained glass pieces from ruined churches and sent them in five boxes to Puławy. Most of them were damaged on the way. These included stained glass from the chapel of Charles the Great in Aix-la-Chapelle, twenty large window quarters from St. Géry Church in Brussels, fifteen pieces from St. Gudula's Church and ten from the Antwerp Cathedral.¹⁴

The cult of memorabilia and history propagated by Czartoryska was shared by Jan Paweł Woronicz, the later Cracovian bishop. When he was still a parish priest in the nearby town of Kazimierz Dolny, he frequently visited Puławy and became a close friend of the Czartoryski family.¹⁵ He must have been familiar, therefore, with the interior of the Gothic House. It was most probably there that the idea originated of installing 'ancient' (as they were then described) enamelled stained glass panes in the window of the Historical Office of the Palace of Cracovian Bishops (fig. 1). The panes presented, amongst others, the coats of arms of Polish kings and Cracovian bishops, mostly from the 17th century.¹⁶ The glazing was connected with the renova-



1. Jan Nepomucen Danielski, Okno zachodnie w Gabinetcie Historycznym Pałacu Biskupów Krakowskich w Krakowie (stan w 1828 roku), litografia ok. 1828, Archiwum Państwowe w Krakowie. Fot. Archiwum Państwowe w Krakowie

1. Jan Nepomucen Danielski, The western window in the Historical Office in the Palace of Krakow Bishops, 1828 (State Archive in Cracow)

ży ze zrujnowanych kościołów i w pięciu skrzyniach wyeksponował do Puław. Większość z nich stłukła się po drodze. Były wśród nich: witraże z kaplicy Karola Wielkiego w Akwizgranie, 20 wielkich kwater z kościoła St. Géry w Brukseli, 15 sztuk witraży z kościoła św. Guduli w Brukseli oraz 10 z katedry w Antwerpii¹⁴.

Kult pamiątek i historii propagowany przez Czartoryską znalazł podatny grunt w osobie Jana Pawła Woronicza, późniejszego biskupa krakowskiego. Jeszcze jako proboszcz w pobliskim Kazimierzu Dolnym Woronicz był w Puławach, a i później utrzymywał bliskie stosunki z rodziną Czartoryskich¹⁵, musiał więc znać wystrój Domku Gotyckiego. W prostej linii stamtąd należy więc wywieść pomysł wprawienia do okna Gabinetu Historycznego w pałacu biskupów krakowskich „starożytnych”, jak by je wówczas określono, witraży malowanych emaliami na szkło (il. 1). Ukazywały one między innymi herby królów polskich oraz biskupów krakowskich i pochodziły głównie z XVII wieku¹⁶. Powstanie

¹³ Ibid., pp.30, 33, 36, 103.

¹⁴ Z. Żygulski (junior), „Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)”, *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* VII (1962), p.137.

¹⁵ M. Nesteruk, Z. Rejman, „Wstęp”, in J. P. Woronicz, *Pisma wybrane*, (=Biblioteka Narodowa, no. 299), Wrocław-Warszawa-Kraków, 2002, pp.XIII–XV.

¹⁶ The Archives of the Krakow Cathedral Charter, Inv. D.197: *Inwentarz fundi instructi Pałacu Biskupiego wraz z należącymi dwiema placami za Wisłą Bramą tudzież Jurdyką Biskupią zwaną nie mniej Folwarku Zastawa i Wsi Zarobney Sulechowa w Okręgu Rzeczypospolitey Krakowa sytuowanych, po wyniesieniu na godność Arcybiskupa i Prymasa Królestwa Polskiego JWbnego Woronicza Biskupa Krakowskiego JWbnemu Xędzu Saryusz Skórkowskiemu terażniejszemu Biskupowi Krakowskiemu przez Delegowanych Cywilno Duchownych Komisarzy w skutek Reskryptu Senatu Rządzącego z dnia 19. Lipca 1828 r. N° 27420 sporządzony*, p.20.

¹⁴ Z. Żygulski (jun.), *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” VII, 1962, s. 137.

¹⁵ Por. M. Nesteruk, Z. Rejman, *Wstęp*, [w:] J.P. Woronicz, *Pisma wybrane*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002 (=Biblioteka Narodowa, nr 299), s. XIII–XV.

¹⁶ Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Inv.D.197: *Inwentarz fundi instructi Pałacu Biskupiego wraz z należącymi dwi-*

przeszklenia łączyło się z przebudową pałacu prowadzoną z polecenia Woronicza w latach 1815–1817, kiedy to na pierwszym piętrze rezydencji urządzono ciąg pomieszczeń reprezentacyjno-mieszkalnych, w tym Gabinet Historyczny¹⁷. Witrażyki wprawiono w czterokwaterowe, półkoliste zamknięcie okna zachodniego. Okrągłe witrażyki, zgrupowane po trzy, znajdowały się w każdej z kwater dolnych; w kwaterach górnych umieszczono centralnie po jednym witrażyku. Litografia autorstwa Jana Nepomucena Danielskiego ukazująca wnętrze gabinetu pod koniec lat 20. XIX wieku, choć monochromatyczna, pozwala stwierdzić, że na przeszkleniu wokół każdego z górnych witrażyków namalowano laurowy wieniec, dolne natomiast otaczała floralna bordiura. Barwne szkło zastosowano też zapewne w narożach kwater¹⁸. Były to z pewnością elementy wykonane współcześnie, biorąc zaś pod uwagę prostotę zastosowanych motywów, można przypuszczać, że jej autorem był lokalny rzemieślnik. W dekoracji Gabinetu Historycznego zastosowano również „przezrocza”. Były to umieszczone przy oknach malowidła-rolety. Ukazywały one: *Przybycie Palemona do Litwy, Odpiędenie przez Witolda Tatarów oraz Widok zamku krakowskiego, któremu się błąkające cienie Krakusa i Wandy się przypatrują, a wzniesieni na obłokach Kazimierz W. i Jagiełło, błogostawiają*. Opis autorstwa Woronicza sugeruje, że stanowiły one substytut witraży (na których wykonanie nie pozwalały umiejętności krakowskich szklarzy), a „ukryte za temi przezrociami światło, i wizerunki na nich umieszczone ożywia[ło], i ściany obrazowe tlejącą luną pogrobną powleka[ło]”¹⁹.

ma placami za Wiślną Bramą tudzież Jurydyką Biskupią zwaną nie mniej Folwarku Zastawa i Wsi Zarobney Sulechowa w Okręgu Rzeczypospolitey Krakowa sytuowanych, po wyniesieniu na godność Arcybiskupa i Prymasa Królestwa Polskiego JWbnego Woronicza Biskupa Krakowskiego JWbnemu Xędzu Saryusz Skórkowskiemu terazniejszemu Biskupowi Krakowskiemu przez Delegowanych Cywilno Duchownych Kommissarzy w skutek Reskryptu Senatu Rządzącego z dnia 19. Lipca 1828 r. N° 27420 sporządzony, s. 20.

¹⁷ O przebudowie Pałacu por.: S. Tomkiewicz, *Pałac biskupi w Krakowie*, Kraków 1933 (=Biblioteka Krakowska, t. 78), s. 21–28; M. Rożek, *Architektura i urządzenie wnętrza Pałacu Biskupiego w Krakowie (XIV-XIX w.)*, „Rocznik Krakowski” XLV, 1974, s. 35–39.

¹⁸ J.N. Danielski, *Widok z gabinetu historycznego na część oddzieloną kolumnami i na okno ... przez które widać kopiec Kościuszki*, litografia na podstawie tablicy z 1828 roku, Archiwum Państwowe w Krakowie.

¹⁹ J.P. Woronicz, *Pałac biskupów krakowskich*, [w:] tegoż, *Pisma rozmaite I. P. Woronicza biegiem lat ułożone. Księga wtóra*, Kraków 1832, s. 194. Opis pałacu ukazał się pierwotnie w: „Pszczółka Krakowska. Dziennik liberalny, historyczny i literatury”, t. I (nowego wydania t. VII, ogólnego zbioru t. X), styczeń–luty–marzec 1822, s. 152–175.

Teza, że „przezrocza” miały zastępować witraż, jest tym bardziej prawdopodobna, że próby wykorzystania w tym celu malowideł na cienkim płótnie podejmowano również w Europie Zachodniej (A. Nagel, H. von Roda, «...der Augenlust und dem Gemüth». *Die Glasmalereien in Basel 1830–1930*, Basel 1998, s. 22) i jeszcze w 1863 roku protestancki biskup amerykańskiego Vermont, John Henry Hopkins, zalecał transparenty na lnie lub muslinie jako dużo tańsze, a przy tym zapewniające „bardzo piękny efekt” (W. B. Clark,

tion of the palace ordered by Woronicz in the years 1815–1817. It was then decided that a number of representative apartments, including the Historical Office, would be located on the first floor of the residence.¹⁷ The stained glass pieces were fitted in the quartered semicircular closing of the west window. In groups of three, the circular stained glass was placed in both of the bottom quarters; the top quarters had one central stained glass piece each. Even the monochromatic lithography by Jan Nepomucen Danielski (presenting the interior of the Historical Office at the end of the 1820s) suggests that on the glass around each of the top stained glass pieces there was a laurel wreath, whereas at the bottom there was a floral border. It may be assumed that coloured glass was also used in the corners of the window quarters.¹⁸ They must have been contemporary pieces, and judging by the simplicity of the motifs used, one can suppose they were made by a local craftsman. In addition to this, ‘slides’ were employed in the decoration of the Historical Office. These were paintings on window blinds placed by the windows. In the Historical Office itself they represented: *The arrival of Palemon to Lithuania; the dispersals of Tatars by Witold and a view of the Wawel castle being observed by stray shadows of Krakus and Wanda, and blessed by Casimir the Great and Jagiełło raised on clouds*. The description by Woronicz suggests that they formed some kind of substitute for stained glass (the execution of which went beyond the capacities of Cracovian glass makers at the time). The ‘light hidden by these slides enlivened the images placed on them and covered the walls with a fading unworldly glow’.¹⁹

¹⁷ About the reconstruction of the Palace cf. S. Tomkiewicz, *Pałac biskupi w Krakowie*, (=Biblioteka Krakowska, vol.78), Kraków, 1933, pp.21–28; M. Rożek, „Architektura i urządzenie wnętrza Pałacu Biskupiego w Krakowie (XIV–XIX w.)”, *Rocznik Krakowski* XLV (1974), pp.35–39.

¹⁸ Jan Nepomucen Danielski, *Widok z gabinetu historycznego na część oddzieloną kolumnami i na okno ... przez które widać kopiec Kościuszki*, lithography on the basis of the plaque from 1828, State Archive in Cracow.

¹⁹ J. P. Woronicz, *Pałac biskupów krakowskich*, in: idem, *Pisma rozmaite I. P. Woronicza biegiem lat ułożone. Księga wtóra*, Kraków, 1832, p.194. The description of the palace was originally published in: *Pszczółka Krakowska. Dziennik liberalny, historyczny i literatury*, (January–February–March 1822), vol.I (new issue vol.VII, general collection vol.X), pp.152–175.

The thesis that ‘slides’ were supposed to be a substitute for stained glass is probable, as attempts to use paintings on thin fabric for this purpose were also made in Western Europe (A. Nagel, H. von Roda, «... der Augenlust und dem Gemüth». *Die Glasmalereien in Basel 1830–1930*, Basel 1998, p.22) and still in 1863 the Protestant bishop of Vermont, John Henry Hopkins, recommended transparent paintings on linen or muslin as much cheaper and, besides this, providing ‘a very beautiful effect’ (W. B. Clark, “America’s First Stained Glass: William Jay Bolton’s Widows

The stained glass window of the Palace's chapel made around the same time created a unique pendant of the glazing in the Historical Office. The chapel is considered to be the first example of neo-Gothic architecture in Krakow.²⁰ According to a description from 1828, the chapel window was 'several cubits long in the gothic shape, with small panes on lead, coloured from the very top with the image of the year (1817) to commemorate its reconstruction'.²¹

It seems that this simple stained glass was the first work of this type in Poland in the 19th century. What is more, its simple form suggests, just as in the case of coloured glazing in the Historical Office, that it was made in a local glass maker's workshop.

However, the stained glass collection in Puławy that influenced Woronicz's artistic concepts was not the only collection in Poland in the first half of the 19th century. Around 1830 several stained glass works from the galleries of St. Catherine's church in Krakow were in the possession of Countess Badeniowa from Pocięska near Krakow. Two others from the same church belonged to Edward Rastawiecki.²² Before 1830, Ludwik Pac owned seven stained glass panels. After the November uprising they somehow found their way to a collector from the city of Kielce – Tomasz Zieliński.²³ Five of them were bought from his heirs by Jan Matejko.

Proverbially rich, well-travelled and – which is particularly significant – fascinated with England, Pac built a neo-Gothic palace in Dowspuda. The style of the palace was modelled explicitly on the English residences.²⁴ Sadly, the interior of the residence, largely destroyed in the November uprising, is largely only known and recalled from

At the Church of the Holy Trinity, Brooklyn, New York", *The American Art Journal* XI (Autumn 1979), no.4, p.32.

²⁰ About architecture and the chapel design cf. W. Bałus, "Architektura sakralna w Krakowie i Podgórzu", in W. Bałus, E. Mikołajska, Rev. Jacek Urban, Joanna Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part I, (= *Ars Vetus et Nova*, vol. XII), Kraków, 2004 pp.95–96.

²¹ *Inwentarz fundi instructi*, pp.25–26.

²² „Rys historyi sztuki w Polsce. Wyjątek z Przedmów do drugiego tomu Słownika malarzów polskich”, *Czas* (1851), no.212, p.1. Rastawiecki claimed that the inscriptions placed on the stained glass works pointed to their creation in the 14th century. Helena Małkiewiczówna believes, however, that they were modern works (information gained during a conversation in June 2007).

²³ I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1973, pp.38, 50.

²⁴ A detailed analysis of the architecture and decoration of the palace was presented by J. Kaźmierczak, „Wart Pac pałaca... Zamek w Dowspudzie – nostalgiczny pomnik dawnej Litwy złączonej z Koroną”, *Rocznik Historii Sztuki* XIX (1992), pp.221–271.

Swoistym *pendant* przeszklenia w Gabinetcie Historycznym był powstały w tym samym czasie witraż umieszczony w oknie kaplicy pałacu, uznawanej za pierwszy przykład neogotyku na gruncie krakowskim²⁰. Według opisu z 1828 roku okno kaplicy było „kilkolokciowe w kształcie gotyckim z szybek drobnych na ołowiu, które są od samej góry kolorowe z wyobrażeniem roku 1817 – jako pamiątki teyże odbudowania”²¹.

Wydaje się, że ów prosty witraż był pierwszym na ziemiach polskich w wieku XIX. Co więcej, jego skromna forma nakazuje widzieć w nim, tak jak w przypadku barwnych przeszkleń w Gabinetcie Historycznym, pracę lokalnego warsztatu szklarskiego.

Puławski zbiór witraży, oddziałujący na artystyczne koncepcje Woronicza, nie był jednak jedyną polską kolekcją witrażu w I połowie XIX wieku. Kilka witraży pochodzących z krużganków kościoła św. Katarzyny w Krakowie znajdowało się ok. 1830 roku w posiadaniu hrabiny Badeniowej w Pocięsce pod Krakowem; dwa inne z tego samego kościoła były własnością Edwarda Rastawieckiego²². Właścicielem siedmiu witraży gabinetowych był przed rokiem 1830 Ludwik Pac. Po powstaniu listopadowym znalazły się one w niejasnych okolicznościach w kieleckiej kolekcji Tomasza Zielińskiego²³. Pięć z nich zakupił od jego spadkobierców Jan Matejko.

Przysłowiowo zamożny, bywały w świecie i, co szczególnie istotne, zafascynowany Anglią Pac wybudował w Dowspudzie neogotycki pałac, którego stylistyka odwoływała się bezpośrednio właśnie do wzorów angielskich²⁴. Wnętrza rezydencji, zdewastowanej po powstaniu listopadowym, znamy dziś głównie z opisów. Jeden z nich informuje, że w oknach jadalni umieszczone były witraże ukazujące przodków magnata, który, jak chciała rodzinna tradycja, wywodzić się miał wprost od Pazzich²⁵. Pro-

America's First Stained Glass: William Jay Bolton's Widows AT the Church of the Holy Trinity, Brooklyn, New York, „The American Art Journal”, vol. XI, nr 4: October (Autumn) 1979, s. 32).

²⁰ O architekturze i wystroju kaplicy por.: W. Bałus, *Architektura sakralna w Krakowie i Podgórzu*, [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 1, Kraków 2004 (= *Ars Vetus et Nova*, t. XII), s. 95–96.

²¹ *Inwentarz fundi instructi...*, jak przyp. 16, s. 25–26.

²² *Rys historyi sztuki w Polsce. Wyjątek z Przedmów do drugiego tomu Słownika malarzów polskich*, „Czas”, 1851, nr 212 (16 IX), s. 1. Rastawiecki podawał z przekonaniem, że umieszczone na tych witrażach napisy wskazują, że powstały one w wieku XIV. Helena Małkiewiczówna uważa, że były to jednak prace nowożytne (informacja uzyskana podczas rozmowy w czerwcu 2007 roku).

²³ I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 38, 50.

²⁴ Szczegółową analizę architektury i dekoracji pałacu zaprezentował: J. Kaźmierczak, „Wart Pac pałaca...”. *Zamek w Dowspudzie – nostalgiczny pomnik dawnej Litwy złączonej z Koroną*, „Rocznik Historii Sztuki” XIX, 1992, s. 221–271.

²⁵ Tamże, s. 243.

gram ikonograficzny sugeruje, że witraże wykonano z myślą o Dowspudzie (zapewne w latach 1820–1831) i raczej nie należy wiązać ich z tymi, które później nabył Zieliński. Być może i inne pomieszczenia pałacu miały otrzymać barwne przeszklenia, skoro w roku 1847 Ludwika z Paców Sapieżyna rewindykowała, między innymi, „szkło kolorowe gotyckie do okien”²⁶.

W tym samym czasie witraże pojawiły się w sali gotyckiej (jadalni) pałacu na Mokotowie, przebudowanego przez Annę z Tyszkiewiczów Dunin-Wąsowiczową (*primo voto* Potocką) w modnym wśród arystokracji stylu neogotyckim²⁷. Ukazywały one sceny marynistyczne i zostały zamówione w Paryżu przed rokiem 1826 – wówczas bowiem ukazał się poemat J. L. Orańskiego, który zachwycał się wywołaną przez nie grą barwnych światł:

*Trzy są okna owalne w tej dziwiącej sali,
Różnych szkiełka kolorów ściska pręt ze stali:
W Paryżu jak słyszałem sztukmistrz doskonały,
Powyrabiał z nich ludzi, okręta i skały.
Gdy słońce zmordowane kryje się za góry,
I rumieni zjeżony kark rozlazłej chmury,
Trzy tęcze siedmiofarbne każda szyba ciska,
Gdzież to jestem? o Bogi! Waszeż to siedliska?...
Leje się samo złoto, rubiny, topazy,
Nową barwę przybiera wszystko tysiąc razy,
Wszystko w oczach się mieni, wszystko ogniem płonie:
Tyś jeden mógł te cuda tłumaczyć Newtonie!*²⁸

Wąsowiczowa, pobierająca w młodości lekcje rysunku i żywo zainteresowana sztuką, była także fundatorką witrażu do restaurowanej jej kosztem kaplicy królowej Zofii (Świętej Trójcy) w krakowskim kościele katedralnym pw. św. Stanisława i Wacława. Pracami budowlanymi w kaplicy kierował Franciszek Maria Lanci²⁹. Aranżacja wnętrza była romantyczną i na poły naiwną wizją gotyku. Całość ewokować miała atmosferę wieków średnich, postrzeganych jako czasy „mrocznej i tajemniczej kultury rycerskiej oraz irracjonalnej religijności”³⁰.

Zamówienie witrażu miało związek z podróżą Wąsowiczowej po Italii w latach 1826–1827. Podczas pobytu w Mediolanie zwiedziła z mężem pracownię witrażową Giovanniego Bertiniego i Luigiego Brenty,

descriptions. According to one of these descriptions, the windows of the dining room had stained glass depictions of the magnate's ancestors, who, according to the family tradition, originated from the Pazzis.²⁵ The iconographic programme suggests that the stained glass portrayals were made specifically for Dowspuda (presumably in the years 1820–1831) and they are not related to those purchased later by Zieliński. Possibly, also other rooms of the palace might have had coloured glazing, since in 1847 Ludwika Sapieżyna of the Pac family repossessed among other items 'coloured gothic glass for windows'.²⁶

At the same time, stained glass appeared in the gothic hall (dining room) of the palace in Mokotów, reconstructed by Anna Potocka of the Tyszkiewicz family, *secundo voto* Dunin-Wąsowiczowa. It was reconstructed in the neo-Gothic style which was fashionable among aristocracy.²⁷ This particular stained glass portrayed marine scenes and must have been ordered in Paris before 1826, since that was when this long poem by J.L. Orański was published; the poet revels in the play of the colourful lights produced by the glass:

*There are three oval windows in the astonishing hall,
A metal rod compresses glass of various colours:
I heard in Paris a perfect craftsman
Made of them people, ships and rocks.
When the tired sun hides behind the mountains
And flushes the bristled back of languid cloud,
Each pane thrusts three seven-coloured rainbows.
Where am I? O, Gods! Are these dwellings yours?...
Pure gold, rubies, topazes are pouring,
Everything assumes new colour thousand of times,
Everything glitters, everything is on fire,
Only you, Newton, could explain the miracles!*²⁸

Potocka, who took drawing lesson in her youth, and had a lively interest in art, also funded the stained glass in Queen Sophia's Chapel (Holy Trinity's Chapel). It was restored at her expense in the Cracovian Cathedral Basilica of Sts. Stanislaw and Vaclaw. The building work in the chapel was supervised by Franciszek Maria Lanci.²⁹ The

²⁵ Ibid., p.243.

²⁶ A. Ryszkiewicz, "Ludwika Paca stosunek do sztuki", *Rocznik Białostocki* XIII (1976), p.398.

²⁷ On Wąsowiczowa's activity in Mokotów: M. Zakrzewska, "Mokotów. Pałacyk i założenie ogrodowe", *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* VII (1962), no.1, pp.60–67.

²⁸ J. L. Orański, *Mokotów*, Warszawa, 1826, pp.11–12.

²⁹ About the restoration of the Chapel by Lanci: D. Skowron, "Odnowienie kaplicy Świętej Trójcy w katedrze na Wawelu przez Franciszka Marię Lanciego", *Studia Waweliana* III (1994), pp.63–73; J. Urban, *Katedra na Wawelu 1795–1918*, Kraków, 2000, pp.83–87; Bałus, pp.98–100.

²⁶ A. Ryszkiewicz, *Ludwika Paca stosunek do sztuki*, "Rocznik Białostocki" XIII, 1976, s. 398.

²⁷ O działalności Wąsowiczowej w Mokotowie: M. Zakrzewska, *Mokotów. Pałacyk i założenie ogrodowe*, "Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" VII, 1962, z. 1, s. 60–67.

²⁸ J. L. Orański, *Mokotów*, Warszawa 1826, s. 11–12.

²⁹ O restauracji kaplicy przez Lanciego: D. Skowron, *Odnowienie kaplicy Świętej Trójcy w katedrze na Wawelu przez Franciszka Marię Lanciego*, "Studia Waweliana" III, 1994, s. 63–73; ks. J. Urban, *Katedra na Wawelu (1795–1918)*, Kraków 2000, s. 83–87; Bałus, jak przyp. 20, s. 98–100.

³⁰ Bałus, jak przyp. 20, s. 99.

arrangement of the interior was a romantic and somewhat naive vision of Gothic. The work was intended to evoke the atmosphere of the Middle Ages, perceived as the time of a 'dark and mysterious chivalrous culture as well as irrational religiousness'.³⁰

The stained glass was ordered thanks to the benefactress's travelling around Italy in the years 1826–1827. During her stay in Milan, Wąsowiczowa and her husband visited the stained glass workshop of Giovanni Bertini and Luigi Brenta, where they were particularly impressed by a stained glass work commissioned by the king of Naples. 'Its beauty significantly surpassed ancient works of stained glass; however, due to their prices they were rarely made. Still my husband could not resist the desire to have such a window in his chapel'³¹ she recollected.

She herself also provided the design of the Cracovian stained glass.³² Bertini and Brenta finalised the task and at the end of 1827 the work was presented at the Milan Academy. It received positive comments from the Italian press.³³

Wąsowiczowa first approached the Cathedral Charter of Krakow asking for permission to rebuild Queen Sophia's Chapel in 1831. Before that she wanted one of her prematurely dead children to rest in St. Stanislaw's Chapel in Warsaw Cathedral. She mentions it in a statement sent to the Cathedral Charter of Krakow. In the same document however, the benefactress informs the Charter that she had collected 'a lot of valuable items to adorn the chapel', but now she wishes to place them in Wawel.³⁴ One may assume, then, that the stained glass work from Milan was also originally meant for the chapel in the Warsaw Cathedral. This seems to explain why the rosette of the window in the chapel portrays St. Stanislaw (who luckily also happened to be one of the patron saints of the Cracovian Cathedral). The concept of the chapel was also subject to change as it commemorated Wąsowiczowa rather than, as originally planned, her dead child. The letter of Lanci to Józef Haller reporting on the building of the stone frame for the stained glass window implies that it must have been installed only after

gdzie szczególne wrażenie wywarł na nich witraż wykonany na zlecenie króla Neapolu. „Pięknością swoją przewyższał znacząco witraże starożytne, jednak cena tego typu wyrobów sprawiała, że wykonywano je nader rzadko. Mimo to małżonek mój nie mógł oprzeć się pragnieniu posiadania w swojej kaplicy okna tego rodzaju”³¹ – wspominała.

Wstępnego szkicu krakowskiego witrażu dostarczyła sama fundatorka³². Firma Bertiniego i Brenty szybko wywiązała się z zadania i już pod koniec 1827 roku w akademii mediolańskiej odbył się publiczny pokaz witrażu. O pracy pochlebnie wypowiedziała się włoska prasa³³.

Wąsowiczowa wystąpiła do kapituły krakowskiej o zgodę na przebudowę kaplicy królowej Zofii dopiero w 1831 roku. Wcześniej bowiem nosiła się z zamiarem, aby miejsce spoczynku jednego z jej przedwcześnie zmarłych dzieci, o czym wspomina w oświadczeniu przesłanym kapitule, zostało urządzone w kaplicy św. Stanisława przy archikatedrze warszawskiej. W tym samym dokumencie fundatorka informuje, że zebrała już była „wiele kosztownych rzeczy, do ubrania tej kaplicy”, które teraz jednak pragnie umieścić na Wawelu³⁴. Można zatem przypuszczać, że również i mediolański witraż powstał z myślą o kaplicy przy archikatedrze warszawskiej, co tłumaczy, dlaczego w rozecie okna ukazano właśnie św. Stanisława (który, jak się szczęśliwie złożyło, był także jednym z patronów krakowskiego kościoła katedralnego). Zmianie uległa ponadto koncepcja kaplicy, która w większym stopniu upamiętniała samą Wąsowiczową niż, jak planowano pierwotnie, jej zmarłe dziecko. Sądząc z listu Lanciego do Józefa Hallera informującego o pracach przy osadzaniu kamieniarki okna, montaż witrażu musiał nastąpić dopiero po 7 czerwca 1837 roku³⁵. Usunięto go zaś nie później niż w 1898 roku podczas wielkiej restauracji katedry prowadzonej przez Sławomira Odrzywolskiego³⁶.

W Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie przechowywana jest akwarela Bogumiła Gąsiorowskiego, ukazująca wnętrze kaplicy po regotycyzacji przeprowadzonej przez Lanciego z wyraźnie widocznym witrażem (il. 2). Znajdował się on w oknie pośrodku ściany zachodniej, dokładnie naprzeciw wejścia. Akwarela Gąsiorowskiego nie pozwala dostrzec wielu detali, jednak uzupełniwszy

³¹ A. Potocka, *Voyage d'Italie (1826–1827)*, Paris 1889, s. 198–199.

³² Tamże, s. 199.

³³ *Vetri colorati a fuoco con figure trasparenti*, „Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti”, t. 49, nr gennaio 1828, s. 115–116.

³⁴ Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, A.Cath.798: List Anny z Tyszkiewiczów Dunin-Wąsowiczowej do Krakowskiej Kapituły Katedralnej z 4 XI 1831 roku; treść listu przytacza: Urban, jak przyp. 29, s. 83.

³⁵ Skowron, jak przyp. 29, s. 73.

³⁶ W lipcu 1898 roku osadzano już węgar nowego okna, por.: Urban, jak przyp. 29, s. 303.

³⁰ Bałus, p.99.

³¹ A. Potocka, *Voyage d'Italie (1826–1827)*, Paris, 1889, pp.198–199.

³² *Ibid.*, p.199.

³³ „Vetri colorati a fuoco con figure trasparenti”, *Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti*, vol.49, no. gennaio 1828, pp.115–116.

³⁴ The Archives of the Krakow Cathedral Charter, A.Cath.798: The letter from Anna Dunin-Wąsowiczowa of the Tyszkiewicz family to the Krakow Cathedral Charter from 4.11.1831; it is quoted in Urban 2000, p.83.



2. Bogumił Gąsiorowski, Wnętrze kaplicy królowej Zofii w katedrze krakowskiej po przebudowie w I połowie XIX wieku, akwarela, Biblioteka Jagiellońska. Fot. Biblioteka Jagiellońska

2. Bogumił Gąsiorowski, The interior of Queen Sophia's Chapel in Krakow Cathedral after reconstruction in the first half of the 19th century (Jagiellonian Library in Cracow)

ją o opis publikowany na łamach „Biblioteca Italiana”, możliwa jest ogólna analiza mediolańskiego witrażu.

Umieszczono go w ostrołukowym otworze okiennym, podzielonym łaskowaniem i maswerkkiem na dwie dwudzielne arkadki. W środkowym, okrągłym polu rozety przedstawiony został w tiarze i z pastorałem św. Stanisław. Wizerunek biskupa otaczała „gotycka” bordiura. U zbiegu łuków arkadek umieszczono przedstawienia herbów związanych z rodziną fundatorki – po stronie południowej Leliwę Tyszkiewiczów (zwieńczoną koroną Królestwa Polskiego), po północnej – Łabędzia Dunin-Wąsowiczów (z hełmem ponad tarczą herbową). Cztery prześwity okienne zostały podzielone na prostokątne pola; w centrum każdego z nich znajdowała się ośmioramienna rozeta. Autor opisu w „Biblioteca Italiana” odnotował, że u podstawy witrażu znajdowały się jeszcze dwa przedstawienia herbów austriackiej rodziny cesarskiej (Mediolan należał wówczas do Austrii) oraz sygnatura zakładu witrażowego. Jeśli wierzyć przekazowi Gąsiorowskiego, w witrażu zastosowano paletę ograniczoną do czterech kolorów – żółtego (wizerunek św. Stanisława, elementy bordiury, rozety w prostokąt-

June 7th 1837.³⁵ It was removed not later than 1898, during the great restoration of the cathedral, conducted by Sławomir Odrzywolski.³⁶

Kept in the Jagiellonian Library in Krakow is a water-colour painting by Bogumił Gąsiorowski, depicting the interior of the chapel after the gothic restoration which was supervised by Lanci (fig. 2), with clearly visible stained glass. It was located in the window in the middle of the west wall, precisely opposite the entrance. Gąsiorowski's water-colour does not allow to notice numerous details, but after it has been completed with a description published in *Biblioteca Italiana*, the analysis of the Milan stained glass is possible.

The stained glass painting was placed in an ogive window frame, divided by tracery into two bipartite arcades. The middle circular part of the rosette depicted St. Stanislaw with a tiara and crosier, surrounded by a 'gothic' border. Where the arches of the arcades converged, there were coats of arms belonging to the family of the benefactress. In the top section was the coat of arms Leliwa, of the Tyszkiewicz family (with the crown of the Polish Kingdom), and in the bottom section a Swan, of the Dunin-Wąsowicz family (with a helmet above the coat of arms). Four window pane gaps were divided into rectangular pieces; in the centre of each there was an eight-sided rosette. The author of the description in *Biblioteca Italiana* mentions that at the base of the stained glass design there were also two coats of arms belonging to the Austrian imperial family (Milan belonged to Austria at that time) and the signature of the stained glass workshop. According to Gąsiorowski, a four-colour palette was used to create the stained glass. Yellow was used in the depiction of St. Stanislaw, elements of the border and rosettes in the rectangular parts of glazing; two shades of blue, red and green were also used in the design. Their intensity must have made the stained glass the colour – focus of the chapel's design, which organized the reception of the interior. It drew the viewer's attention to a funerary monument of Wąsowiczowa that was located underneath.

Bertini and Brenta's workshop in Milan, where this stained glass was made, had existed since 1825 and belonged to one of the oldest professional stained glass workshops in Europe. In 1826, during Potocka's travel around Italy, the workshop was given an award by the Imperial Royal Institute of Science, Literature and Art in

³⁵ Skowron, p.73.

³⁶ In July 1898 a new window post had already been installed, cf. Urban 2000, p.303.

Milan for successfully reviving stained glass art. It was Bertini who made the decisions about artistic issues in the workshop. He had studied in Accademia di Brera in Milan, taught by Luigi Sabatelli, and after the subsequent breakdown in cooperation within the workshop, he took over its management. He was especially famous from the 1830s onwards for the stained glass windows that he made for the local cathedral.³⁷

The review of Bertini's works from the 1820s and 1830s helps to characterize generally the technique and artistic value of the stained glass of Wąsowicz's foundation.³⁸ The figurative parts were undoubtedly made paying special attention to realism, careful drawing and the position of chiaroscuro, which was in accordance with the principles of academic painting. It is not surprising when one takes into account the fact that the author was inspired by Italian painting of the mature Renaissance.

The technology of stained glass production that was used in the workshop consisted in putting enamels on colourless glass sheets, often large ones. At high temperatures the enamels then fused with the sheets. The technology was based on the experience of Giuseppe Bertini – the father of Giovanni (an enameller educated in France, who invented a furnace facilitating the production of coloured enamels),³⁹ although not without significance was Luigi Brenta's experience in the production of optical instruments.⁴⁰

The development of stained glass techniques at the turn of the 19th century was bi-directional. Since in many countries various enamel techniques were commonly employed (mostly in the production of painted ceramics and occasionally in the production of cabinet stained glass), they could be promptly modified and developed to the extent that it was possible to produce monumental stained glass using them. This was particularly common in Great Britain, Germany and France.

Refined by numerous artists-alchemists, such as Giuseppe Bertini, recruiting from among porcelain painters, goldsmiths, watch makers and printers, the technique of enamel stained glass was extremely popular in the first

nych polach przeszklenia), ponadto dwa odcienie błękitu, czerwień oraz zieleń. Ich intensywność musiała powodować, że witraż był kolorystyczną dominantą wystroju kaplicy i organizował recepcję wnętrza, kierując wzrok patrzącego na umieszczony tuż pod nim pomnik nagrobny Wąsowiczowej.

Firma Bertiniego i Brenty, w której wykonano krakowski witraż, funkcjonowała od 1825 roku i należy do grupy najstarszych profesjonalnych zakładów witrażowych Europy. W roku 1826, a więc w czasie podróży Wąsowiczowej po Italii, została nagrodzona przez Cesarско-Królewski Instytut Nauki, Literatury i Sztuki w Mediolanie za wskrzeszenie sztuki witrażowej. Decydujący wpływ na kwestie artystyczne w zakładzie miał Bertini, wychowanek mediolańskiej Accademia di Brera (studiaował u Luigiego Sabatellogo) i to właśnie on przejął pracownię po rozpadzie tandemu. Sławę przyniosły mu wykonywane od lat 30. witraże do miejscowej katedry³⁷.

Przegląd prac Bertiniego z lat 20. i 30. XIX wieku pozwala na ogólną charakterystykę techniki i poziomu artystycznego witrażu fundacji Wąsowiczów³⁸. Partie figuralne witrażu wykonano bez wątplenia z dbałością o realizm przedstawienia, staranny rysunek i rozkład światłocienia, a więc w zgodzie z regułami malarstwa akademickiego, co nie dziwi zupełnie, zważywszy, że autor inspirował się w swojej twórczości głównie malarstwem włoskim dojrzałego renesansu.

Technologia produkcji witrażu, jaką stosowano w tym czasie w zakładzie, polegała na nanoszeniu na bezbarwne tafle szklane, często znacznych rozmiarów, emalii, które w wyniku działania wysokiej temperatury stapały się z podłożem. Opierała się ona w dużej mierze na doświadczeniach Giuseppe Bertiniego, ojca Giovanniego, wykształconego we Francji emaliera i wynalazcy pieca ułatwiającego proces produkcji barwnych emalii³⁹, choć nie bez znaczenia było zapewne również doświadczenie Luigiego Brenty w produkcji instrumentów optycznych⁴⁰.

Rozwój technik witrażowych na przełomie XVIII i XIX wieku przebiegał dwutorowo. Ponieważ w wielu krajach stosowano powszechnie różnego rodzaju techniki emaliowe (głównie w produkcji malowanej ceramiki, a gdzieś tam witrażyków gabinetowych), dość szybko udało się je zmodyfikować i rozwinąć na tyle, by możliwe było przy ich użyciu wytwarzanie witraży monumentalnych (Wielka Brytania, Niemcy, Francja).

Udoskonalana przez rzesze artystów-alchemików, takich jak Giuseppe Bertini, rekrutujących się przeważnie spośród malarzy porcelany, ale i złotników, a nawet

³⁷ S. Partsch, "Bertini, Giovanni Battista", in *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol.10, München–Leipzig, 1995, pp.98–99; more details about the work of Bertini and Brenta and later of Giovanni Bertini himself can be found in S. Silvestri, *Vetrare italiane dell'Ottocento. Storia del gusto e relazioni artistiche fra Italia e Francia 1820–1870*, Firenze 2006 (=Italia e Francia. Studi di storia dell'arte, II), passim.

³⁸ On the basis of Silvestri, passim.

³⁹ Partsch, p.98.

⁴⁰ Silvestri, p.14.

³⁷ S. Partsch, *Bertini, Giovanni Battista*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 10, München–Leipzig 1995, s. 98–99; szczegółowo o działalności Bertiniego i Brenty, a później samego Giovanniego Bertiniego: S. Silvestri, *Vetrare italiane dell'Ottocento. Storia del gusto e relazioni artistiche fra Italia e Francia 1820–1870*, Firenze 2006 (=Italia e Francia. Studi di storia dell'arte, II), passim.

³⁸ Na podstawie: Silvestri, jak przyp. 37, passim.

³⁹ Partsch, jak przyp. 37, s. 98.

⁴⁰ Silvestri, jak przyp. 37, s. 14.

zegarmistrzów i drukarzy, technika witrażu emaliowego była niezwykle popularna w pierwszej połowie wieku XIX i pozwalała obejść podstawową trudność, jaką stanowiło barwienie masy szklanej⁴¹. W odróżnieniu od klasycznej techniki witrażowej malowidło na szkle przypominało pod wieloma względami obraz sztalugowy, co pociągało za sobą prostą recepcję w witrażownictwie wzorów zarówno malarstwa historycznego, jak współczesnego. I tak na przykład: Ingres i Delacroix dostarczali kartonów dla manufaktury w Sèvres⁴², w krajach niemieckich zaś dużą popularnością cieszyli się nazareńczycy⁴³. Istotnym katalizatorem rozwoju technik emaliowych na początku wieku były również, jak sądzi Elgin Vaassen, specyficzne warunki percepcji witraży, umieszczanych w większości we wnętrzach neogotyckich rezydencji, a więc oglądanych z bliska (niewielki dystans uprzywilejowywał detal, a ten mogły zapewnić jedynie emalie) oraz ówczesna kultura wizualna, której zupełnie obcy był średniowieczny sposób obrazowania⁴⁴.

Równolegle do rozwoju witrażu malowanego na szkle stale podejmowano próby zmierzające do zgłębienia tajników techniki klasycznej, a więc średniowiecznych metod produkcji witrażu (wykorzystujących szkło barwione w masie i ciemną konturę). Ponieważ jednak ciągłość tradycji w tym zakresie została na przestrzeni wieków niemal zupełnie przerwana, proces ten postępował wolniej i, abstrahując od prostych przeszkleń mozaikowych, jego efekty są wyraźnie zauważalne dopiero w drugiej tercji wieku XIX.

Wydaje się więc, że po wstępnym okresie odrodzenia witrażownictwa, cechującym się niewielką liczbą realizacji, często przy wykorzystaniu spoliów witrażowych i prostych, barwnych mozaik okiennych, epoka dominacji malowidła na szkle, przypadająca mniej więcej na trzecią tercję XIX wieku, stanowi drugi etap rozwoju witrażownictwa europejskiego. Za jej początki można przyjąć powstanie państwowych pracowni witrażowych w I ćwierci stulecia i ich pierwsze wielkie realizacje⁴⁵, za zamknięcie zaś – wielką dyskusję pomiędzy zwolennikami techniki emaliowej i klasycznej (za wzór uznających przede wszystkim witraże z XIII i XIV wieku), rozwijającą się od lat 40. szczególnie we Francji oraz krajach niemieckich⁴⁶. Spór ów dotyczył w zasadzie zastosowania

⁴¹ Vaassen, jak przyp. 3, passim.

⁴² F. Gatouillat, *Les vitraux d'Ingres*, „Bulletin du Musée Ingres”, 1980, nr 47–48, s. 147–155.

⁴³ Vaassen, jak przyp. 3, passim.

⁴⁴ E. Vaassen, *Glasmalerei des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Katalog wystawy w Anger Museum w Erfurcie (23 IX 1993 – 27 II 1994), [Erfurt 1993] s. 12.

⁴⁵ We Francji dwie pierwsze wielkie pracownie witrażu powstały w 1827 (Sèvres, przy manufakturze porcelany) i w 1829 roku (Choisy-le-Roi), w krajach niemieckich zaś pionierską instytucją była monachijska pracownia królewska (1827). Wszystkie one produkowały witraże głównie w technice emaliowej.

⁴⁶ Vaassen, jak przyp. 3, s. 79–83; J.R. Beines, *Materialien zur Geschichte farbiger Verglasungen von 1780 bis 1814, vorzugsweise für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland*, [w:] W. Haberey, S. Beeh, J. R. Beines, *Farbfenster in Bonner Wohnhäusern*, Köln 1979 (=Arbeitshefte/Landeskonservator Rheinland, 24), s. 100–111.

half of the 19th century. It allowed avoiding the chief difficulty which was the colouring of the glass mass.⁴¹ Unlike classic stained glass techniques, painting on glass resembled easel painting. This somehow resulted in the reception in stained glass of both old and contemporary painting motifs. For instance, the French artists Ingres and Delacroix provided the workshop in Sèvres⁴² with designs, and in the German countries the romantic paintings of the Nazarenes enjoyed significant popularity.⁴³ According to Elgin Vaassen, the important catalyst behind the development of the enamel techniques during this period was also the perception of stained glass windows, which were largely placed in the interiors of neo-Gothic residences. They were thus seen in close-up, the closeness allowed detail to gain in importance, and this detail could only be provided by enamels. Additionally, medieval imagery was foreign to the visual culture of that time.⁴⁴

Parallel to the development of stained glass painted on glass, continual attempts were made to penetrate the secrets of the classical technique of the medieval methods of stained glass production (using glass pre-tinted en mass, and with dark contours). However, since the continuity of the tradition was broken over the centuries, the process moved slowly and, apart from simple mosaic glazing, its effects were only clearly visible after the 1830s.

After the initial period of stained glass revival, which was characterised by a small number of works (often produced using left-over stained glass material and simple, coloured window mosaic), the dominant period of painting on glass began in the 1860s and was the second phase of European stained glass development. Its origins were connected with establishment of the first state-owned stained glass workshops prior to the 1830 and their first great works.⁴⁵ The end of this phase was the great dispute between the supporters of the enamel technique and those of the classic technique, who had become especially active in France and the

⁴¹ Vaassen, passim.

⁴² F. Gatouillat, „Les vitraux d'Ingres”, *Bulletin du Musée Ingres* (1980), no.47–48, pp.147–155.

⁴³ Vaassen, passim.

⁴⁴ E. Vaassen, „Glasmalerei des 19. Jahrhunderts“, in *Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, catalogue of the exhibition in Anger Museum, Erfurt (23.09.1993 – 27.02.1994), p.12.

⁴⁵ The two first large stained glass workshops in France were established in 1827 (Sèvres, at the porcelain manufacture) and in 1829 (Choisy-le-Roi), while in the German countries the pioneering institution was the Munich royal workshop (1827). All of them produced stained glass mainly in the enamel technique.

German countries from the 1840s onwards.⁴⁶ The model on which they based their inspiration was primarily the stained glass of the 13th and 14th centuries. The dispute was mainly related to the use of stained glass in the sacred interior. The result of the dispute was easy to predict, however, as these were the times of the triumph of historicism and neo-Gothic styles in church architecture. The introduction of antique glass (similar to the porous and irregular medieval glass) could also be considered the time borderline – in England it was produced from the middle of the 1850s, on the continent – over ten years later.⁴⁷ The final victory for the medieval orientation was the resolution of the Artistic Committee at the world exhibition in Vienna in 1873, and the success of the ‘medallion’ stained glass produced in the Zettler workshop in Munich. The resolution of the Committee suggested using a ‘carpet-like character’ with the stained glass, using clear outlines, avoiding ‘large surfaces of the same colour’ and ‘too naturalist a depiction’.⁴⁸ In practice, however, it wasn’t a particularly significant victory as enamels together with other techniques were commonly used throughout the whole of the 19th century. Nevertheless, the mid-19th century was also a period of enormous development of stained glass workshops – while in 1831 only three stained glass makers worked in Great Britain, twenty years later there were 531⁴⁹, whereas in France the number of stained glass workshops increased from four (in 1835) to 160 (in 1863).⁵⁰

Despite the fact that the enormous development of the stained glass industry in Western Europe in the middle of the 19th century fails to bear any analogies to the Polish territory, a growing popularization of stained glass can be noted at the time. It was manifested in the gradually more frequent use of coloured glazing (see below) and in the handling of the issue of stained glass in the merely burgeoning conservation theory; in the 1850s, which exceeds the scope of this present article, several interesting works appeared in Krakow, which at the time was struggling with the restoration of Gothic churches destroyed by fire. However, by the

⁴⁶ Vaassen 1997, pp.79–83; J. R. Beines, “Materialien zur Geschichte farbiger Verglasungen von 1780 bis 1814, vorzugsweise für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland“, in W. Haberey, S. Beeh, J. R. Beines, *Farbfenster in Bonner Wohnhäusern (=Arbeitshefte/Landeskonservator Rheinland, 24)*, Köln, 1979, pp.100–111.

⁴⁷ Vaassen 1994, p.15.

⁴⁸ Beines, pp.108–110.

⁴⁹ J. Cheshire, “Joseph Bell and the revival of glass-painting in the nineteenth century”, *The Journal of Stained Glass* XXII (1998), p.31.

⁵⁰ Ch. Bouchon, C. Brisac, “Le vitrail”, in Ch. Bouchon, C. Brisac, N.-J. Chaline, J.-M. Leniaud, *Ces églises du dix-neuvième siècle*, Amiens, 1993, p.145.

witrażu we wnętrzu sakralnym, a ponieważ przypadł na czasy triumfu historyzmu i supremacji neogotyku w architekturze kościelnej, jego wynik był przesadzony. Za moment graniczny można przyjąć również wprowadzenie do produkcji szkła antycznego, zbliżonego do porowatego i nieregularnego szkła średniowiecznego – w Anglii wytwarzano je od połowy lat 50., na kontynencie kilkanaście lat później⁴⁷. Niejako oficjalnym przypieczętowaniem zwycięstwa orientacji średniowiecznej była uchwała Komisji Artystycznej wiedeńskiej wystawy światowej w roku 1873 i sukces witrażu „medalionowego” wyprodukowanego w zakładzie Zettlera w Monachium. Uchwała ta zalecała między innymi: „dywanowy charakter witrażu”, stosowanie wyraźnego konturu, a unikanie „dużych powierzchni tego samego koloru” i „nazbyt naturalistycznej karnacji”⁴⁸. W praktyce jednak było to pyrrusowe zwycięstwo, a emalie, często w kombinacji z innymi technikami, stosowano powszechnie przez cały wiek XIX. Druga trzecia XIX wieku była również okresem lawinowego rozwoju pracowni witrażowych: podczas gdy w roku 1831 w Wielkiej Brytanii działało tylko trzech witrażowników, dwadzieścia lat później było ich już 531⁴⁹, we Francji natomiast liczba pracowni witrażowych wzrosła z czterech (w roku 1835) do 160 (w roku 1863)⁵⁰.

Pomimo iż lawinowy rozwój przemysłu witrażowniczego, jaki miał miejsce w Europie Zachodniej około połowy wieku, nie ma analogii na ziemiach polskich, to daje się zauważyć w tym czasie postępujące upowszechnienie witrażu. Przejawiało się ono w coraz częstszym zastosowaniu barwnych przeszkleń (o czym poniżej) i podjęciu problematyki witrażu w raczkującej dopiero teorii konserwatorskiej – w latach 50., które wykraczają już poza ramy niniejszego artykułu; właśnie w tym kontekście kilka interesujących realizacji pojawi się w Krakowie, zmagającym się z restauracją zniszczonych pożarem świątyni gotyckich. Jednak już w latach 40., przy okazji prac remontowych w kościele św. Anny (bernardynów) w Warszawie, Marcin Zaleski zaprojektował witraż, który, w świetle obecnej wiedzy, był pierwszym XIX-wiecznym kościelnym witrażem figuralnym w całości zrealizowanym w Polsce. „Kurier Warszawski” informował w 1848 roku, że został on wykonany przez Patrycego Enderlina „w guście średniowiekowym” i ukazywał św. Annę, Marię i św. Joachima⁵¹.

⁴⁷ Vaassen, jak przyp. 45, s. 15.

⁴⁸ Beines, jak przyp. 47, s. 108–110.

⁴⁹ J. Cheshire, *Joseph Bell and the revival of glass-painting in the nineteenth century*, „The Journal of Stained Glass” XXII, 1998, s. 31.

⁵⁰ C. Bouchon, C. Brisac, *Le vitrail*, [w:] C. Bouchon, C. Brisac, N.-J. Chaline, J.-M. Leniaud, *Ces églises du dix-neuvième siècle*, Amiens 1993, s. 145.

⁵¹ „Kurier Warszawski”, 1848, nr 254, s. 1229; por. również: *Marcin Zaleski (1796–1877)*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1983 – marzec 1984, opr. Z. A. Nowak, s. 20, 108. Katalog informuje ponadto (s. 91), że w Dziale Dokumentacji Ikonograficznej MN w Warszawie zachowała się fotografia zaginionego obrazu Zaleskiego ukazującego wnętrze

W odróżnieniu od omówionych wcześniej witraży jego powstanie nie miało, jak się wydaje, bezpośredniego związku z kręgami arystokratycznymi; dość nietypowe było również umieszczenie go w kościele barokowym. Oba te fakty potwierdzają wzrastającą popularność witrażu i ilustrują zmiany dokonujące się w postrzeganiu tego gatunku sztuki, który kojarzył się już nie tylko ze średniowieczem, co z wnętrzem kościelnym w ogóle, niezależnie od stylu jego architektury.

Obrazu początków odrodzenia witrażu w Polsce dopełniają barwne przeszklenia okien, które wykonywano niekiedy w zastępstwie witraży figuralnych. Z zamiarem umieszczenia witraży w wykańczanej właśnie Złotej Kaplicy nosił się w latach 30. Edward Raczyński. Skłoniła go do tego lektura artykułu o działalności Królewskiego Zakładu Witrażowego w Monachium. Do zamówienia jednak nie doszło, a w okna wprawiono ostatecznie zwykłe szkło białe i czerwone⁵². Raczyński chciał też ufundować witraże heraldyczne do znajdującej się również przy archikatedrze poznańskiej kaplicy św. Cecylii (plany te pogrzebała jego samobójcza śmierć) i był pomysłodawcą barwnych przeszkleń w neogotyckiej zbrojowni pałacu w Rogalinie (podobne rozwiązanie pojawiło się w rogalińskim kościele pw. św. Marcelina)⁵³. Pod koniec lat 30. kolorowe szkło zastosowano w restaurowanej przez Adama Idźkowskiego archikatedrze warszawskiej⁵⁴. Architekt planował również barwne przeszklenie okna za chórem muzycznym w stołecznym kościele św. Krzyża⁵⁵. W czwartej dekadzie XIX wieku kolorowe wypełnienia okien pojawiły się w domu Józefa Louisa oraz w fundowanej przez nie-

kościół Bernardynów z widocznym oknem z nieukończoną dekoracją okna ponad ołtarzem głównym. Jeśli datowanie obrazu jest słuszne (przed lub 1845 rok), witraż musiał powstać w latach 1845–1848 i miał związek z prowadzoną przez Zaleskiego restauracją fresków świątyni w latach 1843–1845. Nieznane są jego dalsze losy. W 1887 roku w oknie nad ołtarzem umieszczono witraż wykonany przez Józefa Kosikiewicza, który na początku XX wieku zastąpiono kolejnym, projektu Wacława Husarskiego (por.: D. Kaczmarczyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1984, s. 205). Wykonawca pierwszego witrażu – Patrycy Enderlin – w 1845 roku założył w Warszawie „fabrykę polewania zwierciadeł”, handlował szkłem i wykonywał prace szklarskie. Jak informowały anonsy prasowe, wytwarzania luster i obróbki szkła uczył się, zwiedzając zakłady zagraniczne w Francji, Belgii, Czechach, Bawarii i Prusach. Być może tam zetknął się z metodami produkcji witraży (E. Kowecka, *Sprzedać! Kupić! Sklepy warszawskie z artykułami domowymi 1830–1870*, Warszawa 1998 (= *Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej*, t. 65), s. 69). Wiadomo również, że w latach 40. szklili okna warszawskiego kościoła wizytek (J. A. Chrościcki, *Kościół Wizytek*, Warszawa 1973, s. 83).

⁵² Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997, s. 121–122.

⁵³ R. Plebański, *Postulat utworzenia katalogu witraży wielkopolskich*, „Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski” 2, 2003, s. 164–165 (dziękuję p. Danucie Czapczyńskiej-Kleszczyńskiej za zwrócenie mojej uwagi na tę publikację).

⁵⁴ M. I. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978, s. 171, 176 (il. 65).

⁵⁵ E. Kowalczykowska, *Kościół Św. Krzyża*, Warszawa 1975, s. 41.

1840s during the reconstruction works at St. Anne's (Bernardine) church in Warsaw, Marcin Zaleski designed stained glass, which, in the light of present knowledge, was the first 19th century church figurative stained glass that was produced entirely in Poland. *Kurier Warszawski* reported in 1848 that the stained glass was made by Patrycy Enderline ‘in medieval taste’ and that it portrayed St. Ann, Mary and St. Joachim.⁵¹ In contrast to other stained glass mentioned above, its making was apparently not directly connected to the aristocratic circles, and its placement in a Baroque church was quite untypical. Both facts confirm the growing popularity of stained glass and illustrate the changes in perception of this art genre, which was associated not only with the Middle Ages, but with church interior in general, regardless of its architecture.

The description of the stained glass revival in Poland is completed by colourful window glazing which was sometimes made instead of the figurative stained glass. In the 1830s, Edward Raczyński planned to place the stained glass windows in the Golden Chapel that was being finished at that time. He was inspired to do this through an article highlighting the work of the Royal Stained Glass Workshop in Munich. The stained glass, however, was not ordered and the window was constructed with only white and red glass.⁵² Raczyński also

⁵¹ *Kurier Warszawski* (1848), no.254, p.1229; cf. also: Marcin Zaleski (1796–1877), exhibition catalogue, The National Museum in Warsaw, December 1983 – March 1984, catalogue compiled by Z. A. Nowak, p.20, 108. The catalogue also informs (p.91) that in the Iconographic Documentation Section of the National Museum a photograph was preserved of Zaleski's lost painting representing the interior of the Bernardine church with a visible unfinished decoration of the window over the main altar. If the dating of the painting is correct (before or around 1845) the stained glass must have been made in 1845–1848 and was connected with the restoration of the frescos of the church conducted by Zaleski in 1843–1845. Its further history is unknown. In 1887 stained glass executed by Józef Kosikiewicz was installed in the window over the altar, which at the beginning of the 20th century was replaced by another, designed by Wacław Husarski (cf.: D. Kaczmarczyk, *Kościół św. Anny* (St. Anne's Church), Warszawa, 1984, p.205). The executioner of the first stained glass, Patrycy Enderlin, established ‘a factory of covering mirrors’ in Warsaw in 1845, where he traded in glass and made glass works. According to press notices, he studied the mirror making and glass working while visiting foreign workshops in France, Belgium, the Czech lands, Bavaria and Prussia. Perhaps he came across the methods of stained glass production there, cf.: E. Kowecka, *Sprzedać! Kupić! Sklepy warszawskie z artykułami domowymi 1830–1870*, Warszawa 1998 (= *Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej*, vol.65), p.69. It is also known that in the 1840s he glazed the windows of the Warsaw Visitation Order's church (J. A. Chrościcki, *Kościół Wizytek*, Warszawa, 1973, p.83).

⁵² Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań, 1997, pp.121–122.

wanted to fund the heraldic stained glass windows for St. Cecilia's Chapel in Poznań Arch-cathedral, (although this was prevented by his suicide), and he gave the idea of colourful glazing in the neo-Gothic armoury of the palace in Rogalin (a similar solution was also used in St. Marcelin's church in Rogalin).⁵³ At the end of the 1830s, coloured glass was employed by architect Adam Idźkowski in the restoration of the Warsaw Arch-cathedral.⁵⁴ Idźkowski also planned the colourful glazing of the window behind the musical choir in the Warsaw St. Cross' church.⁵⁵ In the 1840s the colourful glazing appeared in the house of Józef Louis and in the neo-Gothic seat of the Shooting Society.⁵⁶ Later, according to Józef Łepkowski, they were very popular in Cracovian burgher-houses.⁵⁷ The best example of colourful window mosaics which appeared in the 1840s is a set of glazing in Collegium Maius of the Jagiellonian University in Kraków (fig. 3), renovated by Karol Kremer.⁵⁸ It was made by a glazier Tomasz Rostański at his own expense.⁵⁹ At the time 'signal panes' or 'Signalscheiben' (called so due to the brightness of their colours), were used in the rosette of the church in Krzeszowice, de-

⁵³ R. Plebański, "Postulat utworzenia katalogu witraży wielkopolskich", *Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski* 2 (2003), pp.164–165 (I would like to thank Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska for directing my attention to this publication).

⁵⁴ M. I. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa, 1978, pp.171, 176 (fig. 65).

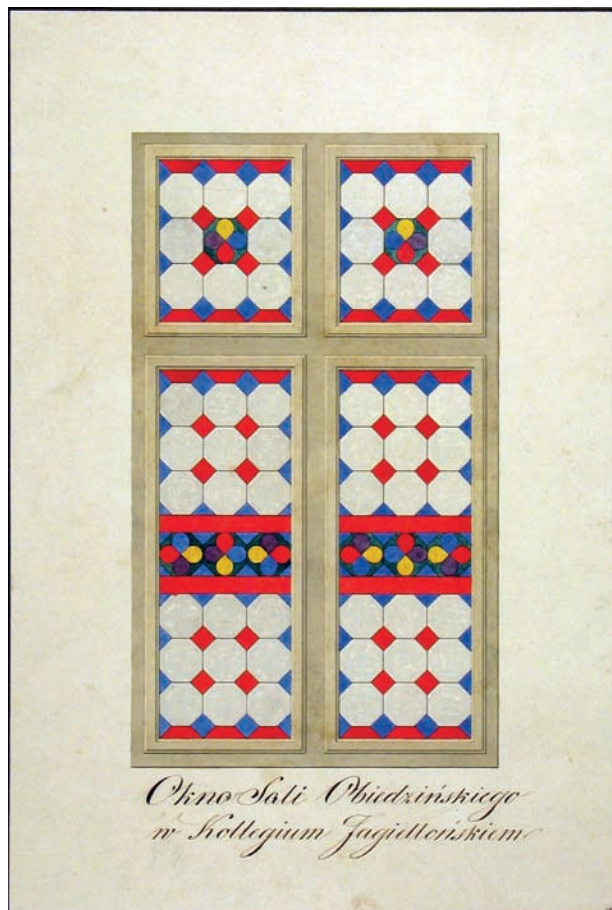
⁵⁵ E. Kowalczykowska, *Kościół Św. Krzyża*, Warszawa, 1975, p.41.

⁵⁶ W. Komorowski, "Kamienica Józefa Louisa. Epizod z dziejów koncepcji romantycznych w Krakowie", *Rocznik Krakowski* LXI (1995), p.64.

⁵⁷ *Szyby Kolorowe w Kościołach Krakowskich. Zebrał i Odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865* (text by J. Łepkowski), p.4v, Institute of Art History of the Jagiellonian University.

⁵⁸ A perfect description of complex restoration of Collegium Maius by Karol Kremer was presented by U. Bęczkowska in the dissertation, now being reviewed, titled: *Karol Kremer and building department in Kraków in the years 1837–1860*, (dissertation prepared under the supervision of Professor Wojciech Bałus in the Institute of Art History of the Jagiellonian University). In the State Archive in Kraków there is a plan of the coloured glazing for one of the windows (*Plany budynków UJ*, 47-2: *Okno Sali Obiedzińskiego w Collegium Jagiellońskim*).

⁵⁹ Cf. Kalinowski, Małkiewiczówna. The bills related to the maintenance of the Krakow cathedral suggest that since the 1820s Tomasz Rostański monopolised glazing work in the Wawel's Cathedral (Archives of the Krakow Cathedral Charter, A.Cath.123 [from 23.10.1824]; A.Cath.142 [from 15.01.1844]; A.Cath.143 [from 4.01.1845]; A.Cath.146 [from 23.09.1847]; A.Cath.147 [from 22.09.1848]; A.Cath.148 [from 20.09.1849]) and was the author of the enigmatic 'star-shaped circular window', made in September 1824 (A.Cath.123).



3. Karol Kremer, Projekt przeszklenia okna w Sali Obiedzińskiego w Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego, rysunek tuszem, lata 40. XIX w., Archiwum Państwowe w Krakowie. Fot. Archiwum Państwowe w Krakowie

3. Karol Kremer, The design of the window glazing in Obiedziński's Room in Collegium Maius of the Jagiellonian University (1840s) (State Archive in Cracow)

go neogotyckiej siedzibie Bractwa Strzeleckiego⁵⁶ i były później, jeśli wierzyć Józefowi Łepkowskiemu, również bardzo popularne w kamienicach krakowskich⁵⁷. Najlepszym jednak przykładem barwnych mozaik okiennych jest powstały w latach 40. zespół przeszkleń w restaurowanym przez Karola Kremera Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (il. 3)⁵⁸. Wykonał je własnym kosztem mistrz szklarski Tomasz Rostański⁵⁹.

⁵⁶ W. Komorowski, *Kamienica Józefa Louisa. Epizod z dziejów koncepcji romantycznych w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” LXI, 1995, s. 64.

⁵⁷ *Szyby Kolorowe w Kościołach Krakowskich. Zebrał i Odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865 r.* (tekst Józef Łepkowski), k. 4 v, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁵⁸ Doskonale omówienie wieloetapowej restauracji Collegium Maius przez Karola Kremera przedstawiła Urszula Bęczkowska w dysertacji *Karol Kremer i krakowski urząd budownictwa w latach 1837–1860* (praca przygotowana pod kierunkiem prof. Wojciecha Bałusa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego). W Archiwum Państwowym w Krakowie znajduje się pochodzący z tego okresu projekt barwnego przeszklenia jednego z okien (APK, *Plany budynków UJ*, 47-2: *Okno Sali Obiedzińskiego w Collegium Jagiellońskim*).

⁵⁹ Por.: Kalinowski, Małkiewiczówna, jak przyp. 8, s. 21. Z rachunków związanych z utrzymaniem katedry krakowskiej wynika, że od lat 20. XIX wieku Tomasz Rostański zmonopolizo-

W tym samym czasie „szyby sygnałowe” (Signalscheiben), nazywane tak ze względu na jaskrawość kolorów, zastosowano w rozecie projektowanego przez Schinkla kościoła w Krzeszowicach⁶⁰. W kontekście narastającego zainteresowania witrażem rozpatrywać należy również prace (konserwatorskie?) prowadzone jeszcze przed połową wieku w kościele Bożego Ciała w Krakowie, których świadectwem są napisy wydrapane w dwóch średniowiecznych kwadratach przez szklarzy Sebastiana Mędrzyckiego i Jana Zbożyńskiego z datą 1844⁶¹.

Barwne przeszklenia są wskaźnikiem rozwijającego się na ziemiach polskich zainteresowania witrażem⁶² i barwą w architekturze. Wydaje się, że „kolorowe okna” postrzegano jako niemal konieczny element neogotyckiego wnętrza, często w opozycji do „białego” klasycyzmu. Dlatego, być może, w nieznanego autorstwa poemacie *Erinnerungen an Pulawy* (1829) Świątynia Sybilli ukazana została w czystym i intensywnym świetle dnia, podczas gdy Dom Gotycki tonie w kolorowym i migotliwym blasku witraży, który jest niczym „łśnienie zachodu w brzoźowym gaju”⁶³. Jednak linia podziału nie była ustalona raz na zawsze, a klasycyzm, paradoksalnie, przyczynił się również do rozwoju witrażu. Odkrycie bowiem polichromii świątyń antycznych pozwoliło na uwzględnienie w doktrynie klasycystycznej barwności jako estetycznej kategorii architektury.

wał roboty szklarskie w wawelskiej świątyni (AKKK, A.Cath.123 [z 23 X 1824 r.]; A.Cath.142 [z 15 I 1844 r.]; A.Cath. 143 [z 4 I 1845 r.]; A.Cath.146 [z 23 IX 1847 r.]; A.Cath.147 [z 22 IX 1848 r.]; A.Cath.148 [z 20 IX 1849 r.]) i był autorem enigmatycznego „okna okrągłego w gwiazdę”, wykonanego we wrześniu 1824 roku (A.Cath.123).

⁶⁰ *Druga Wycieczka do Krzeszowic w roku 1845*, [w:] *Pamiętka z Krzeszowic czyli zbiór wszystkich opisów tego ustronia Wierszem i Prozą ze wspomnieniem Artura hrabi Potockiego połączony*, Kraków 1846, s. 110.

⁶¹ Archiwum Małopolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, nr inw. 10.621: H. Małkiewiczówna, K. Czepiel, J. Szyller, R. Kisiel, *Dokumentacja konserwatorska gotyckich witraży w kościele p.w. Bożego Ciała w Krakowie*, Kraków 1985, s. 6.

⁶² O rosnącym zainteresowaniu witrażem w Polsce świadczą również fakt, że coraz częściej wspomniano o tej dziedzinie sztuki w prasie i opracowaniach historycznych – w odniesieniu do małopolskich witraży średniowiecznych zagadnienie omawia: H. Małkiewiczówna, *Stan badań nad średniowiecznym malarstwem witrażowym w Małopolsce*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Kraków 2000, s. 9–10. Pierwsza XIX-wieczna wzmianka o witrażu w ogóle pojawiła się w prasie krakowskiej przy okazji wizyty w mieście Bertela Thorwaldsena, którego zachwycić miały „okna starożytne” kościoła Mariackiego – por.: *Przejazd Kawalera Thorwaldsen*, „Pszczółka Krakowska. Dziennik Liberalny, Historyczny i Literatyczny”, t. IV (ogólnego zbioru t. V), październik–listopad–grudzień 1820, s. 90–91. Jeśli zaś chodzi o informacje o pracach współczesnych, warto zwrócić uwagę na tłumaczenie artykułu z czasopisma „La Propriété” omawiającego próby wskrzeszenia techniki witrażowej we Francji (*Malowanie na szkle*, „Pamiętnik Technologiczno-Rolniczy”, 1834, t. XII, s. 169–174) oraz uwagi Sobieszczańskiego o realizacjach witrażowych w Europie Zachodniej (F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. I, Warszawa 1847, s. 296).

⁶³ *Erinnerungen an Pulawy*, Leipzig 1829, s. 42, 45, 87.

signed by Schinkel.⁶⁰ The (conservation?) works conducted before the middle of the century in the Corpus Christi church in Krakow should also be considered in the context of the growing interest in stained glass; the glass makers Sebastian Mędrzecki and Jan Zbożyński scratched their inscriptions in the glass of two medieval quarters, with the date 1844 beside them.⁶¹

Colourful glazing was a sign of the increasing interest in stained glass⁶² and colour in architecture in Poland. It seems that ‘colourful windows’ were perceived as necessary elements of neo-Gothic interior, often in contrast to ‘white’ classicism. Therefore perhaps, in the anonymous poem *Erinnerungen an Pulawy* (1829), Sybill’s Temple was portrayed in the clear, bright daylight, whereas the Gothic House was bathed in colourful, shimmering light from the stained glass, which is like ‘shining of the sunset in birch grove’.⁶³ However, the division line between the styles was not fixed permanently, and, paradoxically, classicism also contributed to the development of stained glass. Discovering the polychromy of the ancient temples helped to incorporate colour as an aesthetic category of architecture into the classical doctrine. Hence, in the later version of classicism, sometimes called the ‘colourful’ classicism, there appeared monochromatic walls

⁶⁰ „Druga wycieczka do Krzeszowic w roku 1845”, in *Pamiętka z Krzeszowic czyli zbiór wszystkich opisów tego ustronia Wierszem i Prozą ze wspomnieniem Artura hrabi Potockiego połączony*, Kraków, 1846, p.110.

⁶¹ The Małopolskie Voivodship Monuments Conservator’s Archive, inventory no. 10.621: H. Małkiewiczówna, K. Czepiel, J. Szyller, R. Kisiel, *Dokumentacja konserwatorska gotyckich witraży w kościele p.w. Bożego Ciała w Krakowie*, Kraków, 1985, p.6.

⁶² The fact that stained glass was a topic frequently discussed in the press and historical papers is evidence for the increasing interest in this type of art. The medieval stained glass from Małopolska is discussed by H. Małkiewiczówna, “Stan badań nad średniowiecznym malarstwem witrażowym w Małopolsce”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, Kraków 2000, pp. 9–10. The first reference to stained glass in the 19th century appeared in the Krakow press during the visit of Bertel Thorwaldsen, who supposedly marveled at ‘ancient windows’ of St. Mary’s Basilica, cf. “Przejazd Kawalera Thorwaldsen”, *Pszczółka Krakowska. Dziennik Liberalny, Historyczny i Literatyczny* (October–November–December 1820), vol.IV (vol.V of the general collection), pp.90–91. When it comes to information about the contemporary works, it is worth reading the translation of the article from *La Propriété* magazine, which discusses the attempts to revive the stained glass technique in France (“Malowanie na szkle”, *Pamiętnik Technologiczno-Rolniczy* (1834), vol.XII, pp.169–174) and the comments of Sobieszczański about the stained-glass realizations in Western Europe (F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, vol.I, Warszawa, 1847, p.296).

⁶³ *Erinnerungen an Pulawy*, Leipzig, 1829, pp.42, 45, 87.

in vivid colours. Wojciech Bałus claims that the dispute over the ancient polychromes constitutes the beginning of the 19th century church wall painting,⁶⁴ and one can assume that the re-evaluation in this field affected the stained glass, which was accepted (in its rudimentary forms) even in the buildings leaning towards classicism.⁶⁵

The ever-more intensive research on monumental painting of the 19th and 20th century will certainly help to enlarge this list of the early stained-glass works in Poland. However, current knowledge allows for a conclusion that the revival of stained glass in Poland had already started at the very beginning of the 19th century, and that during the first half of the century it was almost inseparably linked with the development of interest in the Middle Ages, and the neo-Gothic architecture as the formal exponent, in the Polish aristocratic circles.

translated by Anna Gajewska and Renata Latko

Stąd też w późnej odmianie klasycyzmu, zwanej niekiedy klasycyzmem „kolorowym”, pojawiły się monochromatyczne ściany w żywych kolorach. Wojciech Bałus uważa, że spór o antyczne polichromie stanowi początek XIX-wiecznego ściennego malarstwa kościelnego⁶⁴ i można przypuszczać, że dokonujące się na tym polu przewartościowanie nie pozostało bez wpływu na witraż, który został zaakceptowany (w rudymenarnych formach) nawet w budynkach klasycyzujących⁶⁵.

Prowadzone coraz intensywniej badania nad malarstwem monumentalnym ostatniego dwuwieczia pozwolą z pewnością poszerzyć zaprezentowaną tu listę wczesnych realizacji witrażowych na ziemiach polskich. Obecny stan wiedzy pozwala jednak stwierdzić, że proces odrodzenia witrażu w Polsce rozpoczął się już na samym początku XIX wieku oraz że przez całą pierwszą połowę stulecia powiązany był niemal wyłącznie z rozwijającym się w kręgach polskiej arystokracji zainteresowaniem wiekami średnimi i neogotykiem jako jego formalnym wykładnikiem.

⁶⁴ W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part II: *Matejko and Wyspiański*, (=Ars Vetus et Nova, vol. XXVI), Kraków, 2007, p.25.

⁶⁵ F. Gatouillat, „Verrières aniconiques en Bourgogne vers 1840”, *Annales de Bretagne et des Pays de L'Ouest* 93 (1986), no.4, pp.401–403.

⁶⁴ W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. II: *Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007 (=Ars Vetus et Nova, t. XXVI), s. 25.

⁶⁵ Por.: F. Gatouillat, *Verrières aniconiques en Bourgogne vers 1840*, „Annales de Bretagne et des Pays de L'Ouest” 93, 1986, nr 4, s. 401–403.

Zapomniani twórcy. Stan badań nad polskim witrażownictwem (druga połowa wieku XIX – rok 1945)

„Historia polskiego witrażownictwa wciąż czeka jeszcze na swego monografistę”¹ – to stwierdzenie R. Fańskiego sprzed ponad stu lat nie straciło na aktualności. Polskie witrażownictwo 2 połowy XIX i 1 połowy XX wieku nadal jest dziedziną mało znaną i niedostatecznie docenianą. O potrzebie badań nad nim mówił prof. Lech Kalinowski, inaugurując obrady I konferencji naukowej zorganizowanej w roku 1999 przez Stowarzyszenie Miłośników Witraży „Ars Vitrea Polona”. Profesor, wielki znawca witraży średniowiecznych, z zainteresowaniem i życzliwą uwagą przyglądał się pracom nad nowoczesnymi witrażami.

Termin *witrażownictwo* odnoszę do całokształtu zjawisk związanych z powstaniem witraża, począwszy od idei po wykonanie, zaś przez *polskie* rozumiem dzieła znajdujące się na obszarze ziem polskich pozostających pod zaborami (w odniesieniu do wieku XIX i początku wieku XX) oraz na terenie Polski odrodzonej (w granicach do 1945 roku), ale też dzieła zaprojektowane przez artystów polskich, wykonane w polskich pracowniach, zamówione przez polskich zleceniodawców, bądź spełniające tylko jeden z tych warunków. Kwestie dotyczące witraży na obszarze Prus Wschodnich i Zachodnich oraz Śląska, jako przynależne w tym czasie do osiągnięć sztuki niemieckiej, pozostają poza kręgiem moich zainteresowań.

*

Badania nad odrodzeniem witrażownictwa polskiego w wieku XIX i jego dalszym rozwojem mają nieodległą metrykę. Wynika to z faktu, iż do niedawna zainteresowanie tak architekturą, z którą witraż jest ściśle związany, jak wystrojem wnętrz z tego okresu było niewielkie².

Współcześni odnotowywali podejmowanie na Zachodzie Europy eksperymentów technologicznych i realizację nowych witraży³ oraz śledzili dokonania

¹ R. Fański, *W fabryce witrażów artystycznych*, „Życie i Sztuka” 1904, nr 41, s. 5.

² Por. m.in.: W. Bałus, *Wprowadzenie*, s. 7–13 oraz E. Mikołajska, *Neośredniowieczne ołtarze w Krakowie*, s. 142, [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 1, Kraków 2004 (= *Ars Vetus et Nova*, t. XII); K. Stefański, *Polska architektura sakralna. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2002, s. 11n.

³ Jednymi z pierwszych były: artykuł *O malowaniu na szkle*, „Pamiętnik Rolniczo-Technologiczny” XII, Warszawa 1834, s. 169–174 oraz wzmianka w książce Franciszka Marii Sobieszczańskiego, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1847, s. 296.

Forgotten Artists.

Status of Research on Polish Stained Glass (from the second half of the 19th century until 1945)

“The history of Polish stained glass is still awaiting its monographer.”¹ R. Fański’s statement, although over a century old, is still applicable today. Polish stained glass of the second half of the 19th and the first half of the 20th century is still a little known and insufficiently appreciated field. Professor Lech Kalinowski spoke of the necessity of research, while inaugurating the proceedings of the 1st conference, organised in 1999, of the Association for Stained Glass Art – *Ars Vitrea Polona*. The professor, a distinguished authority on medieval stained glass, observed work on modern stained glass with interest and kind attention.

I apply the term *stained glass* to the totality of phenomena connected with the making of stained glass, starting from a concept to execution, while by *Polish* I understand all the works found on the Polish territory under the partitions (with respect to the 19th and the beginning of the 20th century) and in Independent Poland (within its borders until 1945), but also works designed by Polish artists, produced in Polish workshops, commissioned by Polish commissioners, or fulfilling one of those conditions. The issues concerning stained glass in East and West Prussia as well as Silesia, belonging at the time to the achievements of German art, remain outside the scope of my interest.

*

Research on the renaissance of Polish stained glass in the 19th century and its further development has a short history. It stems from the fact that, until recently, interest both in architecture, with which stained glass is closely connected, and interior design of the period has been small.²

Contemporaries noted the undertaking of technological experiments and the production of new stained glass in Western Europe³ and inves-

¹ R. Fański, “W fabryce witrażów artystycznych”, *Życie i Sztuka* (1904), no.41, p.5.

² cf. e.g. W. Bałus, *Wprowadzenie*, p.7–13, and Ewa Mikołajska, *Neośredniowieczne ołtarze w Krakowie*, p.142, in W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, part I (= *Ars Vetus et Nova*, vol. XII), Kraków, 2004; K. Stefański, *Polska architektura sakralna. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź, 2002, pp.11ff.

³ Among the first ones were: the article “O malowaniu na szkle”, *Pamiętnik Rolniczo-Technologiczny* XII (1834), pp.169–174 and a mention in the book by Franciszek Ma-

tigated the achievements of their native artists.⁴ Julian Kołaczkowski's extensive study on old craft and art published in 1888 deserves particular attention; the author devoted some space both to the issue of the renaissance and to contemporary achievements in stained glass.⁵ In 1911 Stanisław Gabriel Żeleński, the owner of the Cracovian Stained Glass Works, published an article in which he presented the achievements of stained glass of the time and included several remarks on its renaissance.⁶ In the interwar period several studies were published, the authors of which (including: Hilary Majkowski, Waclaw Boratyński, Aleksander Hrebenuk) devoted some space to the history of Polish stained glass, presented the newly created stained glass, significantly paying attention both to the designer and the maker.⁷ Immediately after the 2nd World War, in 1947, Tadeusz Wojciechowski, a respected stained glass designer, presented *Kilka uwag o witrażu* [*Several Remarks on Stained Glass*], concentrating on the issues connected with glass and the 19th century inventions in the field,⁸ and Adam Żeleński published a short outline *Z dziejów witrażownictwa* [*From the History of Stained Glass*], at the close of which he remarked: 'We approach now the issue of modern stained glass and the modern craft of stained glass in general and in Poland particularly. The content of these issues is so extensive that it cannot be comprised within one article. I will attempt to return to the subject in the following article' – unfortunately, he failed to continue the subject.⁹ The authors of studies on the history of Polish art devoted only

ria Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa, 1847, p.296.

⁴ Especially many notes concerning stained glass were published by Warsaw magazines, among others: *Tygodnik Ilustrowany*, *Bluszcz*, *Kurier Warszawski* and Cracovian *Czas* – cf. D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, (= *Krakowska Teka Konserwatorska*, vol. V), Kraków, 2005, pp.29–37.

⁵ J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków–Warszawa, 1888, pp.584–586.

⁶ S. G. Ż. [Stanisław Gabriel Żeleński], "Co to jest witraż, a co mozaika", *Kalendarz Towarzystwa Szkoły Ludowej*, 1911, pp.127–132.

⁷ H. Majkowski, "O witrażach w szczególności oraz o twórczości Henryka Jackowskiego", *Gazeta Malarska* (1929), no.7, pp.6–8. Idem, "O starych witrażach, witrażownictwie i twórczości Jana Piaseckiego", *Rzeczy Piękne* (1930), no. 4–6, pp.86–95. Idem, "Witraże i witrażownictwo", *Gazeta Malarska* (1930), no.10, pp.1–4. W. Boratyński, "Na progu odrodzenia witrażu", *Tęcza* (1936), no.5, pp.22–28. Helena d'Abancourt de Franqueville, "Witraże w sztuce religijnej", in *O polskiej sztuce religijnej*, ed. J. Langman, Katowice, 1932, pp.99–141. A. Hrebenuk, *Witraże – mozaiki. Sztuka barwnych szkielek i kamyków*, Kraków, 1938.

⁸ T. Wojciechowski, "Uwagi o witrażu", *Przegląd Artystyczny* (1947), no.6–7, p.12.

⁹ A. Żeleński, "Z dziejów witrażownictwa", *Przegląd Artystyczny* (1947), no.6–7, p.12; no.9–12, p.13; comp.: Z. Sroczyński, *Żeleńscy*, Warszawa, 1997, p.133. Not all the information given by Adam Żeleński is correct.

rodzimych twórców⁴. Na szczególną uwagę zasługuje obszerna praca Juliana Kołaczkowskiego o dawnym rzemiośle i sztuce wydana w roku 1888, w której autor poświęcił nieco miejsca zarówno kwestii odrodzenia, jak i współczesnym dokonaniom w dziedzinie witrażu⁵. W roku 1911 Stanisław Gabriel Żeleński, właściciel Krakowskiego Zakładu Witrażów, opublikował artykuł, w którym przedstawił dokonania ówczesnego witrażownictwa i zamieścił kilka uwag o jego odrodzeniu⁶. W okresie międzywojennym ukazało się kilka prac, których autorzy, między innymi Hilary Majkowski, Waclaw Boratyński, Aleksander Hrebenuk, przedstawiając nowo powstałe witraże i zwracając przy tym, co ważne, uwagę i na projektanta, i na wykonawcę, nieco miejsca poświęcili historii witrażownictwa polskiego⁷. Zaraz po II wojnie światowej, w roku 1947, Tadeusz Wojciechowski, ceniony projektant witraży, przedstawił *Kilka uwag o witrażu*, koncentrując się na zagadnieniach związanych ze szkłem i dziewiętnastowiecznymi wynalazkami w tej dziedzinie⁸, a Adam Żeleński opublikował krótki zarys *Z dziejów witrażownictwa*, na końcu którego zauważał: „Dochodzimy teraz do sprawy nowoczesnych szkielek witrażowych i do nowoczesnego witrażownictwa w ogóle i w Polsce szczególnie. Materiał tych spraw tyczący jest tak obszerny, że w ramach jednego artykułu nie da się pomieścić. Pozwolę sobie przeto wrócić do tematu w następnym artykule” – niestety, tematu nie kontynuował⁹. Autorzy prac traktujących o dziejach sztuki polskiej witrażom poświęcili lakoniczne uwagi, nieco szerzej pisząc jedynie o witrażowej twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Karola Frycza, Henryka Uziembły czy Jana Bukowskiego¹⁰.

⁴ Szczególnie wiele notatek dotyczących witraży zamieszczały pisma warszawskie, między innymi „Tygodnik Ilustrowany”, „Bluszcz”, „Kurier Warszawski” oraz krakowski „Czas” – por.: D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy*, Kraków 2005 (= *Krakowska Teka Konserwatorska*, V), s. 29–37.

⁵ J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków–Warszawa 1888, s. 584–586.

⁶ S. G. Ż. [Stanisław Gabriel Żeleński], *Co to jest witraż, a co mozaika*, „Kalendarz Towarzystwa Szkoły Ludowej”, 1911, s. 127–132.

⁷ H. Majkowski, *O witrażach w szczególności oraz o twórczości Henryka Jackowskiego*, „Gazeta Malarska”, 1929, nr 7, s. 6–8; tenże, *O starych witrażach, witrażownictwie i twórczości Jana Piaseckiego*, „Rzeczy Piękne” 1930, nr 4–6, s. 86–95; tenże, *Witraże i witrażownictwo*, „Gazeta Malarska”, 1930, nr 10, s. 1–4; W. Boratyński, *Na progu odrodzenia witrażu*, „Tęcza”, 1936, nr 5, s. 22–28; H. d'Abancourt de Franqueville, *Witraże w sztuce religijnej*, [w:] *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 99–141; A. Hrebenuk, *Witraże – mozaiki. Sztuka barwnych szkielek i kamyków*, Kraków 1938.

⁸ T. Wojciechowski, *Uwagi o witrażu*, „Przegląd Artystyczny”, 1947, nr 6–7, s. 12.

⁹ A. Żeleński, *Z dziejów witrażownictwa*, „Przegląd Artystyczny”, 1947, nr 6–7, s. 12, nr 9–12, s. 13; por.: Z. Sroczyński, *Żeleńscy*, Warszawa 1997, s. 133. Nie wszystkie informacje podane przez Adama Żeleńskiego są prawidłowe.

¹⁰ Por.: D. Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 4, s. 20, przyp. 16.

Przełomu w badaniach dokonał dopiero w roku 1974 Jerzy Frycz, publikując artykuł, w którym na tle zarysu odrodzenia witrażownictwa w Europie przedstawił dzieje tego gatunku sztuki na ziemiach polskich i podał garść informacji o kilku pracowniach¹¹. Pionierska praca Frycza była impulsem do podjęcia prac nad inwentaryzacją witraży dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, przy czym szczególnym zainteresowaniem cieszyły się witraże w budynkach mieszkalnych i gmachach użyteczności publicznej. Jako pierwszy Tadeusz Byczko wykonał wstępną inwentaryzację witraży w świeckich obiektach w Łodzi¹², następnie, niezależnie od siebie, Krystyna Pawłowska na Politechnice Krakowskiej w ramach międzyresortowego programu *Rewaloryzacja zespołów zabytkowych na tle rozwoju miasta* i Danuta Czapczyńska na zlecenie doc. Jana Samka z Pracowni Inwentaryzacji Zabytków Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk zinwentaryzowały witraże w świeckich obiektach w Krakowie. Jan Samek opublikował tylko krótki tekst popularnonaukowy¹³, natomiast zebrany wówczas materiał stał się podstawą do przygotowania przez Danutę Czapczyńską prac o krakowskich zakładach witrażowych i kondycji krakowskich witraży świeckich¹⁴. Znakomitym uwieńczeniem badań Krystyny Pawłowskiej była natomiast książka o witrażach w kamienicach krakowskich XIX/XX wieku; na szerokim tle kulturowym autorka przedstawiła rodzimy rodowód krakowskich witraży i zaprezentowała ich twórców, dokonując również nowych atrybucji¹⁵.

Niewątpliwie do rozwoju badań przyczynia się działalność Stowarzyszenia Miłośników Witraży „Ars Vitrea Polona”, powstałego w roku 1998 w Krakowie z inicjatywy prof. Krystyny Pawłowskiej, która wielokrotnie dawała wyraz pilnej konieczności prac w tym

laconic remarks to stained glass, describing more comprehensively only the stained glass oeuvre of Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Karol Frycz, Henryk Uziembło or Jan Bukowski.¹⁰

A breakthrough in the research was made only in 1947 when Jerzy Frycz published an article in which he presented, outlining the renaissance of stained glass in Europe, the history of the genre in Poland and offered a smattering of information on several workshops.¹¹ The pioneering Frycz's study was a stimulus to undertaking work on cataloguing the stained glass of the 19th and 20th centuries, and particular interest arose in stained glass in residential and public utility buildings. The first to initially catalogue stained glass in secular objects in Łódź was Tadeusz Byczko,¹² subsequently – and independently – Krystyna Pawłowska at the Cracow Polytechnic as part of the interdepartmental programme *Restoration of monument complexes against the development of the city*, and Danuta Czapczyńska at the behest of the associate professor Jan Samek from the Monument Inventory Workshop of the Academy of Sciences Institute of Polish Art catalogued stained glass in secular objects in Cracow. Jan Samek published only a short popularising text,¹³ whereas the material then collected served as a basis for Danuta Czapczyńska to prepare studies on Cracovian stained glass workshops and the condition of Cracovian secular stained glass,¹⁴ while the excellent culmination of Krystyna Pawłowska's research was her book on stained glass in Cracovian houses of the 19th/20th century; the author presented the native lineage of Cracovian stained glass against the wider cultural background and introduced its makers, also carrying out new attributions.¹⁵

¹¹ J. Frycz, *Odrodzenie sztuki witrażowej w XIX i XX wieku*, „Szkło i Ceramika” XXV, 1974, nr 6, s. 177–184.

¹² T. Byczko, *Witraże łódzkiej architektury świeckiej na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka łódzka. Materiały z Sesji Naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź 1977, s. 71–92. Po wielu latach temat powrócił w książce o charakterze popularnonaukowym: M. Ertman, *Łódzkie witraże*, Łódź 1990. Ostatnio zwróciła na nie uwagę Wisława Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź 2006, s. 237–247.

¹³ J. Samek, *Krakowskie witraże secesyjne*, „Spotkania z Zabytkami”, 1986, nr 1, s. 21–24.

¹⁴ D. Czapczyńska, *Uwagi o działalności krakowskich firm witrażowniczych w okresie od końca XIX wieku do 1939 r. [Na marginesie prac nad katalogiem witraży w kamienicach i budynkach użyteczności publicznej w Krakowie]*, „Biuletyn Historii Sztuki” XLVII, 1985, nr 2, s. 211–216; też, *Świeckie witraże w Krakowie. Uwagi o działalności krakowskich zakładów witrażowniczych od końca XIX wieku do roku 1939*, „Rocznik Krakowski” LIII, 1987, s. 139–148; też, *Dlaczego giną świeckie witraże w Krakowie?*, „Ochrona Zabytków” XLI, 1988, nr 2, s. 132–136.

¹⁵ K. Pawłowska, *Witraże w kamienicach krakowskich z przełomu wieków XIX i XX*, Kraków 1994; por. także: też, *Witraże w kamienicach krakowskich z przełomu wieków XIX i XX*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury” XV, 1981, s. 59–68.

¹⁰ Cf. Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, p.20, footnote 16.

¹¹ J. Frycz, „Odrodzenie sztuki witrażowej w XIX i XX wieku”, *Szkło i Ceramika* XXV (1974), no.6, pp.177–184.

¹² T. Byczko, „Witraże łódzkiej architektury świeckiej na przełomie XIX i XX wieku”, in *Sztuka łódzka. Materiały z Sesji Naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź, 1977, pp.71–92. After many years the subject returned in the popular science book: M. Ertman, *Łódzkie witraże*, Łódź, 1990. Recently it was mentioned by W. Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź, 2006, pp.237–247.

¹³ J. Samek, „Krakowskie witraże secesyjne”, *Spotkania z zabytkami* (1986), no. 1, pp.21–24.

¹⁴ D. Czapczyńska, „Uwagi o działalności krakowskich firm witrażowniczych w okresie od końca XIX wieku do 1939 r. (Na marginesie prac nad katalogiem witraży w kamienicach i budynkach użyteczności publicznej w Krakowie)”, *Biuletyn Historii Sztuki* XLVII (1985), no.2, pp.211–216. Eadem, „Świeckie witraże w Krakowie. Uwagi o działalności krakowskich zakładów witrażowniczych od końca XIX wieku do roku 1939”, *Rocznik Krakowski* LIII (1987), pp.139–148. Eadem, „Dlaczego giną świeckie witraże w Krakowie?”, *Ochrona Zabytków* XLI (1988), no.2, pp.132–136.

¹⁵ K. Pawłowska, *Witraże w kamienicach krakowskich z przełomu wieków XIX i XX*, Kraków, 1994. Eadem, „Witraże w kamienicach krakowskich z przełomu wieków XIX i XX”, *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury* XV (1981), pp.59–68.

Undoubtedly the development of research is furthered by the activity of the Association for Stained Glass Art – *Ars Vitrea Polona* – established in 1998 in Cracow on the initiative of Professor Krystyna Pawłowska, who repeatedly expressed the urgent necessity of work within the field.¹⁶ The Association regularly organises conferences where the results of research conducted in various centres are presented, both by academic institutions and by individuals.¹⁷ So far the proceedings of the first two conferences have been published.¹⁸

A certain role in popularising studies on Polish stained glass was played by ephemeral magazines: *Witraż*, published in Legnica in 2001–2004 and *Sztuka Sakralna*, the life of which, begun in 2003, was also limited to a few issues.¹⁹ The subject of stained glass appears sporadically in the magazine *Renowacje* (currently *Renowacje i Zabytki*) and in the promotional monthly from Cracow *Spotkania z Zabytkami*, published by the Society for the Protection of Monuments.

Intensified studies have recently been conducted in various areas of the country. Particularly active researchers of sacred stained glass from Upper Silesia are Elżbieta Gajewska-Pro-

¹⁶ K. Pawłowska, „Wprowadzenie”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, eds. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków, 2000, pp.5–7. Eadem, „Stan badań nad sztuką witrażową w Polsce”, in *Witraże na Śląsku. Materiały sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki Chorzów, 2001*, ed. T. Dudek-Bujarek, Katowice, 2002, pp.7–12. Eadem, „Dziedzictwo sztuki witrażowej w Polsce. Stan badań, stan zabytków, konserwacja, nowe witraże w zabytkowych budowlach”, *Ochrona Zabytków* (2005), no.1, pp.41–54.

¹⁷ I – *The Heritage of Polish Stained Glass – Status of Research* – organised in co-operation with the National Museum in Cracow – Józef Mehoffer’s House and the General Consulate of the Republic of Austria in Cracow, took place on the 11th–12th of June 1999 in Cracow. II – *Stained Glass in Poland* – organised in co-operation with the Art Historians Association – Poznań Branch, took place on the 8th–9th of June 2001 in Poznań. III – *Stained Glass in Architecture – Architecture in Stained Glass* organised in co-operation with the Museum of Architecture in Wrocław, took place on the 17th–18th of October 2003. IV – *Stained Glass in Monuments. Between Conservation and Modern Art* organised in co-operation with the Castle Museum in Malbork, took place on the 21st–23rd of October 2005. V – *To Stanisław Wyspiański on the 100th Anniversary of Death* organised jointly with Creative Association „Stanisław Wyspiański’s House” and in co-operation with the Medical Association of Cracow, took place on the 11th–13th of May 2007 in Cracow.

¹⁸ *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, eds. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków, 2000. *Sztuka witrażowa w Polsce*, eds. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków, 2002.

¹⁹ Editor-in-chief of *Witraż* was Zbigniew Brzeziński, a stained glass conservator; editor-in-chief of *Sztuka Sakralna* was Małgorzata Musialik.

zakresie¹⁶. Stowarzyszenie regularnie organizuje konferencje naukowe, na których przedstawiane są wyniki badań prowadzonych w różnych ośrodkach, zarówno w ramach instytucji naukowych, jak przez osoby indywidualne¹⁷. Dotychczas ukazały się materiały z dwóch pierwszych konferencji¹⁸.

Pewną rolę w popularyzacji prac nad polskimi witrażami odegrały pisma-efemerydy: „Witraż”, ukazujący się w Legnicy w latach 2001–2002 i „Sztuka Sakralna”, której istnienie, zapoczątkowane w 2003 roku, także ograniczyło się do kilku numerów¹⁹. Witrażowa tematyka sporadycznie pojawia się w piśmie „Renowacje” (obecnie „Renowacje i Zabytki”) i ukazującym się w Krakowie miesięczniku popularyzatorskim „Spotkania z Zabytkami”, wydawanym przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami.

Zintensyfikowane prace są w ostatnim czasie prowadzone w różnych regionach kraju. Szczególnie aktywnymi badaczami sakralnej sztuki witrażowej Górnego Śląska są Elżbieta Gajewska-Prorok²⁰ i Irena Kontny²¹. Interesujący plon – w głównej mierze od-

¹⁶ K. Pawłowska, *Wprowadzenie*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska i J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 5–7; tejeż, *Stan badań nad sztuką witrażową w Polsce*, [w:] *Witraże na Śląsku. Materiały sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki Chorzów 2001*, red. T. Dudek-Bujarek, Katowice 2002, s. 7–12; tejeż, *Dziedzictwo sztuki witrażowej w Polsce. Stan badań, stan zabytków, konserwacja, nowe witraże w zabytkowych budowlach*, „Ochrona Zabytków”, 2005, nr 1, s. 41–54.

¹⁷ I – *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej – stan badań* zorganizowana przy współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie – Dom Józefa Mehoffera i Konsulatem Generalnym Republiki Austrii w Krakowie, odbyła się w dniach 11–12 czerwca 1999 r. w Krakowie; II – *Sztuka witrażowa w Polsce* zorganizowana przy współpracy ze Stowarzyszeniem Historyków Sztuki – Oddział Poznański odbyła się w dniach 8–9 czerwca 2001 r. w Poznaniu; III – *Witraż w architekturze – architektura na witrażu* zorganizowana przy współpracy z Muzeum Architektury we Wrocławiu odbyła się w dniach 17–18 października 2003 r. we Wrocławiu; IV – *Witraże w obiektach zabytkowych. Między konserwacją a sztuką współczesną* zorganizowana przy współpracy Muzeum Zamkowego w Malborku odbyła się w dniach 21–23 października 2005 r. w Malborku; V – *Stanisławowi Wyspiańskiemu w setną rocznicę śmierci* zorganizowana wspólnie ze Stowarzyszeniem Twórczym „Dom Stanisława Wyspiańskiego” i przy współpracy Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego odbyła się w dniach 11–13 maja 2007 r. w Krakowie.

¹⁸ *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska i J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000; *Sztuka witrażowa w Polsce*, red. K. Pawłowska i J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2002.

¹⁹ Redaktorem naczelnym „Witrażu” był Zbigniew Brzeziński, konserwator witraży; „Sztuki Sakralnej” – Małgorzata Musialik.

²⁰ E. Gajewska-Prorok, *Witraże na Śląsku w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Projektanci i wytwórnie*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XVII, 1999, s. 93–110; tejeż, *Witraże na Śląsku w XIX i pierwszej połowie XX wieku*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, jak przyp. 18, s. 48–57; tejeż, *Katalog wytwórni i projektantów czynnych na Górnym Śląsku*, [w:] *Witraże na Śląsku*, s. 155–175; E. Gajewska-Prorok, Sławomir Oleszczuk, *Witraże na Śląsku. XIX i pierwsza połowa XIX wieku*, Leipzig 2001.

²¹ I. Kontny, *Ikonaografia górnośląskich i zagłębiowskich witraży sakralnych w II ćwierci XX wieku*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*,



Okno malowane na szkle przez hr. Maryą Lubieńską, w kościele św. Jana w Warszawie. 470

1. *Złożenie do grobu*, witraż w katedrze św. Jana w Warszawie, wyk. „Zakład św. Łukasza” Marii Lubieńskiej w Warszawie [niezachowany], drzeworyt. Fot. wg: „Tygodnik Ilustrowany”, 1875, nr 38

1. *Entombment*, stained glass in St. John's cathedral in Warsaw, produced by Maria Lubieńska's *St. Luke's Works* in Warsaw, unpreserved, woodcut, *Tygodnik Ilustrowany* (1875), no.38

rok²⁰ and Irena Kontny.²¹ An interesting yield – mainly concerning stained glass of the region – was gathered by the conference *Stained Glass in Silesia* organised in 2002 in Chorzów. In Greater Poland stained glass has been the subject of research of, among others, Zofia Kurzawa,²² Rafał Plebański,²³ and primarily Jerzy Bardoński.²⁴ In the former West Galicia studies in an advanced state are being conducted by Barbara Ciciora,²⁵ Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska, Andrzej Laskowski,²⁶ Małgorzata Reinhard-Chlanda,²⁷

²⁰ E. Gajewska-Prorok, „Witraże na Śląsku w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Projektanci i wytwórnie”, *Roczniki Sztuki Śląskiej* XVII (1999), pp.93–110. Eadem, „Witraże na Śląsku w XIX i pierwszej połowie XX wieku”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, pp.48–57. Eadem, „Katalog wytwórni i projektantów czynnych na Górnym Śląsku”, in *Witraże na Śląsku. XIX i pierwsza połowa XIX wieku*, Leipzig, 2001.

²¹ I. Kontny, „Ikonoografia górnośląskich i zagłębiowskich witraży sakralnych w II ćwierci XX wieku”, in *Sztuka witrażowa w Polsce*, pp.154–171. Eadem, *Witraże myślowickie*, Myślowice, 2002. Eadem, *Witraż w górnośląskim pejzażu sakralnym. Sztuka witrażowa w zabytkowych kościołach górnośląskich na wybranych przykładach*, paper presented at the 4th Conference of the Association for Stained Glass Art in Malbork in 2005, accepted for publication.

²² Z. Kurzawa, „Witraże poznańskich kościołów”, in *Sztuka witrażowa w Polsce*, pp.14–25.

²³ R. Plebański, „Postulat utworzenia katalogu witraży wielkopolskich”, *Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski* II (2003), pp.164–177.

²⁴ J. Bardoński, „Tradycja i współczesność pracowni witraży Powalisz w Poznaniu”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, pp.180–187. Idem, *Witrażownictwo w Wielkopolsce w pierwszej połowie XX wieku*, in *Sztuka witrażowa w Polsce*, pp.156–153.

²⁵ B. Ciciora, *Witraże Jana Matejki*, paper presented at the 3rd Conference of the Association for Stained Glass Art in Wrocław in 2003. Eadem, *Jan Matejko i początki krakowskich witraży*, paper presented at the 5th conference of the Association for Stained Glass Art in Cracow in 2007.

²⁶ A. Laskowski, „Działalność Krakowskiego Zakładu Witrażów Wł. Ekielskiego i A. Tucha”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, pp.132–149. Idem, „The stained glass revival in Galicia in the second half of the nineteenth century”, *The Journal of Stained Glass* XXV (2001), pp.10–26. Idem, „Między rzemiosłem a sztuką. Saga rodu Ungerów”, in *Sztuka witrażowa w Polsce*, pp.116–133. Idem, *Rola architektów w odrodzeniu sztuki witrażowej w Galicji na przełomie XIX i XX w.*, paper presented at the 3rd Conference of the Association for Stained Glass Art in Wrocław in 2004, accepted for publication. Idem, *Witraże galicyjskich katedr a proces odrodzenia sztuki witrażowej w Galicji u schyłku XIX i na początku XX w.*, paper presented at the 4th Conference of the Association for Stained Glass Art in Malbork in 2005, accepted for publication.

²⁷ M. Reinhard-Chlanda, „Witraże kościołów Kleparza. Z prac nad Katalogiem Zabytków”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, pp.124–131. Eadem, *Rola witraży w architekturze synagog postępowych na przykładzie Templum w Krakowie*, paper presented at the 3rd Conference of the Association for Stained Glass Art in Wrocław in 2004, published in *Rocznik Krakowski* LXXII (2006), pp.141–152. Idem, *Witraż w kaplicy Bramy Floriańskiej*, paper presented at the



2. Epitafium Wierzbiana z Branic, witraż w kościele parafialnym w Ruszycy, wyk. Teodor Zajdzikowski, 1886, konserwacja L. Heine 2004. Fot. L. Heine

2. *Wierzbiana of Branic's Epitaph*, stained glass in the parish church in Ruszcza, produced by Teodor Zajdzikowski, 1886, conservation L. Heine 2004, photo L. Heine

noszący się do witrażownictwa tego regionu – przyniosła konferencja *Witraże na Śląsku* zorganizowana w roku 2002 w Chorzowie. W Wielkopolsce witraże były przedmiotem badań między innymi Zofii Kurzawy²², Rafała Plebańskiego²³, a przede wszystkim Jerzego Bardońskiego²⁴. W dawnej Galicji Zachodniej zaawansowane są prace prowadzone przez Barbarę

jak przyp. 18, s. 154–171; też, *Witraże myślowickie*, Myślowice 2002; też, *Witraż w górnośląskim pejzażu sakralnym. Sztuka witrażowa w zabytkowych kościołach górnośląskich na wybranych przykładach*, referat wygłoszony na IV Konferencji SMW w Malborku w 2005 r., złożony do druku.

²² Z. Kurzawa, *Witraże poznańskich kościołów*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, jak przyp. 18, s. 14–25.

²³ R. Plebański, *Postulat utworzenia katalogu witraży wielkopolskich*, „Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski” II, 2003, s. 164–177.

²⁴ J. Bardoński, *Tradycja i współczesność pracowni witraży „Powalisz” w Poznaniu*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, jak przyp. 18, s. 180–187; też, *Witrażownictwo w Wielkopolsce w pierwszej połowie XX wieku*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, jak przyp. 18, s. 156–153.

Ciciore²⁵, Danutę Czapczyńską-Kleszczyńską, Andrzeja Laskowskiego²⁶, Małgorzatę Reinhard-Chlandę²⁷, a ostatnio przez Tomasza Szybistego²⁸. Witraże w dawnej Galicji Wschodniej, głównie we Lwowie, są przedmiotem badań między innymi Jurija Smirnowa²⁹, nieżyjącego już Pawła Grankina³⁰ i Rościśławy Grymaluk – autorki najobszerniejszej, choć nie wyczerpującej tematu książki *Witraży Lwowi*, wydanej w roku 2004³¹.

²⁵ B. Ciciora, *Witraże Jana Matejki*, referat wygłoszony na III Konferencji SMW we Wrocławiu w 2003 r.; też, *Jan Matejko i początki krakowskich witraży*, referat wygłoszony na V Konferencji SMW w Krakowie w 2007 r.

²⁶ A. Laskowski, *Działalność Krakowskiego Zakładu Witrażów Wł. Ekielskiego i A. Tucha*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, jak przyp. 18, s. 132–149; tegoż, *The stained glass revival in Galicia in the second half of the nineteenth century*, „The Journal of Stained Glass” XXV, 2001, s. 10–26; tegoż, *Między rzemiosłem a sztuką. Saga rodu Ungerów*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, jak przyp. 18, s. 116–133; tegoż, *Rola architektów w odrodzeniu sztuki witrażowej w Galicji na przełomie XIX i XX w.*, referat wygłoszony na III Konferencji SMW we Wrocławiu w 2003 r., przygotowany do druku; tegoż, *Witraże galicyjskich katedr a proces odrodzenia sztuki witrażowej w Galicji u schyłku XIX i na początku XX w.*, referat wygłoszony na IV Konferencji SMW w Malborku w r. 2005, złożony do druku.

²⁷ M. Reinhard-Chlanda, *Witraże kościołów Kleparza. Z prac nad Katalogiem Zabytków*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, jak przyp. 18, s. 124–131; też, *Rola witraży w architekturze synagog postępowych na przykładzie Templum w Krakowie*, referat wygłoszony na III Konferencji SMW we Wrocławiu w 2003 r., opublikowany w: „Rocznik Krakowski” LXXII, 2006, s. 141–152; też, *Witraż w kaplicy Bramy Floriańskiej*, referat wygłoszony na IV Konferencji SMW w Malborku w 2005 r.

²⁸ T. Szybisty, *Poglądy Józefa Łepkowskiego na rolę i formę witrażu we wnętrzach zabytkowych oraz związane z jego działalnością realizacje witrażowe w Krakowie*, referat wygłoszony na IV Konferencji SMW w Malborku w 2005 r.; tegoż, *Witraż Juliusa Hübnera w krakowskim kościele dominikanów*, referat wygłoszony na V Konferencji SMW w Krakowie w 2007 r.; tegoż, *XIX-wieczne witraże kościołów i klasztorów Krakowa (1815–1914)*, praca doktorska przygotowywana pod kierunkiem dr. hab. Marka Zgórniaka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego; tegoż, *Witraże I połowy XIX wieku na ziemiach polskich*, artykuł w niniejszym tomie.

²⁹ J. Smirnow, *Zespół witraży katedry rzymsko-katolickiej we Lwowie*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, jak przyp. 18, s. 79–91; tegoż, *Witraże Jana Henryka Rosena (polski okres twórczości 1925–1937)*, referat wygłoszony na III Konferencji SMW we Wrocławiu w 2003 r., przygotowany do druku; tegoż, *Witraże Kazimierza Sichulskiego (Lwów – Stare Siolo – Tarnopol)*, referat wygłoszony na IV Konferencji SMW w Malborku w 2005 r., złożony do druku.

³⁰ Głównie z zakresu witraży we wnętrzach świeckich: P. Grankin, *Witraży Lwowa (do 1939 roku)*, „Budujemy Inaksze”, 1999, s. 42–43; tegoż, *Imitacje witraży w kamienicach Lwowa z początku XX wieku*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, jak przyp. 18, s. 172–179, P. Grankin, O. Łysenko, *Witraż jako detal architektoniczny w dekoracji traktu wejściowego lwowskich kamienic końca XIX i początku XX wieku*, referat wygłoszony na III Konferencji we Wrocławiu w 2003 r.; tegoż, *Witraże cerkwi wołoskiej na tle historii konserwacji zabytku*, referat wygłoszony na IV Konferencji SMW w Malborku w 2005 r.

³¹ R. Hrymaluk, *The stained-glass panels of the Lviv stone-houses art the break of the 19th and 20th c.*, [w:] *Corpus Vitrearum Medii Aevi IX International Colloquium Kraków 1998 14–16 May. Stained*

and, most recently, by Tomasz Szybisty.²⁸ Stained glass in the former East Galicia, mainly in Lvov, has been the subject of research of, among others, Jurij Smimov,²⁹ the deceased Paweł Grankin³⁰ and Rościśława Grymaluk – the author of the most comprehensive (although not exhaustive) book *Witraży Lwowi*, published in 2004.³¹

The art of stained glass is also more and more often becoming the subject of seminar papers, MA and Ph.D. theses in art history.

*

Despite the repeated plea by all researchers for the urgent need for cataloguing, only the cataloguing of stained glass in secular buildings of several cities can be considered complete. The paradox is that even in Cracow – the most important centre of Polish stained glass – the collection of stained glass from the described period in sacred buildings is known only to an insignificant degree. Recently Andrzej Laskowski made an attempt to catalogue stained glass in the

4th Conference of the Association for Stained Glass Art in Malbork in 2005.

²⁸ T. Szybisty, *Poglądy Józefa Łepkowskiego na rolę i formę witrażu we wnętrzach zabytkowych oraz związane z jego działalnością realizacje witrażowe w Krakowie*, paper presented at the 4th Conference of the Association for Stained Glass Art in Malbork in 2005. Idem, *Witraż Juliusa Hübnera w krakowskim kościele dominikanów*, paper presented at the 5th Conference of the Association for Stained Glass Art in Cracow in 2007. Idem, *XIX-wieczne witraże kościołów i klasztorów Krakowa (1815–1914)*, Ph.D. thesis supervised by professor Marek Zgórniak at the Jagiellonian University Art History Department. Idem, “Witraże I połowy XIX wieku na ziemiach polskich”, article in the present volume.

²⁹ J. Smirnow, “Zespół witraży katedry rzymsko-katolickiej we Lwowie”, in *Sztuka witrażowa w Polsce*, pp.79–91. Idem, *Witraże Jana Henryka Rosena (polski okres twórczości 1925–1937)*, paper presented at the 3rd Conference of the Association for Stained Glass Art in Wrocław in 2003, prepared for publication. Idem, *Witraże Kazimierza Sichulskiego (Lwów – Stare Siolo – Tarnopol)*, paper presented at the 4th Conference of the Association for Stained Glass Art in Malbork in 2005, accepted for publication.

³⁰ Mainly on stained glass in secular interiors: P. Grankin, “Witraży Lwowa (do 1939 roku)”, *Budujemy Inaksze* (1999), pp.42–43. Idem, “Imitacje witraży w kamienicach Lwowa z początku XX wieku”, in: *Sztuka witrażowa w Polsce*, pp.172–179. Idem and O. Łysenko, *Witraż jako detal architektoniczny w dekoracji traktu wejściowego lwowskich kamienic końca XIX i początku XX wieku*, paper presented at the 3rd Conference of the Association for Stained Glass Art in Wrocław in 2003. Idem, *Witraże cerkwi wołoskiej na tle historii konserwacji zabytku*, paper presented at the 4th Conference of the Association for Stained Glass Art in Malbork in 2005.

³¹ R. Hrymaluk, “The stained glass panels of the Lviv stone-houses at the break of the 19th and 20th century” in *Corpus Vitrearum Medii Aevi IX International Colloquium. Kraków 1998. 14th–16th May. Stained Glass as Monumental Painting. Proceedings*. Idem, *Witraży Lwowi*, Lvov, 2004.

churches of the Rzeszów diocese.³² Despite the support offered by the Diocese Curia in Rzeszów, the attempt has not brought about the anticipated results – answers to questions sent to the parishes, formulated as a questionnaire, were returned by only 30% of the respondents.³³ It is worth noting that Stanisław Gabriel Żeleński sent a similar questionnaire at the beginning of the 20th century, but with the purpose of obtaining commissions. The appeal for the cataloguing of stained glass in Greater Poland was published by Rafał Plebański in 2003.³⁴ It appears that a fairly complete catalogue of modern sacred stained glass is available for Silesia – in part connected to Polish stained glass³⁵ – the Lubuskie region,³⁶ Warmia and Masuria,³⁷ which, however – as explained above – remain outside the scope of this publication.

Usually one would look in vain for information on stained glass on churches information boards and in local guides. It is absent from the majority of volumes of *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* and if it appears, it is most laconic.³⁸

³² A. Laskowski, "Witraże w kościołach diecezji rzeszowskiej w świetle ankiety przeprowadzonej w 1999 roku", *Rzeszowska Teka Konserwatorska* II (2000), pp.371–386.

³³ Ibid, p.372.

³⁴ Plebański, 2003.

³⁵ Gajewska-Prorok and Oleszczuk, 2001.

³⁶ M. Danowska, *Zabytkowe witraże sakralne w województwie lubuskim*, paper presented at the 5th Conference of the Association for Stained Glass Art in 2007, accepted for publication in *Szkło i Ceramika*.

³⁷ I. Liżewska, *Wybrane realizacje witrażowe w kościołach Prus Wschodnich na przełomie XIX i XX wieku* and W. Wojnowska, *Działalność pracowni witrażowej H. Oidtmanna w Prusach Wschodnich i Zachodnich w 2 poł. XIX i 1 poł. XX w.*, papers presented at the 4th Conference of the Association for Stained Glass Art in Malbork in 2005, accepted for publication.

³⁸ In *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce [KZS]*, vol.IV: *Miasto Kraków*, part II: *Kościół i klasztor Śródmieścia 1*, eds. A. Bochnak and J. Samek, Warszawa, 1971, p.113 – the enumeration of the subjects of 8 stained glass windows in the church according to Stanisław Wyspiański's design, without the executioner's name mentioned; the authors did not pay attention to the stained glass in aisle windows and to Zdzisław Gedliczka's stained glass in the Holy Mother of Sorrows' chapel; p.118 – information on the stained glass in gallery windows, designed by Franciszek Mączyński, with the use of glass panelling from 1778, and the stained glass with blessed Salomea, designed by Władysław Rossowski; omission of the 17th century small stained glass framed in one of the windows and the information about executioners; in part VII, published considerably later, in the text devoted to the Divine Mercy Church, the existence of stained glass from 1908 was noted and the fact of their restoration in 1947, but it was not mentioned that one of the stained glass windows was then designed by Adam Bunsch. The designer of the stained glass from the beginning of the 20th century was not given – it was Stefan Matejko, and the executioner – the Cracovian Stained Glass Works; cf. *KZS*, vol.IV: *Miasto Kraków*, part VII: *Zwierzyniec, Nowy Świat, Półwie Zwierzyniec*

Sztuka witrażowa jest też coraz częściej tematem prac seminaryjnych, magisterskich i doktorskich z zakresu historii sztuki.

*

Mimo wielokrotnego podnoszenia przez wszystkich badaczy pilnej potrzeby prac inwentaryzacyjnych, tylko inwentaryzację witraży w świeckich budynkach kilku miast można uznać za ukończoną. Paradoksem jest, że nawet w Krakowie – najważniejszym ośrodku polskiej sztuki witrażowej – zasób witraży z omawianego okresu w obiektach sakralnych jest znany w niewielkim stopniu. Niedawno Andrzej Laskowski podjął próbę zinwentaryzowania witraży w kościołach diecezji rzeszowskiej³². Mimo poparcia udzielonego przez Kurię Diecezjalną w Rzeszowie akcja nie przyniosła spodziewanych rezultatów – odpowiedzi na pytania rozesłane do parafii, opracowane w formie ankiety, udzieliło tylko 30% respondentów³³. Notabene, podobną ankietę, lecz w celu otrzymania zamówienia, wysyłał do księży proboszczów na początku XX stulecia Stanisław Gabriel Żeleński. Apel o inwentaryzację witraży na terenie Wielkopolski ogłosił Rafał Plebański w roku 2003³⁴. Wydaje się, że w miarę pełne rozeznanie w zakresie sakralnych witraży nowoczesnych obejmuje obszar Śląska – w części związany z witrażownictwem polskim³⁵, ziemię lubuską³⁶ oraz Warmię i Mazury³⁷, które to regiony – jak wyżej wyjaśniono – pozostają poza zakresem niniejszej publikacji.

Zazwyczaj na próżno szukać wiadomości o witrażach na tablicach informacyjnych umieszczanych w kościołach i w lokalnych przewodnikach. Nie ma ich w większości tomów *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, a jeśli są, to nader lakoniczne³⁸. Zdziwiania

Glass as Monumental Painting. Proceedings; tejsze, *Witraży Lwowi*, Lwów 2004.

³² A. Laskowski, *Witraże w kościołach diecezji rzeszowskiej w świetle ankiety przeprowadzonej w 1999 roku*, „Rzeszowska Teka Konserwatorska” II, 2000, s. 371–386.

³³ Tamże, s. 372.

³⁴ Plebański 2003, jak przyp. 23.

³⁵ Gajewska-Prorok i Oleszczuk 2001, jak przyp. 20.

³⁶ M. Danowska, *Zabytkowe witraże sakralne w województwie lubuskim*, referat wygłoszony na V Konferencji SMW w 2007 r., złożony do druku w: „Szkło i Ceramika”.

³⁷ I. Liżewska, *Wybrane realizacje witrażowe w kościołach Prus Wschodnich na przełomie XIX i XX wieku* oraz W. Wojnowska, *Działalność pracowni witrażowej H. Oidtmanna w Prusach Wschodnich i Zachodnich w 2 poł. XIX i 1 poł. XX w.*, referaty wygłoszone na IV Konferencji SMW w Malborku w 2005 r., złożone do druku.

³⁸ W publikacji *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce [KZS]*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. II: *Kościół i klasztor Śródmieścia 1*, red. A. Bochnak i J. Samek, Warszawa 1971, tekst, s. 113 – wyliczenie tematów 8 witraży w kościele według projektu Stanisława Wyspiańskiego, bez podania wykonawcy, autorzy nie zwrócili uwagi na witraże w oknach nawy i witraże Zdzisława Gedliczki w kaplicy Matki Bożej Bolesnej, s. 118 – informacja o witrażach w oknach krążanków projektowanych przez Franciszka Mączyńskiego z wykorzystaniem oszkleń z 1778 r. i witraża z bł. Salomeą projektu Władysława Rossowskiego, pominięto siedemnastowieczny witrażkowy wprawiony



3. Św. Stanisław, witraż w katedrze w Tarnowie, wyk. pracownia Carla Geylinga w Wiedniu, 1891. Fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska
 3. St. Stanislaus, stained glass in the cathedral in Tarnów, produced by Carl Geylings' workshop in Vienna, 1891

jąco mało wiadomości przynosi niedawno wydany katalog *Zabytki Sztuki w Polsce. Śląsk* oraz kolejne tomy poświęcone sztuce sakralnej na Kresach³⁹ – obecna wiedza na temat witraży w kościołach na tym terenie została w nim wykorzystana tylko w niewielkim stopniu. Nieliczne witraże są wpisane do rejestru zabytków ruchomych i mają opracowane karty ewidencyjne. Także w muzeach, w których nie-

w jedno z okien i informacje o wykonawcach; w znacznie później wydanej cz. VII, w tekście poświęconym kościołowi Miłosierdzia Bożego, odnotowano istnienie witraży z 1908 r. i fakt ich restauracji w 1947 r., nie zauważając jednak, iż jeden z witraży został wówczas zaprojektowany przez Adama Bunscha. Nie podano projektanta witraży z pocz. XX w. – był nim Stefan Matejko, i wykonawcy – Krakowskiego Zakładu Witrażów, por.: *KZS*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. VII: *Zwierzyńiec, Nowy Świat, Półwie Zwierzyńskie. Kościoły i klasztory*, red. J. Daranowska-Lukaszewska i R. Henoch-Marendziuk, Warszawa 1995, tekst, s. 51.

³⁹ *Zabytki Sztuki w Polsce. Śląsk*, Warszawa 2006; *Materiały do Dziejów Sztuki Sakralnej na Ziemiach Wschodnich Rzeczypospolitej*, red. J. K. Ostrowski (dotychczas ukazało się 18 tomów).

Surprisingly little information is provided by the recently published catalogue *Zabytki Sztuki w Polsce. Śląsk* [*Art Monuments in Poland. Silesia*] and the subsequent volumes devoted to sacred art in the Borderland³⁹ – present knowledge of stained glass in churches in the region was used only to an insignificant degree. Few stained glass works are recorded in the register of monuments and have complete record cards. Also in museums, where they often constitute a significant part of the exhibition, information on them happens to be surprisingly poor and sometimes misleads the visitor. Erroneous opinions about the destruction of stained glass happen to be repeated, where, even though not the whole structure but a part is preserved. Apparently, it stems from the approach to this art genre, and from the lack of appropriate studies.

The lack of cataloguing means that the number of stained glass works on the Polish territory executed in the 19th and the first half of the 20th century is still undetermined. Hopes are awakened due to both the extension of the scope of interest of the Medieval Stained Glass Corpus and the establishment of the Stained Glass Corpus concerned with more recent stained glass, but its activity is now only being initiated in Poland.⁴⁰ Currently one could only say that, despite the war damage and frequent *disappearance* of stained glass due to vandalism, theft or the decision of owners, the volume is enormous and it should be counted in thousands. A certain idea as to the total is offered by the record of documents in the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński archive; only from the period 1914–1939, when a file corresponded to each commission, about a thousand of the files were preserved.⁴¹ When we multiply the addresses from those years by the number of windows – in a given object stained glass could have been made only for one window, or there could be even tens of them – when we add stained glass made earlier in the workshop and those coming from other *ckie. Kościoły i klasztory*, eds. J. Daranowska-Lukaszewska and R. Henoch-Marendziuk, Warszawa, 1995, p.51.

³⁹ *Zabytki Sztuki w Polsce. Śląsk*, Warszawa, 2006; *Materiały do Dziejów Sztuki Sakralnej na Ziemiach Wschodnich Rzeczypospolitej*, ed. J. K. Ostrowski (until now 18 volumes have been published).

⁴⁰ Polish national section of Medieval Stained Glass Corpus was created in 1952; for many years it was chaired by Professor Lech Kalinowski. Currently the activities of the Polish section of Stained Glass Corpus are led by Professor Wojciech Bałus, under the patronage of Academy of Arts and Sciences in Cracow.

⁴¹ *Live record of the archive store* conducted between the 10th of October and 30th of November 1999 at the seat of the Stained Glass and Artistic Glass Panelling section of the Cracovian Service Facility "Renowacja", typescript in the Municipal Monuments Conservator's archive in Cracow.



4. *Przemienienie Pańskie*, witraż w kaplicy tzw. Jasnej w kościele w Bieżanowie [obecnie Kraków], wyk. Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt w Innsbrucku, 1898. Fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

4. *The Transfiguration of the Lord*, stained glass in the so-called Bright chapel in Bieżanów [now Cracow district], produced by Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt in Innsbruck, 1898, photo D. Czapczyńska-Kleszczyńska

workshops (Polish and foreign) – we have an idea of the enormity of the impending task.

*

The moment when the interest in stained glass appeared anew and the renaissance of stained glass on Polish territory took place is being re-identified all the time. Some years ago it was still situated around the middle of the 19th century; today – owing to Tomasz Szybisty's research – it is closer to its beginning. Until recently the belief has been that the first stained glass in Polish churches in the 19th century appeared during the reconstruction of Cracovian churches destroyed by the great fire of 1850.⁴² Those which passed for the oldest were: the monumental stained glass in Orlik's chapel in the Dominican church in Cracow, representing the Holy Mother with the Infant adored by St. Hyacinth and St. Adelaide, designed by the Dresden painter, Julius Hübner, and executed in the Royal Porcelain Factory in Meissen in 1854,⁴³ as well as

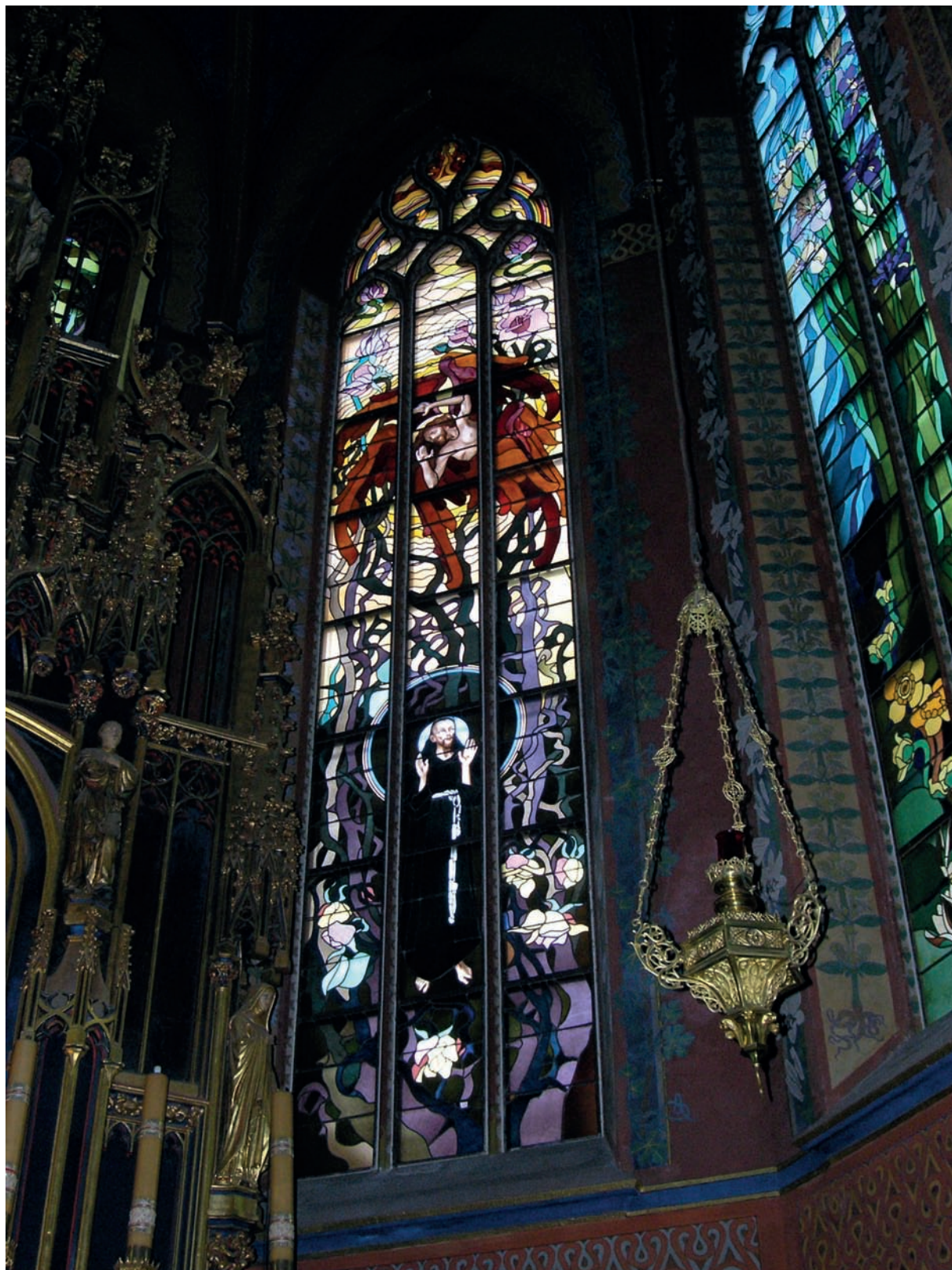
⁴² Laskowski 2001, p.13; Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, p.30 et passim.

⁴³ cf. Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, pp.30–31; Szybisty 2007. The stained glass is preserved in vestigial form. Hübner presented the cartoons to the city, of which already Władysław Łuszczkiewicz informed, cf. "Witraż w kościele

jednokrotnie stanowią istotny element ekspozycji, informacje im poświęcone bywają zadziwiająco ubogie, a niekiedy wprowadzają zwiedzającego w błąd. Zdarza się powtarzanie błędnych opinii o zniszczeniu witraży, podczas gdy wprawdzie nie cały zespół, tylko jego część, jest zachowana. Zdaje się to wynikać ze stosunku do tego gatunku sztuki, a także z niedostatku odpowiednich opracowań.

Brak inwentaryzacji sprawia, iż ilość witraży na ziemiach polskich wykonanych w wieku XIX i pierwszej połowie XX jest wciąż nieokreślona. Nadzieje budzi rozszerzenie zakresu zainteresowania Korpusu Witraży Średniowiecznych i powołanie do życia Korpusu Witraży zajmującego się nowszą sztuką witrażową, przy czym w Polsce jego działalność jest dopiero inicjowana⁴⁰. Obecnie można jedynie powiedzieć, iż mimo zniszczeń wojennych i, jakże częstego, *ubywania* witraży w wyniku wandalizmu, kradzieży lub decyzji właścicieli, ich zasób jest olbrzymi i należy go liczyć w tysiącach. Pewne o nim wyobrażenie daje spis dokumentów w archiwum

⁴⁰ Sekcja narodowa polska Korpusu Witraży Średniowiecznych powstała w roku 1952, przez długie lata przewodniczył jej prof. Lech Kalinowski. Obecnie pracami polskiej sekcji Korpusu Witraży kieruje prof. Wojciech Bałus, a pracom patronuje Akademia Umiejętności w Krakowie.



5. *Św. Franciszek*, witraż w prezbiterium kościoła Franciszkanów w Krakowie, proj. Stanisław Wyspiański 1897, wyk. Tiroler Glasmaleri und Mosaik-Anstalt w Innsbrucku 1899. Fot. K. Pawłowska

5. *St. Francis*, stained glass in the presbytery of the Franciscan church in Cracow, design Stanisław Wyspiański, 1897, produced by Tiroler Glasmaleri und Mosaik-Anstalt in Innsbruck, 1899, photo K. Pawłowska



6. *Matka Boska Częstochowska*, witraż w krypcie Zasłużonych na Skałce, proj. E. K. [Emilia Karczowa?], wyk. Krakowski Zakład Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha, ok. 1903, zniszczony 1945. Fot. A. Żeleński 1951, Muzeum Narodowe w Krakowie 6. *The Black Madonna of Częstochowa*, stained glass in the Crypt of the Meritorious on Skałka, design E. K. [Emilia Karczowa?], produced by Władysław Ekielski and Antoni Tuch's Cracovian Stained Glass Works, ca. 1903, destroyed in 1945, photo A. Żeleński 1951, the National Museum in Cracow, Photography Section, temporary inventory no. 424

the considerably humbler stained glass in the Franciscan church, executed a year earlier by the Cracovian glass makers Pszykiewicz and Święcicki according to the design of the architect Karol Kremer.⁴⁴ Today we know that earlier examples of stained glass did exist⁴⁵.

The first Polish stained glass works were: the workshop established in 1874 by Maria Łubieńska, which later took on the name of St. Luke,⁴⁶ and the next – Teodor Zajdzikowski's workshop, opened in Cracow in 1880 (fig. 1–2). Previously stained glass attempts had been made by Jan Puzyna, who had learned the craft in Paris, and Natalia Kicka, the creator of stained glass for the cathedral in Janów Podlaski; Julian Kołaczkowski previously mentioned their work.⁴⁷ Maria Łubieńska learned the craft in sev-

św. Trójcy ks. ks. dominikanów w Krakowie”, *Tygodnik Ilustrowany* (1883) no.15, p.239. Currently they are to be found in the National Museum in Cracow.

⁴⁴ Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, p.32.

⁴⁵ cf. Tomasz Szybisty's article in the present volume.

⁴⁶ So far the most information on the workshop work has been provided by: Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, pp. 33–36.

⁴⁷ Kołaczkowski 1888, p.586; Czapczyńska-Kleszc-

Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński; tylko z okresu 1914–1939, kiedy każdemu zleceniu odpowiadała teczka z dokumentami, zachowało się tych teczek około tysiąca⁴¹. Gdy adresy z tych lat pomnożymy przez ilość okien – w danym obiekcie witraż mógł być sprawiony tylko do jednego okna, ale bywało ich nawet kilkadziesiąt – kiedy dodamy do nich witraże wcześniej wykonane w tym zakładzie oraz te, które pochodziły z innych pracowni (polskich i zagranicznych) – mamy wyobrażenie o ogromie czekającej pracy inwentaryzacyjnej.

*

Wciąż przesuwa się moment, w którym na nowo pojawiło się zainteresowanie witrażami i nastąpiło odrodzenie witrażownictwa na ziemiach polskich. Jeszcze kilka lat temu sytuowany w okolicach połowy wieku XIX, dziś – dzięki badaniom Tomasza Szybistego – bliższy jest jego początkowi. Do niedawna uważano, że pierwsze witraże w polskich kościołach w wieku XIX pojawiły się w trakcie odbudowy świątyń krakowskich zniszczonych przez wielki pożar roku

⁴¹ *Spis z natury zasobu archiwalnego* przeprowadzony w dniach 10 października – 30 listopada 1999 r. w siedzibie Zakładu Witraży i Przeszkleń Artystycznych Krakowskich Zakładów Usługowych „Renowacja”, mps w archiwum Miejskiego Konserwatora Zabytków w Krakowie.



7. *Św. Wiktor*, karton do witraża do kościoła parafialnego w Turce nad Stryjem [?], proj. Stefan W. Matejko, ok. 1906 [witraż wykonany w „Kra-kowskim Zakładzie Witrażów S. G. Żeleński”, niezachowany], Muzeum Okręgowe w Toruniu, zbiór klisz szklanych. Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Okręgowego w Toruniu

7. *St. Victor*, cartoon for stained glass, probably for the parish church in Turka on Stryj [?], design Stefan W. Matejko, ca. 1906, stained glass produced by the Cracovian Stained Glass Works S.G. Żelenski, unpreserved, Regional Museum in Toruń, collection of glass plates, Regional Museum in Toruń, photo Museum

1850⁴². Za najstarszy uchodzący: monumentalny witraż w kaplicy Orlików w kościele Dominikanów w Krakowie przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem adorowaną przez św. Jacka i św. Adelajdę, zaprojektowany przez drezdeńskiego malarza, Juliusa Hübnera, a wykonany w Królewskiej Fabryce Porcelany w Miśni w roku 1854⁴³ oraz znacznie skromniejsze witraże w kościele Franciszkanów, wykonane rok wcześniej przez krakowskich szklarzy Pszykiewicza i Święcickiego według projektu architekta Karola Kremiera⁴⁴. Już dziś wiadomo, że istniały witraże wcześniejsze⁴⁵.

Pierwszą polską wytwórnią witraży był zakład założony w roku 1874 przez Marię Łubieńską, który póź-

eral foreign workshops: with Geyling in Vienna and in unknown workshops in Wrocław, Berlin, Munich and Paris.⁴⁸ Nothing is known about the stained glass education of Zajdzikowski beside the fact that he gained experience during the restoration of medieval stained glass in St. Mary's church in Cracow. St. Luke's workshop was still functioning at the beginning of the 20th century and Zajdzikowski's workshop, run by subsequent tenants, probably closed its activity immediately after the 2nd World War. Łubieńska's workshop was mentioned in 1911 by Stanisław Gabriel Żeleński,⁴⁹ while the memory of Teodor Zajdzikowski was restored only by priest Tadeusz

⁴² Laskowski 2001, jak przyp. 20, s. 13; Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 30 nn.

⁴³ Por.: Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 30–31; Szybisty 2007, jak przyp. 28. Witraż jest zachowany szczątkowo. Hübner ofiarował kartony miastu, o czym informował już Władysław Łuszczkiewicz, *Witraż w kościele św. Trójcy ks. ks. dominikanów w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1883, nr 15, s. 239. Znajdują się one obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

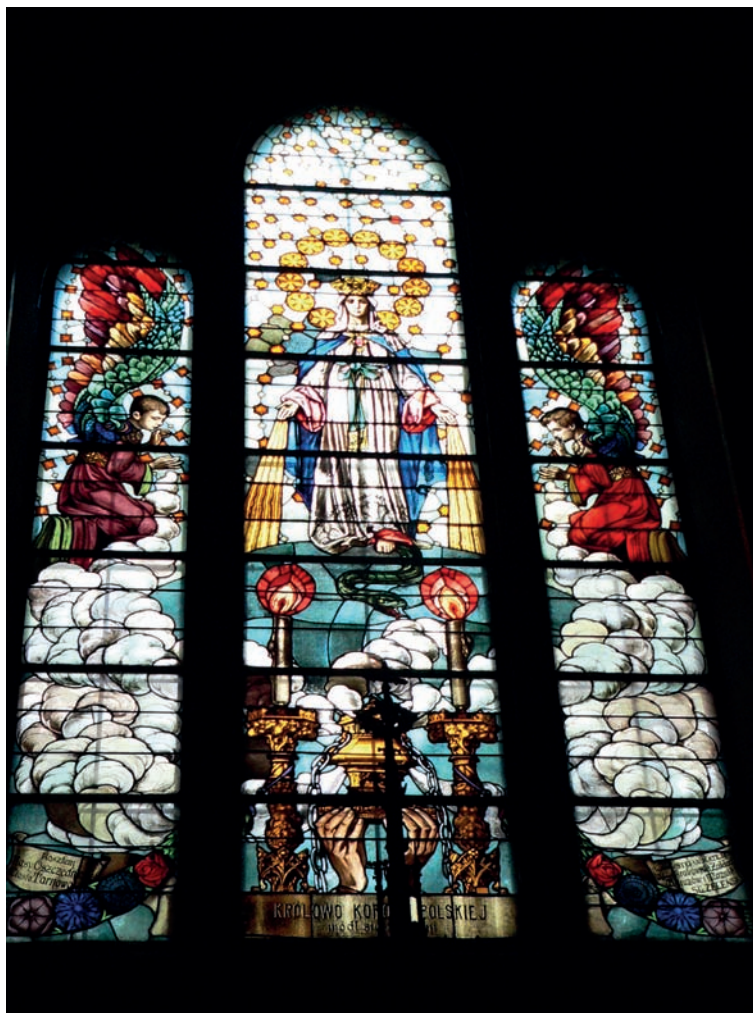
⁴⁴ Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 32.

⁴⁵ Por.: artykuł Tomasa Szybistego w niniejszym tomie.

czyńska 2005, p.36; *Puzyna Jan Wincenty*, biographical entry by M. Biernacka, in *Słownik artystów polskich*, eds. U. Makowska and K. Mikołko-Rachubowa, Warszawa, 2007, pp.152–153.

⁴⁸ Fański 1904, p.5; „Witraże kościelne”, *Kurier Poznański* XXXIII (1904), no.214, p.3 – I would like to thank Ryszard Piechowiak for making the source extract accessible.

⁴⁹ Żeleński 1911, p.128.



8. *Matka Boska Królowa*, witraż w kościele misjonarzy w Tarnowie, proj. Stefan W. Matejko, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński, 1907. Fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska
 8. *Our Lady the Queen*, stained glass in the Missionaries' church in Tarnów, design Stefan W. Matejko, produced by the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński, 1907, photo D. Czapczyńska-Kleszczyńska

Kruszyński in 1948,⁵⁰ and over a half century later Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska attempted a monographic study of his work.⁵¹

In spite of the predictions proclaimed by Julian Kołaczkowski in 1888 – ‘It seems that this art has no future, for already today it is in decline’⁵² – the beginning of the 20th century brought enormous interest in stained glass as a significant element of interior design not only of sacred, but primarily secular buildings, and as a result brought the establishment of the Cracovian Stained Glass Works, founded in 1902 by the architect Władysław Ekielski and the decorative painter Antoni Tuch. After a few years the works were taken over by Stanisław Gabriel Żeleński, and thanks to the co-operation with

niej przyjął imię św. Łukasza⁴⁶, następną – pracownia Teodora Zajdzikowskiego, otwarta w Krakowie w roku 1880 (il. 1–2). Wcześniej próby witrażowe podejmował Jan Puzyna, który uczył się tej sztuki w Paryżu, oraz Natalia Kicka, autorka witraży do katedry w Janowie Podlaskim; o ich działalności wspominał już Julian Kołaczkowski⁴⁷. Maria Łubieńska uczyła się rzemiosła w kilku pracowniach zagranicznych: u Geylinga w Wiedniu oraz w nieokreślonych pracowniach we Wrocławiu, Berlinie, Monachium i Paryżu⁴⁸. Nic nie wiadomo o witrażowej edukacji Zajdzikowskiego poza tym, że doświadczenie zdobywał w trakcie restauracji średniowiecznych witraży w kościele Mariackim w Krakowie. Zakład św. Łukasza czynny był jeszcze w pierwszych latach XX wieku, a Zajdzikowskiego, prowadzony przez kolejnych dzierżawców, zakończył

⁵⁰ Rev. T. Kruszyński, “Witraż Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego w fasadzie zachodniej kościoła Mariackiego w Krakowie”, in *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności za rok 1948*, Kraków, 1949, pp.475.

⁵¹ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, “Teodor Andrzej Zajdzikowski (1840–1907) pionier krakowskich witrażowników”, *Rocznik Krakowski* LXIX (2003), pp. 151–170.

⁵² Kołaczkowski 1888, p.586.

⁴⁶ Dotychczas najwięcej informacji o działalności zakładu podała: Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 33–36.

⁴⁷ Kołaczkowski 1888, jak przyp. 5, s. 586; Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 36; Puzyna Jan Wincenty, biogram, oprac. M. Biernacka, [w:] *Słownik artystów polskich*, red. U. Makowska i K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 152–153.

⁴⁸ R. Fański 1904, jak przyp. 1, s. 5; *Witraże kościelne*, „Kurier Poznański” XXXIII, 1904, nr 214, s. 3 – za udostępnienie wypisu źródłowego dziękuję p. Ryszardowi Piechowiakowi.



9. Witraż ornamentalny w kościele parafialnym w Woli Rogowskiej, wyk. „Polichromia” Henryka Nostitz-Jackowskiego w Poznaniu, po 1912. Fot. J. Białokórski

9. Ornamental stained glass in the parish church in Wola Rogowska, produced by Henryk Nostitz-Jackowski's "Polichromia" in Poznań, after 1912, photo J. Białokórski

działalność prawdopodobnie już po II wojnie światowej. O zakładzie Łubieńskiej wspomni w roku 1911 Stanisław Gabriel Żeleński⁴⁹, natomiast pamięć o Teodorze Zajdzikowskim przywróci dopiero ks. Tadeusz Kruszyński w roku 1948⁵⁰, a ponad pół wieku później Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska podejmie próbę monograficznego opracowania jego działalności⁵¹.

Wbrew przewidywaniom głoszonym przez Juliana Kołaczkowskiego w roku 1888 – „Zdaje się, że sztuka ta nie ma żadnej przyszłości, bo już dziś upa-

⁴⁹ Żeleński, jak przyp. 6, s. 128.

⁵⁰ T. Kruszyński ks., *Witraż Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego w fasadzie zachodniej kościoła Mariackiego w Krakowie*, [w:] *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności za rok 1948*, Kraków 1949, s. 475.

⁵¹ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Teodor Andrzej Zajdzikowski (1840–1907) pionier krakowskich witrażowników*, „Rocznik Krakowski” LXIX, 2003, s. 151–170.

talented designers and the excellent command of technology, he executed stained glass of the world class, not only in the then developing Secession style, but also – in accordance with the commissioners' wishes – in any historical style. The sustained popularity of stained glass during the interwar period is confirmed by the establishment of many new workshops, and it is a noteworthy fact that in Cracow all such workshops were established by the former employees of the Cracovian Stained Glass Works (fig. 10, 13, 15, 18).

None of the Polish stained glass workshops attained a full monograph such as the study by Magda Ławicka on the Adolph Seiler's Stained Glass Institute in Wrocław.⁵³ Only a select few saw

⁵³ M. Ławicka, *Zapomniana pracownia. Wrocławski Instytut Witrażowy Adolpha Seilera (1846–1945)*, Wrocław, 2002.



10. *Św. Jan Kanty*, karton do witraża w kaplicy p.w. św. Jana Kantego w Kętach, proj. Stefan W. Matejko ok. 1922 [witraż wyk. Wytwórnia Witraży w Zakładach Przemysłowych B. T. H. Industria w Krakowie, niezachowany]. Fot. w zbiorach prywatnych

10. *St. Jan Kanty*, cartoon for stained glass for the chapel under the invocation of St. Jan Kanty in Kęty, design Stefan W. Matejko, ca. 1922, stained glass produced by *Stained Glass Workshop* in B. T. H. "Industria" Industrial Works in Cracow, unpreserved, photo from a private collection

more comprehensive studies: Andrzej Laskowski analysed the activity of Ekielski and Tuch's works⁵⁴ and the provincial Ungers' workshop,⁵⁵ Maria Żychowska studied the works of the Cracovian firm of Roman Ryniewicz⁵⁶ (fig. 18), Dalia Vasiliūniene – Władysław Przybytniowski's workshop in Kaunas,⁵⁷ Katarzyna Kabacińska – the Poznań Henryk Nostitz-Jackowski's "Polichromia"⁵⁸, and Irena

⁵⁴ Laskowski 2000.

⁵⁵ Laskowski 2002.

⁵⁶ M. J. Żychowska, "70 lat istnienia pracowni witraży", *Witraż* (2001), no.2, pp.30–32.

⁵⁷ D. Vasiliūniene, "Kowieńska pracownia witraży Władysława Przybytniowskiego *Maria*", in *Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej*, eds. W. Boberski and M. Omilanowska, Warszawa, 2004, pp.215–226.

⁵⁸ K. Kabacińska, "Polichromia Henryka Nostitz-Jackowskiego (1912–1948)", *Kronika miasta Poznania* (1990), no.2, pp.39–47.

da⁵² – początek wieku XX przyniósł wielkie zainteresowanie witrażem jako istotnym elementem wystroju wnętrz już nie tylko sakralnych, ale przede wszystkim świeckich, a w konsekwencji powstanie Krakowskiego Zakładu Witraży, założonego w roku 1902 przez architekta Władysława Ekielskiego i malarza dekoracyjnego Antoniego Tucha. Zakład ten został po kilku latach przejęty przez Stanisława Gabriela Żeleńskiego, a dzięki współpracy z utalentowanymi projektantami i znakomitemu opanowaniu technologii realizował witraże na światowym poziomie, nie tylko w rozwijającym się wówczas stylu secesyjnym, ale także – zgodnie z życzeniami zlecniodawców – w dowolnych stylach historycznych. O utrzymującej się popularności witraży w okresie międzywojennym świadczy powstanie wielu nowych pracowni, przy czym warto zazna-

⁵² Kołaczkowski 1888, jak przyp. 5, s. 586.



11. Igor Żuk, *Matka Boska Niepokalana adorowana przez bł. Karolinę Kózkównę*, witraż w kościele parafialnym w Zabawie, wyk. „Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński”, 1922. Fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

11. Igor Żuk, *Immaculate Holy Mother Adored by Blessed Karolina Kózkówna*, stained glass in the parish church in Zabawa, produced by the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński, 1922, photo D. Czapczyńska-Kleszczyńska

czyć, że w Krakowie wszystkie one zostały założone przez byłych pracowników Krakowskiego Zakładu Witrażów (il. 10, 13, 15, 18).

Żadna z polskich pracowni witrażowych nie ma pełnej monografii takiej, jak opracowanie autorstwa Magdy Ławickiej o wrocławskim Instytucie Witrażowym Adolpha Seilera⁵³. Zaledwie kilka doczekało się szerszych omówień: Andrzej Laskowski analizował działalność zakładu Ekielskiego i Tucha⁵⁴ oraz prowincjonalnej pracowni Ungerów⁵⁵, Maria Żychowska omówiła prace krakowskiej firmy Romana Ryniewicza⁵⁶ (il. 18), Dalia Vasiliiūniene – pracowni Władysława Przybytniowskiego w Kownie⁵⁷, Katarzyna Kabacińska – poznańskiej „Polichromii” Henryka Nostitz-Jackowskiego⁵⁸, a Irena Kontny – pracowni Fryderyka

⁵³ M. Ławicka, *Zapomniana pracownia. Wrocławski Instytut Witrażowy Adolpha Seilera (1846–1945)*, Wrocław 2002.

⁵⁴ Laskowski 2000, jak przyp. 26.

⁵⁵ Laskowski 2002, jak przyp. 26.

⁵⁶ M. J. Żychowska, *70 lat istnienia pracowni witraży*, „Witraż”, 2001, nr 2, s. 30–32.

⁵⁷ D. Vasiliiūniene, *Kowieńska pracownia witraży Władysława Przybytniowskiego „Maria”*, [w:] *Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej*, red. W. Boberski i M. Omilanowska, Warszawa 2004, s. 215–226.

⁵⁸ K. Kabacińska, „*Polichromia*” Henryka Nostitz-Jackowskiego (1912–1948), „Kronika miasta Poznania”, 1990, nr 2, s. 39–47.

Kontny – Fryderyk Romańczyk’s workshop, the activity of which, started in Cracow, was continued in Siemianowice Śląskie.⁵⁹ Jerzy Bardoński presented the achievements of Stanisław Powalisz’s firm from Poznań.⁶⁰ Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska completed the outline of the history of all the Cracovian workshops functioning in the studied period and also of Warsaw works – Maria Łubieńska’s, Franciszek Białkowski’s (fig. 13) and Władysław Skibiński’s,⁶¹ but the main subject of her interest remains the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński⁶² (fig. 7–8, 11–12, 16–17). Apparently, the material concerning Polish stained glass firms is already so rich that soon it will be possible to attempt to compile a dictionary, the necessity of which was signalled at the first conference of the association *Ars Vitrea Polona* by the Cracovian archivist Szczepan Świątek.⁶³

During the partitions of Poland, stained glass produced in active Polish workshops took on the form of special imports and at the same time confirmed a patriotic stand. Witold Magdziński appealed in Poznań: ‘The time has come at last to stop importing mainly rubbish from abroad and giving freely fortunes to the foreign, and hostile at that, people’⁶⁴ and in Cracow Władysław Ekielski urged people to ‘endeavour to keep the Polish coin at home’.⁶⁵ The products of St. Luke’s Works, Warsaw, are found not only in the region of the Russian partition, but also in Greater Poland and Galicia; the stained glass from the Cracovian Stained Glass Workshop adorns churches on the territory of both Congress Poland and the Grand Duchy of Poznań, and the works of the Poznań “Polichromia” can be found in the environs of Cracow (fig. 9). Also the artists designing stained glass were ‘imported’, among others the Cracov-

⁵⁹ I. Kontny, *Obecność Stanisława Wyspiańskiego na Górnym Śląsku i w Zagłębiu*, paper presented at the 5th conference of the Association for Stained Glass Art in Cracow in 2007, accepted for publication in *Szkło i Ceramika*.

⁶⁰ Bardoński 2000.

⁶¹ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Witraż i jego autorzy. Kilka uwag o pracowniach witrażowych w dobie Wyspiańskiego*, paper presented at the 5th Conference of the Association for Stained Glass Art in Cracow in 2007.

⁶² D. Czapczyńska-Kleszczyńska, „Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S. G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, pp.150–161.

⁶³ S. Świątek, „Z prac nad słownikiem firm witrażowych w Polsce w XX wieku”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, p.188–193.

⁶⁴ W. Magdziński, „Sztuka malowania na szkle (witraże)”, *Literatura i Sztuka* supplement to *Dziennik Poznański* III (1911), no.38, p.597.

⁶⁵ Letter to Father Peregryn Haczeła of the 5th of March 1904; Copies of letters of Władysław Ekielski and Antoni Tuch’s Cracovian Stained Glass Works, copy 62, the Cracovian Stained Glass and Glass Mosaic Works S. G. Żeleński archive.



13. *Św. Paweł*, witraż w katedrze ormiańskiej we Lwowie, proj. Jan Henryk Rosen, wyk. Pracownia Artystyczna Witraży i Mozaiki Franciszka Białkowskiego w Warszawie, 1928, restauracja M. Czubitko 2001. Fot. J. Wolańska

13. *St. Paul*, stained glass in the Armenian cathedral in Lvov, design Jan Henryk Rosen, produced by Franciszek Białkowski's Stained Glass and Mosaic Art Workshop in Warsaw, 1928, restoration M. Czubitko, 2001, photo J. Wolańska

12. *Sześciu polskich męczenników*, witraż w kościele Najświętszego Serca Jezusa w Skarżysku-Kamiennej, proj. Jan Henryk Rosen, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński, 1937-1938. Fot. J. Wolańska

12. *Six Polish Martyrs*, stained glass in the Sacred Heart church in Skarżysko-Kamienna, design Jan Henryk Rosen, produced by the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński, 1937-1938, photo J. Wolańska



14. Fragment witraża ornamentalnego w kościele parafialnym w Krzczonowie, wyk. Zakłady Przemysłu Szklanego w Krakowie przed 1928. Fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

14. Fragment of ornamental stained glass in the parish church in Krzczonów, produced by Glass Industry Works in Cracow, before 1928, photo D. Czapczyńska-Kleszczyńska

Romańczyka, który działalność rozpoczęła w Krakowie kontynuował w Siemianowicach Śląskich⁵⁹. Jerzy Bardoński przedstawił dokonania firmy Stanisława Powalisza w Poznaniu⁶⁰. Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska opracowała zarys dziejów wszystkich pracowni krakowskich czynnych w omawianym tu okresie, a ponadto również zakładów warszawskich – Marii Łubieńskiej oraz Franciszka Białkowskiego (il. 13) i Władysława Skibińskiego⁶¹, przy czym głównym przedmiotem jej zainteresowań pozostaje Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński⁶² (il. 7–8, 11–12, 16–17). Wydaje się, że materiał dotyczący polskich firm witrażowych jest już na tyle bogaty, że niedługo będzie można podjąć próbę opracowania słownika, którego potrzebę sygnalizował na pierwszej konferencji stowarzyszenia Ars Vitrea Polonia krakowski archiwista Szczepan Świątek⁶³.

W czasach Polski rozbiorowej witraże wykonane w wytwórniach polskich czynnych poza zaborem, do którego były przeznaczone, przyjmowały formę specyficznych importów a zarazem stanowiły świadectwo postawy patriotycznej. W Poznaniu Witold Magdziński apelował: „Nadszedł czas abyśmy zaprzestali wreszcie sprowadzać przeważnie tandetę z zagranicy i oddawać dobrowolnie co najmniej dziesiątki tysięcy obcym i w dodatku nam wrogim”⁶⁴, a w Krakowie Władysław Ekielski nawoływał do „dążenia, aby polski grosz nie

ians, Józef Mehoffer and Antoni Procajłowicz,⁶⁶ who left their works in Greater Poland.

Throughout the 19th century foreign workshops, which responded to the specific needs of the Polish commissioners, including the paintings on glass representing *The Portraits of Polish Kings and Distinguished Men* or the Polish emblem,⁶⁷ enjoyed great interest. Monumental images of the two most popular Polish Madonnas, the Black Madonna of Częstochowa and the Madonna of the Gate of Dawn, were created in 1895 by the Viennese Geyling's and the Parisian Charles Champigneulle's workshops for St. Mary's church in Cracow.⁶⁸ Stained glass for Galicia was most often commissioned in Austrian workshops, besides Geyling's⁶⁹ – in Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt in Innsbruck, but also – in Bavaria, in Franz Mayer's workshop in Munich. Numerous German workshops enjoyed large popularity in the area of Russian partition and in the Duchy of Poznań.⁷⁰

*

There are few studies devoted solely, or specifically, to stained glass achievements of designers, even of the most recognised. The most important include the studies of the Reverend

⁵⁹ I. Kontny, *Obecność Stanisława Wyspiańskiego na Górnym Śląsku i w Zagłębiu*, referat wygłoszony na V Konferencji SMW w Krakowie w 2007 r., złożony do druku w: „Szkło i Ceramika”.

⁶⁰ Bardoński 2000, jak przyp. 24.

⁶¹ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Witraż i jego autorzy. Kilka uwag o pracowniach witrażowych w dobie Wyspiańskiego*, referat wygłoszony na V Konferencji SMW w Krakowie w 2007 r.

⁶² D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Krakowski Zakład Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Mozaiki Szklanej S. G. Żeleński. Uwagi na marginesie prac nad monografią*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, jak przyp. 18, s. 150–161.

⁶³ S. Świątek, *Z prac nad słownikiem firm witrażowych w Polsce w XX wieku*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, jak przyp. 18, s. 188–193.

⁶⁴ W. Magdziński, *Sztuka malowania na szkle (witraże)*, „Literatura i Sztuka” dodatek do „Dziennika Poznańskiego” III, 1911, nr 38 (17 IX), s. 597.

⁶⁶ T. Nowak, *Polichromie Antoniego Procajłowicza w Wielkopolsce*, MA thesis in the Non-Stationary School of Visual Education for Teachers at the National Academy of Fine Arts in Poznań, typescript, 1978. Sąsiad, „Nowy kościół w Kamieńcu pod Grodziskiem”, *Praca* XVII (1913), no.38, pp.1191–1193 – I would like to thank Ryszard Piechowiak for the information; Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, p.92.

⁶⁷ Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, p.41.

⁶⁸ According to the design of the Vilnius painter Tadeusz Dmochowski.

⁶⁹ A. Laskowski, *Wiedzi odnaleziony w Cieklinie. O galicyjskich realizacjach wiedeńskiego zakładu Carla Geylinga*, paper presented at the 5th Conference of the Association for Stained Glass Art in Cracow, in 2007.

⁷⁰ J. Dominikowski, „Łódzkie witraże przełomu stuleci”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, pp.64–83; Plebański 2003.



15. *Św. Jan Kanty*, witraż w kościele parafialnym w Brzeszczach, wyk. Zakład Witrażów Jana Kusiaka [dawniej pracownia Teodora Zajdzikowskiego] w Krakowie, 1929. Fot. J. Hiżycka

15. *St. Jan Kanty*, stained glass in the parish church in Brzeszcze, produced by Jan Kusiak's Stained Glass Workshop [formerly Teodor Zajdzikowski's] in Cracow, 1929, photo J. Hiżycka

Tadeusz Kruszyński, who by the end of the 1940s had described the stained glass for the west window of St. Mary's Church in Cracow designed by Stanisław Wyspiański and Józef Mehoffer and – until then unnoticed – the stained glass by these artists in the presbytery of the Cracovian basilica, as well as the small stained glass with the Osoria coat of arms in one of the windows of the main aisle by Józef Mehoffer.⁷¹ Tadeusz Adamowicz studied widely the Fribourg stained glass by Józef Mehoffer⁷² and the unrealized design *Virtues and Trespasses* by Stanisław Wyspiański

⁷¹ Kruszyński 1949. Idem, “Pierwsze prace witrażowe Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie”, *Prace Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności IX* (1948), p.262–267. Idem, “Szkicownik Józefa Mehoffera i jego pierwsze witrażyki w kościele Mariackim w Krakowie”, *Prace Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności IX* (1948), pp.269–271.

⁷² T. Adamowicz, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera. Monografia zespołu*, Wrocław, 1982.

wychodził za granicę”⁶⁵. Wyroby warszawskiego Zakładu św. Łukasza odnajdujemy nie tylko na obszarze zaboru rosyjskiego, ale również w Wielkopolsce i Galicji; witraże Krakowskiego Zakładu Witrażów zdobią kościoły na ziemiach wchodzących niegdyś w skład Królestwa Kongresowego i Wielkiego Księstwa Poznańskiego, a prace poznańskiej „Polichromii” spotkać można w okolicach Krakowa (il. 9). „Importowani” byli także artyści projektujący witraże, między innymi krakowianie Józef Mehoffer i Antoni Procajłowicz⁶⁶ pozostawili swe dzieła w Wielkopolsce.

⁶⁵ List do o. Peregryna Haczeli z 5 marca 1904, Kopia listów Krakowskiego Zakładu Witrażów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha, k. 62, archiwum Krakowskiego Zakładu Witrażów i Mozaiki Szklanej S. G. Żeleński.

⁶⁶ T. Nowak, *Polichromie Antoniego Procajłowicza w Wielkopolsce*, praca magisterska w Zaocznym Studium Wychowania Plastycznego dla Nauczycieli przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, mps 1978; Sąsiad, *Nowy kościół w Kamieńcu pod Grodziskiem*, „Praca” XVII, 1913, nr 38 (21 IX), s. 1191–1193 – za informacje dziękuję p. Ryszardowi Piechowiakowi; Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 92.

Przez cały wiek XIX dużym zainteresowaniem cieszyły się obce wytwórnie, które odpowiadały na specyficzne zapotrzebowania polskiego odbiorcy, między innymi wykonując malowidła na szkłe przedstawiające *Portrety królów i wybitnych mężów polskich* czy godło Polski⁶⁷. Monumentalne wizerunki dwóch najpopularniejszych Madonn polskich: Matki Boskiej Częstochowskiej i Ostrobramskiej zrealizowały w roku 1895 do kościoła Mariackiego w Krakowie wiedeński zakład Geylinga i paryski Charles'a Champigneulle'a⁶⁸. Witraże dla Galicji zamawiano najczęściej w wytwórniach austriackich, poza Geylingiem⁶⁹ – w Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt w Innsbrucku, którego przedstawicielem w Galicji był Teodor Zajdzikowski, ale również w Bawarii, w monachijskiej pracowni Franza Mayera. Wiele niemieckich pracowni cieszyło się dużą popularnością na obszarze zaboru rosyjskiego i Księstwa Poznańskiego⁷⁰.

*

Niewiele jest prac poświęconych tylko, czy w szczególności, witrażowym dokonaniom projektantów, nawet tych najbardziej znanych. Do najważniejszych niewątpliwie należą prace ks. Tadeusza Kruszyńskiego, który już w końcu lat 40. XX wieku przedstawił witraż zaprojektowany przez Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera do okna zachodniego w kościele Mariackim w Krakowie oraz – do tego czasu niezauważane – witraże tychże artystów do prezbiterium krakowskiej bazyliki, a także witraż z herbem Osoria w jednym z okien nawy głównej, autorstwa Józefa Mehoffera⁷¹. Tadeusz Adamowicz szeroko omówił witraże fryburskie Józefa Mehoffera⁷² i niezrealizowany projekt *Cnoty i Występki* Stanisława Wyspiańskiego – witraż ten miał zostać umieszczony w prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie⁷³. Anna Zeńczak zajęła się witrażami Mehoffera w kaplicy grobowej Grauerów w Opawie i w katedrze krakowskiej⁷⁴. Zaskakująco mało

– the stained glass was supposed to be placed in the presbytery of St. Mary's church in Cracow.⁷³ Anna Zeńczak took interest in Mehoffer's stained glass in Grauers' funeral chapel in Opawa and in the Cracovian cathedral.⁷⁴ In Marta Smolińska-Byczuk's study, devoted to Mehoffer's youthful work, surprisingly little place is occupied by the first stained glass designs destined for St. Mary's church in Cracow, of which the author notices only the unrealized *Psalm on Divine Mercy* and the stained glass in the west window designed in cooperation with Stanisław Wyspiański.⁷⁵ The author's attitude is surprising when one bears in mind the fact that it was St. Mary's Church that served as the proving ground for the future winner of the Fribourg competition. Ignoring Mehoffer's small stained glass in the north windows of the presbytery astonishes all the more that the author mentions it in an earlier article.⁷⁶

Among the stained glass designed by Stanisław Wyspiański the Franciscan stained glass apparently enjoyed most interest (fig. 5) – still insufficiently appreciated at home, but primarily too little known in the world, not even noticed in the publication devoted to the 140th anniversary of the existence of the workshop which produced it, namely Tiroler Glasmalerei-Anstalt in Innsbruck.⁷⁷ Only in 2004 was its turbulent history first explained and was it ascertained that the stained glass in the window behind the main altar and a part of the tracery were designed by Bernhard Rice from Tiroler Glasmalerei-Anstalt.⁷⁸ Recently, Professor Wojciech Bałus has convincingly explained the conceptual significance of the Franciscan stained glass.⁷⁹ Several years ago the stained glass found

⁶⁷ Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 41.

⁶⁸ Według projektu wileńskiego malarza Tadeusza Dmochowskiego,

⁶⁹ A. Laskowski, *Wiedeń odnaleziony w Cieklinie. O galicyjskich realizacjach wiedeńskiego zakładu Carla Geylinga*, referat wygłoszony na V Konferencji SMW w Krakowie w 2007 r.

⁷⁰ J. Dominikowski, *Łódzkie witraże przelomu stuleci*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, jak przyp. 18, s. 64–83; Plebański 2003, jak przyp. 23.

⁷¹ Kruszyński 1949, jak przyp. 50; tegoż, *Pierwsze prace witrażowe Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności” IX, 1948, s. 262–267; tegoż, *Szkicownik Józefa Mehoffera i jego pierwsze witrażyki w kościele Mariackim w Krakowie*, jw., s. 269–271.

⁷² T. Adamowicz, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera. Monografia zespołu*, Wrocław 1982.

⁷³ T. Adamowicz, *Stanisława Wyspiańskiego „Cnoty i Występki”*, „Rocznik Historii Sztuki” VII, 1969, s. 244–262.

⁷⁴ A. Zeńczak, *Zespół witraży Józefa Mehoffera w kaplicy grobowej rodziny Grauerów w Opawie*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa” I, 1999, s. 83–109; tegoż, *Witraże Józefa Mehoffera w nawach katedry na Wawelu*, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, jak przyp. 18, s. 32–47.

⁷³ T. Adamowicz, „Stanisława Wyspiańskiego *Cnoty i Występki*”, *Rocznik Historii Sztuki* VII (1969), pp.244–262.

⁷⁴ A. Zeńczak, „Zespół witraży Józefa Mehoffera w kaplicy grobowej rodziny Grauerów w Opawie”, *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa* I (1999), pp.83–109. Eadem, „Witraże Józefa Mehoffera w nawach katedry na Wawelu”, in *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, pp.32–47.

⁷⁵ M. Smolińska-Byczuk, *Młody Mehoffer*, Kraków, 2004, pp.40, 64. The author studies widely only the stained glass for the chapel of the palace in Balice (pp.93–96) and for the cathedral in Lvov (pp.103–108).

⁷⁶ Edem, „*Rękodzielnik witraży* – edukacja witrażownicza Józefa Mehoffera, *Witraż* (2002), no.2–3, pp.46–51. Despite the author's statement the sketchbook referred to by her was known to the rev. Tadeusz Kruszyński, who also published some of the drawings – cf. Kruszyński 1948.

⁷⁷ cf. R. Rampold, *140 Jahre Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt 1861–2001*, Innsbruck, 2002.

⁷⁸ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, „Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. franciszkanów w Krakowie”, *Rocznik Krakowski* LXX (2004), pp.61–88.

⁷⁹ W. Bałus, „Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem”, *Teksty drugie* (2004), issue 4, pp.97–114. Idem, „O dwóch wyobrażeniach Boga w malar-

in the Cracovian Tadeusz Stryjeński's workshop was ascribed to Stanisław Wyspiański and only Krystyna Pawłowska drew attention to the signature of Jan Bukowski visible on it.⁸⁰ Stanisław Wyspiański's work in the field still remains mysterious. Ryszard Piechowiak solved one of the mysteries, proving that the mysterious commission the artist received from one of the Greater Polish noblemen, undertaken, but unfinished, concerned the church in Jutrosin.⁸¹ Wyspiański and Mehoffer are the two greatest names, uttered in a single breath while speaking of modern stained glass, but still not everything is known about this sphere of their work.

In biographical entries and studies of artists of whom it is known today that they designed stained glass, this area of work is usually marginalised or omitted. The architect Franciszek Mączyński is a case in point. Until recently his name has been connected only to the competition which he won for the stained glass in Szafraniec chapel on the Wawel Hill and to the glass panelling in the galleries of the Franciscan monastery in Cracow.⁸² It was Krystyna Pawłowska who first ascribed to the architect the stained glass in one of the Cracovian villas and, primarily, the glass in the staircase windows in the Chamber of Commerce and Industry building in Cracow.⁸³ However, the list of his designs appears to be long and interesting from the point of view of formality.⁸⁴ And again, as in Mehoffer's case, in the recently published monograph on Mączyński, Rafał Solewski devotes surprisingly little attention to stained glass designs.⁸⁵

stwie sakralnym na przełomie XIX i XX wieku", in *Figury i figuracje*, Warszawa, 2006, pp.127–152. Idem, "Stanisław Wyspiański i krakowski kościół Franciszkanów", in *Studia z dziejów kościoła franciszkanów w Krakowie*, ed. Rev. Z. Kliś, Kraków, 2006, pp.217–234. See also: M. Romanowska, "Rozważania nad odczytaniem projektu witraża przy szafie z Bogiem Ojcem", in *Mowa i moc obrazów, prace dedykowane profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa, 2005, pp.106–109.

⁸⁰ Pawłowska 1994, p.197.

⁸¹ R. Piechowiak, „Wyspiańskiego do witraży...”. *Kilka słów o podjętych przez artystę, a niezrealizowanych projektach witrażowych do kościoła św. Elżbiety w Jutrosinie*, paper presented at the 5th Conference of the Association for Stained Glass Art in Cracow in 2007, prepared for publication.

⁸² R. Solewski, "Stary Kraków Franciszka Mączyńskiego", *Rocznik Krakowski* LXII (1996), p.123 et passim.

⁸³ Pawłowska 1994, p.118.

⁸⁴ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Franciszka Mączyńskiego miniatury architektoniczne*, paper presented at the 3rd Conference of the Association for Stained Glass Art in Wrocław in 2003 (prepared for publication) and – in expanded version – at the Cracow Heritage Society in 2004; U. Bęczkowska, "Architektura klasztoru ss. karmelitanek bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie", *Modus. Prace z Historii Sztuki* V (2004), p.85.

⁸⁵ R. Solewski, *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt*, Kraków, 2005.

miejsca w pracy Marty Smolińskiej-Byczuk, poświęconej młodszej twórczości Mehoffera, zajmują pierwsze projekty witrażowe przeznaczone do kościoła Mariackiego w Krakowie, z których autorka zauważa zresztą tylko niezrealizowany *Psalm o Miłosierdziu Bożym* oraz wykonany wspólnie ze Stanisławem Wyspiańskim witraż w oknie zachodnim⁷⁵. Takie postępowanie badaczki budzi zdumienie, zważywszy, że właśnie kościół Mariacki był poligonem doświadczalnym dla przyszłego triumfatora konkursu fryburskiego. Pominięcie witrażyków Mehoffera w północnych oknach prezbiterium zaskakuje tym bardziej, że autorka wspomina o nich we wcześniejszym artykule⁷⁶.

Spośród witraży autorstwa Stanisława Wyspiańskiego pozornie najwięcej zainteresowania wzbudzały witraże franciszkańskie (il. 5) – wciąż niedostatecznie doceniane u nas, a przede wszystkim zbyt mało znane w świecie, nawet niedostrzeżone w publikacji poświęconej 140. rocznicy istnienia zakładu, który je wykonał, czyli Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt w Innsbrucku⁷⁷. Dopiero w roku 2004 zostały wyjaśnione ich burzliwe dzieje oraz ustalono, że witraż w oknie za ołtarzem głównym oraz część partii maswerkowych zaprojektował Bernard Rice właśnie z innsbruckiej pracowni⁷⁸. Ostatnio prof. Wojciech Bałus przekonywająco wyjaśnił ideową wymowę franciszkańskich witraży⁷⁹. Kilkanaście lat temu witraż znajdujący się w krakowskiej pracowni Tadeusza Stryjeńskiego został przypisany Stanisławowi Wyspiańskiemu i dopiero Krystyna Pawłowska zwróciła uwagę na widniejącą na nim sygnaturę Jana Bukowskiego⁸⁰. Twórczość Wyspiańskiego w tej dziedzinie wciąż jeszcze kryje zagadki. Jedną z nich rozwiązał ostatnio Ryszard Piechowiak, wykazując, iż tajemnicze zlecenie otrzymane przez artystę od jednego z ziemian wielkopolskich, podjęte,

⁷⁵ M. Smolińska-Byczuk, *Młody Mehoffer*, Kraków 2004, s. 40, 64. Autorka szeroko omawia tylko witraże do kaplicy pałacu w Balicach (s. 93–96) i do katedry lwowskiej (s. 103–108).

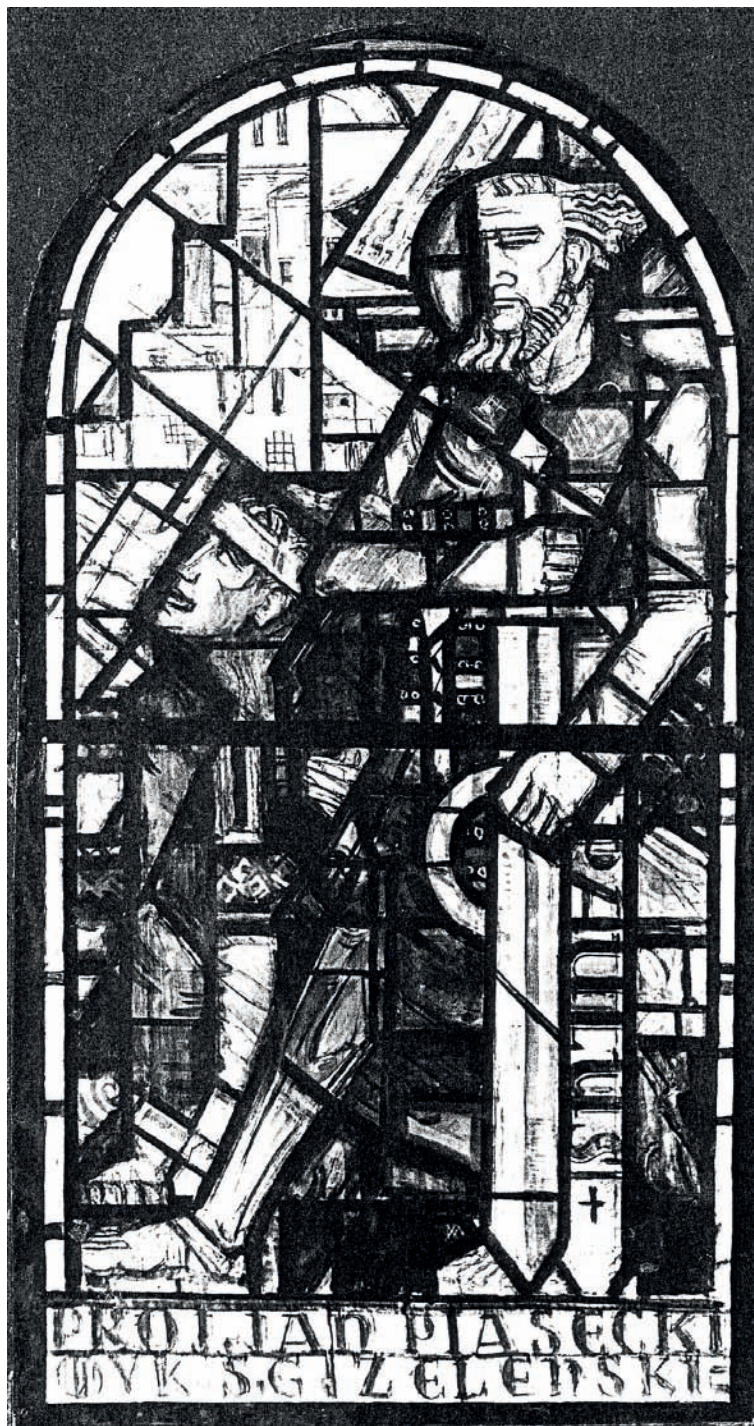
⁷⁶ Tejże, „Rękodzielnik witraży” – edukacja witrażownicza Józefa Mehoffera, „Witraż”, 2002, nr 2–3, s. 46–51. Wbrew stwierdzeniu Autorki przywoływany przez nią szkicownik był znany ks. Tadeuszowi Kruszyńskiemu, który także niektóre rysunki publikował; por.: Kruszyński 1948, jak przyp. 71.

⁷⁷ Por.: R. Rampold, *140 Jahre Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt 1861–2001*, Innsbruck 2002.

⁷⁸ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” LXX, 2004, s. 61–88.

⁷⁹ W. Bałus, *Wyspiański i tradycja. Na przykładzie witrażu ze św. Franciszkiem*, „Teksty Drugie”, 2004, z. 4, s. 97–114; tegoż, *O dwóch wyobrażeniach Boga w malarstwie sakralnym na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Figury i figuracje*, Warszawa 2006, s. 127–152; tegoż, *Stanisław Wyspiański i krakowski kościół Franciszkanów*, [w:] *Studia z dziejów kościoła franciszkanów w Krakowie*, red. ks. Z. Kliś, Kraków 2006, s. 217–234. Patrz również: M. Romanowska, *Rozważania nad odczytaniem projektu witraża przy szafie z Bogiem Ojcem*, [w:] *Mowa i moc obrazów, prace dedykowane profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 106–109.

⁸⁰ Pawłowska 1994, jak przyp. 15, s. 197.



16. *Św. Paweł*, karton do witraża do zboru ewangelickiego w Żorach, proj. Jan Piasecki, 1930 [witraż wykonany przez „Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński”, niezachowany]. Fot. Archiwum dawnego Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński

16. *St. Paul*, cartoon for stained glass for the Protestant church in Żory, design Jan Piasecki, 1930, stained glass produced by the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński, unpreserved, photocopy of a photo in the archive of the former Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński

lecz niedokończone, dotyczyło kościoła w Jutrosinie⁸¹. Wyspiański i Mehoffer to dwa największe nazwiska, jednym tchem wymieniane, gdy mowa o nowszej sztuce witrażowej, a wciąż nie wszystko wiadomo o tej dziedzinie ich twórczości.

W biogramach i omówieniach dokonań artystów, o których dzisiaj wiemy, że projektowali witraże, ten obszar ich działalności jest zazwyczaj marginalizowany lub pomijany. Znamiennym przykładem jest ar-

⁸¹ R. Piechowiak, „Wyspiańskiego do witraży ...”. *Kilka słów o podjętych przez artystę, a niezrealizowanych projektach witrażowych do kościoła św. Elżbiety w Jutrosinie*, referat wygłoszony na V Konferencji SMW w Krakowie w 2007 r., przygotowywany do druku.

Maczyński does not even have a biographical entry in *Słownik artystów polskich*.

How much there is to be done can again be realised by the reference to the documents of the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński archive – Adam Żeleński listed 140 names of painters and architects designing stained glass on the record of authors co-operating with the workshop. The list cannot be considered complete, as, during ongoing research, still new names appear. And while it is admittedly the biggest, it is not the only stained glass workshop.



17. *Matka Boska Częstochowska*, witrażowa wywieszka, wyk. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński, 1937, zbiory prywatne. Fot. D. Czapczyńska-Kleszczyńska

17. *The Black Madonna of Częstochowa*, stained glass panel, produced by the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński, 1937, private collection, photo D. Czapczyńska-Kleszczyńska

*

As far as the form of stained glass is concerned, it seems that, in many cases, the decisive say belonged to the commissioner and it was a reflection of both his taste and financial capacities. The commissioners of church stained glass were primarily the clergy of various denominations, headed by the Roman Catholic clergy. Frequently they pointed to a particular pattern and gave specific advice, of the kind: 'In the window over the large door (...) the splendid image of the Black Madonna of Częstochowa should be placed in the centre, over it and at the sides Angels or at least heads of Angels with spread wings, and at the bottom the inscription devoted to the Mother of God by Józef Sebastian Pelczar, the Bishop of Przemyśl'⁸⁶ or 'Concerning the commissioned figurative stained glass representing the Blessed Virgin Mary of the Immaculate Conception with Karolina Kózkówna (...) the figure should be placed in such a manner that the Virgin is facing the people (...) and not the opposite

⁸⁶ Bishop Sebastian Pelczar's letter to the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński of the 20th of April 1912, fascicle of the records, the Works archive.

chitekt Franciszek Mączyński. Do niedawna jego nazwisko było łączone tylko z wygranym konkursem na witraż do kaplicy Szafranców na Wawelu i oszkleniami w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie⁸². Dopiero Krystyna Pawłowska przypisała architektowi witraże w jednej z willi krakowskich, a przede wszystkim w oknach klatki schodowej w gmachu Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie⁸³. Tymczasem lista jego projektów okazuje się długa i ciekawa pod względem formalnym⁸⁴. I znów, podobnie jak w przypadku Mehoffera, w niedawno wydanej monografii twórczości Mączyńskiego Rafał Solewski zaskakująco mało uwagi poświęcił projektom witrażowym⁸⁵. Mączyński nie ma biogramu w *Słowniku artystów polskich*.

⁸² R. Solewski, *Stary Kraków Franciszka Mączyńskiego*, „Rocznik Krakowski” LXII, 1996, s. 123n.

⁸³ Pawłowska 1994, jak przyp. 15, s. 118.

⁸⁴ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Franciszka Mączyńskiego miniatury architektoniczne*, referat wygłoszony na III Konferencji SMW we Wrocławiu w 2003 r. [przygotowany do druku] oraz – w wersji rozszerzonej – w Towarzystwie Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w 2004 r.; U. Bęczkowska, *Architektura klasztoru ss. karmelitanek bosych przy ul. Łobzowskiej w Krakowie*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” V, 2004, s. 85.

⁸⁵ R. Solewski, *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt*, Kraków 2005.

Jak wiele jest do zrobienia, znów może uświadomić odniesienie do dokumentu z archiwum Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński – w spisie autorów współpracujących z zakładem Adam Żeleński wymienił 140 nazwisk malarzy i architektów projektujących witraże. Tej listy nie można uznać za kompletną, bowiem w trakcie badań wciąż pojawiają się nowe nazwiska. A przecież to wprawdzie największy, ale nie jedyny zakład witrażowy.

*

Jeśli chodzi o formę witrażu, wydaje się, iż w wielu przypadkach decydujący głos należał do zamawiającego i był odbiciem tak jego gustu, jak możliwości finansowych. Zleceniodawcy witraży kościelnych to przede wszystkim duchowieństwo różnych wyznań, na czele z rzymskokatolickim. Niejednokrotnie wskazywali konkretny wzór i udzielali szczegółowych wskazówek, w rodzaju: „W oknie nad wielkimi drzwiami (...) trzeba w środku umieścić efektowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, nad nim i po bokach Aniołowie albo przynajmniej głowy Aniołów ze skrzydłami rozpostartymi, a u spodu napis «ofiarował Bogarodzicy Przemyski Biskup Józef Sebastian Pelczar»⁸⁶ lub „W sprawie zamówionego witrażu figuralnego przedstawiającego N. M. P. Niepokalanie Pocztę z Karoliną Kózkówną (...) powinno umieścić się figurę w ten sposób, by N. M. Panna była zwrócona twarzą do ludzi (...) a nie odwrotnie – tak jak to jest na szkicu p. Żuka⁸⁷. Czasami portrety duchownych fundatorów umieszczano na witrażach⁸⁸, częściej pamięć o nich utrwaliły inskrypcje⁸⁹. Wyjątkowo światłemu mecenatowi duchownemu zawdzięczamy nowatorskie i pełne ekspresji witraże Stanisława Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie.

Witraże do kościołów fundowali często parafianie, począwszy od możnych kolatorów, którzy niejednokrotnie także świątynię wznosili własnym sumptem. Maria Czapska we wspomnieniach przywołuje widok „łóży kolatorskiej o kolorowych witrażach z herbami Czapskich i Thunów, w koronach, szyszakach i pióropuszcach”⁹⁰.

⁸⁶ List bpa Józefa Sebastiana Pelczara do Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński z 20 kwietnia 1912, faszkuł akt, archiwum zakładu.

⁸⁷ List ks. Władysława Mendrali do Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński z 9 września 1922, archiwum zakładu, sygn. As 26.

⁸⁸ Na przykład portret ks. Antoniego Dobrzańskiego z witraża niegdyś w kościele parafialnym w Myślenicach, obecnie przechowywany na plebanii – por. Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 36. O umieszczaniu postaci fundatorów na witrażach por.: ks. A. Brykczyński, *Dom Boży to jest Praktyczna wskazówka budowania, naprawiania i utrzymania kościołów...*, Warszawa 1897, s. 63.

⁸⁹ Na przykład w jednej z kwater witraża w oknie zachodnim kościoła Mariackiego tekst upamiętniający ks. kanonika Juliana Bukowskiego, hojnego darczyńcę odnowienia nawy kościoła i fundatora witraża, 1891, a na witrażu w kaplicy domu przy ul. Kanoniczej 21, w którym mieszkał – jego inicjały.

⁹⁰ M. Czapska, *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, Kraków 2004, s. 141.

– as on Żuk's sketch”.⁸⁷ Sometimes the portraits of clerical founders were placed on stained glass,⁸⁸ more often the memory of them is preserved by inscriptions.⁸⁹ We owe the innovative and expressive stained glass by Stanisław Wyspiański in the Franciscan church in Cracow to the exceptionally enlightened clerical patronage.

Stained glass for churches was often funded by parishioners, starting from noble collators who also frequently erected a church at their own expense. In her memoirs, Maria Czapska evokes the view of ‘the collators’ lodge with colourful stained glass with Czapski's and Thun's coats of arms, in crowns, helmets and plumes’.⁹⁰ In the chapel added in 1905 to the Habsburgs' castle in Żywiec ‘Coloured windows over the stalls with the Popes’, the owner's and cardinal Puzyna's coats of arms are to be found.⁹¹

Duke Ireneusz Ogiński donated ‘twelve paintings of glass’, modelled on the Szymon Czechowicz's work, to St. John's church in Vilnius.⁹²

The donors were usually the members of the parish community, individuals, families, or groups of inhabitants, as for instance the former citizens of Zabawa who emigrated to the United States (fig. 11) The benefactors were guilds – an example is the Cracovian bakers' guild, which donated the stained glass to the Church of the Holy Cross, with the image of its patron, St. Clement, and associations – among many the Association of Restaurant Owners and Waiters' Brotherly Assistance, which funded the stained glass for the Church of the Divine Mercy in Cracow, as well as the Lesser Poland Hunting Society, which commissioned the stained glass for St. Elizabeth's church in Lvov. There were a variety

⁸⁷ Priest Władysław Mendrala's letter to the Cracovian Stained Glass Works of the 9th of September 1922, the Works archive, sign. As 26.

⁸⁸ For example priest Antoni Dobrzański's stained glass portrait, once in the parish church in Myślenice, presently preserved in the parsonage – cf. Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, p. 36. On placing the characters of the founders on stained glass cf. Rev. A. Brykczyński, *Dom Boży to jest Praktyczna wskazówka budowania, naprawiania i utrzymania kościołów...*, Warszawa, 1897, p.63.

⁸⁹ For example, in one of the quarters of the stained glass in the west window of St. Mary's church, there is a text commemorating the canon priest Jan Bukowski, the generous donor to the renovation of the church aisle and the founder of the stained glass, and on the stained glass in the chapel of the house in Kanoniczna Street 21 where he lived – his initials.

⁹⁰ M. Czapska, *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, Kraków, 2004, p.141.

⁹¹ Kaplica zamkowa w Żywcu, *Przegląd Techniczny* XLIV (1906), no.32, pp.380–381.

⁹² W. Korotyński, „Obrazy na szkle przeznaczone do kościoła św. Jana w Wilnie”, *Tygodnik Ilustrowany* (1863), no.175, p.45.

of institutions to be found among the sponsors, to name only the Savings Bank in Tarnów, at whose expense one of the stained glass windows in the Missionaries' church was produced in that very same place (fig. 8).

The local community was not always willing to bear the costs of stained glass, which is amply illustrated by the history of St. Mary's church presbytery from the period of its renovation. When repeated appeals did not bring any result, in 1891 the Parish Committee donated, at its own expense, small stained glass quarters commemorating the people connected with the restoration. Their executor, Teodor Zajdzikowski, even funded one window himself.⁹³ Only later were countess Potocka from Cracow and the Lithuanian nobleman Karol Korwin Milewski to finance two more impressive stained glass windows⁹⁴.

*

Composition, style, iconographic programme and the technique of execution of modern stained glass is a comprehensive issue still deserving in-depth studies.

In short, one could claim that in sacred interiors stained glass alluding to the art of mature and late Gothic definitely prevails, most frequently figurative – with a single character, in an architectural frame, often with symbolic allusion to the Heavenly Jerusalem and the Arc of Covenant, with carpet pattern background, with plant or plaiting borders. The characters are usually represented frontally, in hieratic poses, with faces of idealised features and with great care for detail. The masterpieces of Renaissance painting also enjoyed popularity. The first stained glass produced by Maria Łubieńska for the Warsaw cathedral (in 1874) copied Annibale Carracci's painting *Entombment*⁹⁵ (fig. 1). In one of the chapels of the parish church in Bieżanów, a district of Cracow, stained glass (from 1897) is found, made according to *The Transfiguration of the Lord* by Raphael, executed by Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt in Innsbruck. The workshop used the same model several times.⁹⁶ The phenomenon of cartoon copying was

⁹³ W. Łuszczkiewicz, *Roboty w kościele N. Maryi Panny w r. 1891, Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1892*, pp. 59–60; Kruszyński 1948.

⁹⁴ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *O witrażach z końca XIX wieku w dwóch gotyckich kościołach w Krakowie*, paper presented at the 4th Conference of the Association for Stained Glass Art in Malbork in 2005, accepted for publication.

⁹⁵ F. M. S. [Franciszek Maria Sobieszczański], "Okno malowane na szkle w kościele św. Jana w Warszawie", *Tygodnik Ilustrowany* (1875), no. 38, p. 356.

⁹⁶ From the letter of Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt to priest Józef Kufel, the parish priest of the church in Bieżanów of the 20th of November 1897, the archive of the Birth of the Virgin Mary parish in Cracow-Bieżanów.

W kaplicy dobudowanej w 1905 r. do zamku Habsburgów w Żywcu znajdowały się „Okna nad stallą barwne” z herbami papieży, właściciela oraz kardynała ks. Puzyry⁹¹.

Książę Ireneusz Ogiński wileńskiemu kościołowi św. Jana ofiarował „dwanaście obrazów na szkle malowanych”, wzorowanych na dziełach Szymona Czechowicza⁹².

Darczyńcami byli zwykli członkowie parafialnej społeczności, pojedyncze osoby, rodziny czy grupy mieszkańców, jak na przykład niegdysiejsi obywatele Zabawy, którzy wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych (il. 11). Ofiarodawcami były cechy – przykładem cech krakowskich piekarzy, który sprawił witraż do kościoła św. Krzyża z przedstawieniem swojego patrona św. Klemensa, oraz stowarzyszenia – wśród wielu Stowarzyszenie Właścicieli Restauracji i Bratniej Pomocy Kelnerów, które ufundowało witraże do kościoła Bożego Miłosierdzia w Krakowie, a także Małopolskie Towarzystwo Łowieckie, które zamówiło witraż do kościoła św. Elżbiety we Lwowie. Wśród fundatorów nie mogło zabraknąć różnorodnych instytucji, by wymienić tylko Kasę Oszczędności w Tarnowie, której kosztem powstał jeden z witraży do kościoła Misjonarzy w tym mieście (il. 8).

Lokalna społeczność nie zawsze była skora do ponoszenia kosztów witraży, co dowodnie ilustrują dzieje prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie z czasów jego odnawiania. Gdy ponawiane apele nie przyniosły efektu, Komitet Parafialny własnym sumptem sprawił w roku 1891 niewielkie kwatery witrażowe upamiętniające osoby związane z restauracją. Ich wykonawca, Teodor Zajdzikowski, sam nawet ufundował jedno okno⁹³. Dopiero później hrabina Adamowa Potocka z Krakowa i litewski ziemianin Karol Korwin Milewski sfinansowali dwa bardziej imponujące witraże⁹⁴.

*

Kompozycja, styl, programy ikonograficzne i technika wykonywania witraży nowoczesnych to obszernie zagadnienia wciąż wymagające pogłębionych studiów.

W największym skrócie można stwierdzić, iż we wnętrzach sakralnych zdecydowanie przeważają witraże nawiązujące do sztuki dojrzałego i późnego gotyku, najczęściej figuralne – z pojedynczą postacią, w obramieniu architektonicznym, często z symbolicznymi odniesieniami do Niebiańskiego Jeruzalem i Arki Przymierza, z tłem o wzorach dywanowych, z bordiurami roślinnymi lub plecionkowymi. Postaci zazwyczaj

⁹¹ *Kaplica zamkowa w Żywcu*, „Przegląd Techniczny” XLIV, 1906, nr 32, s. 380–381.

⁹² W. Korotyński, *Obrazy na szkle przeznaczone do kościoła św. Jana w Wilnie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1863, nr 175, s. 45.

⁹³ W. Łuszczkiewicz, *Roboty w kościele N. Maryi Panny w r. 1891*, „Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1892”, s. 59–60; Kruszyński 1948, jak przyp. 71.

⁹⁴ D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *O witrażach z końca XIX wieku w dwóch gotyckich kościołach w Krakowie*, referat wygłoszony na IV Konferencji SMW w Malborku w 2005 r., złożony do druku.



18 *Św. Roch*, witraż w kościele parafialnym w Iwanowicach, wyk. Roman Ryniewicz i Maksymilian Romańczyk, 1943. Fot. P. Pencakowski
 18. *St. Roch*, stained glass in the parish church in Iwanowice, produced by Roman Ryniewicz and Maksymilian Romańczyk, 1943, photo P. Pencakowski

są przedstawione frontalnie, w hieratycznych pozach, z twarzami o idealizowanych rysach i dużą dbałością o szczegóły. Popularnością cieszyły się także arcydzieła malarstwa renesansowego. Pierwszy witraż wykonany przez Marię Łubieńską do warszawskiej katedry (w roku 1874) odwzorowywał obraz Annibale Carracciego *Złożenie do grobu*⁹⁵ (il. 1). W jednej z kaplic kościoła parafialnego w podkrakowskim Bieżanowie znajduje się witraż (z roku 1897) według *Przemienienia Pańskiego* Rafaela zrealizowany przez Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt w Innsbrucku. Z tego samego wzoru wytwórnia korzystała kilkakrotnie⁹⁶. Zjawisko powielania kartonów nie było rzadkie. Jednym z przy-

⁹⁵ F. M. S. [Franciszek Maria Sobieszczański], *Okno malowane na szkle w kościele św. Jana w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1875, nr 38, s. 356.

⁹⁶ Z pisma Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt do ks. Józefa Kufła, proboszcza kościoła w Bieżanowie z dnia 20 listopada 1897 r., archiwum parafii Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Krakowie-Bieżanowie.

not infrequent. One of the examples is the unpreserved stained glass in the church of St. Adalbert in Poznań: Blessed Salomea, according to Stanisław Wyspiański's cartoon destined for the Cracovian Franciscan church, and St. Barbara, according to Józef Mehoffer's cartoon for St. Nicolas' church in Fribourg.⁹⁷ An early work by Wyspiański and Mehoffer – cartoons with the scenes from the life of Mary for the west window in St. Mary's church – was used several times for other sacred interiors⁹⁸. The designers were aware of the copying, to which Mehoffer's words testify: 'Concerning St.

⁹⁷ Z. Kurzawa, A. Kuszelski, *Historia kościołów Poznania. Przewodnik*, Poznań, 2006, pp.106–107.

⁹⁸ The original stained glass was made by Teodor Zadzikowski in 1891. The Cracovian Stained Glass Works S.G. Żeleński used it in the execution of the stained glass for the church in Drohobych in 1907–1910 and for the chapel of gynaecological-maternity clinic in Cracow – nearly thirty years thence.

Michael's, I have no objection against exhibition. What is the destination of the stained glass? Is it made as an exhibition piece? I want the copyright on glass to be restricted on the one hand, as I joined the general Association of artists, aiming at protecting copyright – on the other hand, I especially want to have the possibility to control the copying of my works on glass.⁹⁹

Lead panelling was often used, usually of round glass or ornamental stained glass with an inserted medallion or plaque representing characters, an illustration of an event or a symbol.

The traditional church stained glass scheme lasted long and was still present during the interwar period. Workshops responded to every commission, producing stained glass of whichever style, using the ready-made patterns published in printed templates¹⁰⁰ or popular devotional pictures, and also the designs tailor-made to the order of a commissioner or a producer. New trends made their way to sacred interiors only with difficulty, the best example of which is the history of Stanisław Wyspiański's stained glass in the Franciscan church in Cracow and his cartoons for the cathedrals in Lvov and Cracow.

The majority of the 19th century stained glass was produced using the technique of painting on glass or the mixed technique. The beginning of the 20th century brought new understanding of stained glass and at the same time a return to the classical stained glass technique, with the simultaneous utilisation of the possibilities of the mosaic technique.

The composition and technology of stained glass determined the price; therefore many parish priests limited themselves to the humblest stained glass – monochrome lead panelling, sometimes enriched by a frame in a contrasting colour or a decoration painted *en grisaille*. As appears from the price list of the Cracovian Stained Glass Works from 1910, the cheapest were the geometric panelling of window glass cut into squares, rectangles, rhombi, and hexagons connected with lead – from 10 to 40 crowns per square metre, the most expensive – 'stained glass (paintings on glass)' – from 70 crowns for carpet pattern to 220 crowns per square metre for a multi-character stained glass of 'a group in an architectural frame'.¹⁰¹

In the iconography of church stained glass produced in the period under investigation, themes

⁹⁹ Józef Mehoffer's letter to the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński of the 15th of June 1913, the works archive.

¹⁰⁰ cf. Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, pp.98–100.

¹⁰¹ *Price-list of Products of the Cracovian Stained Glass and Mosaic Works*, ephemeral print, private property.

kładów są niezachowane witraże w poznańskim kościele św. Wojciecha: bł. Salomea, według kartonu Stanisława Wyspiańskiego przeznaczonego do krakowskiego kościoła Franciszkanów, i św. Barbara, według kartonu Józefa Mehoffera do kościoła św. Mikołaja we Fryburgu⁹⁷. Wczesna praca Wyspiańskiego i Mehoffera – kartony ze scenami z życia Marii do okna zachodniego w kościele Mariackim – była kilkakrotnie wykorzystywana do innych wnętrz sakralnych⁹⁸. Projektanci mieli świadomość wykonywania replik, czego dowodzą słowa Mehoffera: „Co się tyczy św. Michała nie mam nic przeciwko wystawieniu. Jakże przeznaczenie ma ten witraż? czy zrobiony jako okaz wystawowy? Chodzi mi o to aby prawa reprodukcji w szkłe były zastrzeżone z jednej strony ponieważ przystąpiłem do Stowarzyszenia ogólnego artystów, mającego za cel strzeżenie praw reprodukcji – a z drugiej strony chodzi mi zwłaszcza o to, bym miał możliwość rozporządzania powtarzaniem rzeczy moich w szkłe”⁹⁹.

Często stosowano też oszklenia ołwiowe, zazwyczaj ze szkieł gomółkowych, lub witraże ornamentalne z wkomponowanym medalionem lub plakietą z przedstawieniem postaci, ilustracją jakiegoś wydarzenia lub symbolem.

Tradycyjny schemat witraży kościelnych utrzymywał się długo i był obecny jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Wytwórcie odpowiadały na każde zamówienie, realizując witraż w dowolnym stylu, korzystając z gotowych wzorów zamieszczanych w drukowanych wzornikach¹⁰⁰ lub z popularnych obrazków dewocyjnych, a także projektów powstających na indywidualne zamówienie odbiorcy lub wykonawcy. Nowe prądy z trudem torowały sobie drogę do wnętrz sakralnych, czego najlepszym przykładem są dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie i jego kartonów do katedr we Lwowie i Krakowie.

Większość witraży dziewiętnastowiecznych wykonywano, stosując technikę malowidła na szkłe lub technikę mieszaną. Początek XX wieku przyniósł nowe rozumienie witrażu, a zarazem powrót do stosowania klasycznej techniki witrażowej, przy jednoczesnym wykorzystywaniu możliwości techniki mozaikowej.

Kompozycja i technologia witrażu decydowały o cenie, toteż wielu proboszczów ograniczało się do najskromniejszych witraży – oszkleń ołwiowych zazwyczaj jednobarwnych, czasem wzbogaconych o ramę w kontrastowym kolorze lub dekorację malowaną *en grisaille*. Jak wynika z cennika Krakowskiego Zakładu Witrażów

⁹⁷ Z. Kurzawa, A. Kusztelski, *Historia kościołów Poznania. Przewodnik*, Poznań 2006, s. 106–107.

⁹⁸ Oryginalny witraż wykonał Teodor Zajdzikowski w 1891 r. Krakowski Zakład Witrażów S. G. Żeleński posłużył się nimi, wykonując witraże do kościoła w Drohobyczu w latach 1907–1910 i do kaplicy kliniki ginekologiczno-położniczej w Krakowie – blisko trzydzieści lat później.

⁹⁹ List Józefa Mehoffera do Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński z 15 czerwca 1913, archiwum zakładu.

¹⁰⁰ Por.: Czapczyńska-Kleszczyńska 2005, jak przyp. 10, s. 98–100.

z roku 1910, najtańsze były oszklenia geometryczne ze szkła solinowego ciętego w kwadraty, prostokąty, romby, sześcioboki łączonego ołowiem – od 10 do 40 koron za m², najdroższe witraże („malowania na szkło”) – od 70 za wzór dywanowy do 220 koron za m² witrażu wielopostaciowego „grupy w ujęciu architektonicznym”¹⁰¹.

W ikonografii witraży kościelnych wykonanych w omawianym okresie tematami często spotykanymi są sceny z życia Marii i Chrystusa oraz przedstawienia świętych – w tym świętych i błogosławionych polskich: Wojciecha, Stanisława (il. 3), Kazimierza, Andrzeja Boboli, Izajasa Bonera, Czesława, Jacka, Jana Kantego (il. 10), Stanisława Kostki, bł. Kingi. Postaciami dość często występującymi są święci: Józef, Antoni, Piotr, Małgorzata Maria Alacoque, Elżbieta, Teresa z Lisieux. Obok popularnych postaci pojawiali się na witrażach święci znacznie rzadziej spotykani, na przykład związani z lokalnym kultem, jak bł. Salomea w krakowskim kościele Franciszkanów, ufundowanym przez jej brata Bolesława Wstydlwego, czy bł. Karolina Kózkówna w kościele w rodzinnej Zabawie (il. 11). Podobnie rzecz się ma z patronami fundatorów (na witrażu w kościele w Tereszkach ufundowanym przez Władysława hr. Grocholskiego ukazany został św. Władysław z Gielniowa¹⁰²) i patronami świątyń parafialnych – jak chociażby w Bochni (św. Mikołaj), w kościele Misjonarzy na Kleparzu w Krakowie (św. Wincenty à Paulo), czy w kościele parafialnym w Kępnie (św. Marcin). Szczególnie popularne były wizerunki Matki Boskiej, zwłaszcza Niepokalanie Poczętej, Matki Boskiej z Lourdes i Matki Boskiej Ostrobramskiej, a przede wszystkim Częstochowskiej, z którą uosabiana była Matka Boska Królowa Polski (to właśnie ten wizerunek wybrano na temat witraża do Krypty Zasłużonych na Skalce w Krakowie). W okresie zaborów witraż sakralny nierzadko zawierał akcenty narodowe, czego przykładem jest witraż z wawelskiej krypty św. Leonarda¹⁰³ czy *Wizja Władysława Łokietka* w kościele w Korczynie¹⁰⁴, a przede wszystkim niezrealizowane kartony Stanisława Wyspiańskiego przeznaczone do katedry lwowskiej i krakowskiej.

Tematyka religijna często pojawiała się także na witrażach przeznaczonych do wnętrz świeckich, szczególnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Do najpopularniejszych przedstawień należały wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej (il. 17) i Matki Boskiej tzw. Karmiącej według obrazu Andrei Solario.

Niekiedy na witrażach, zarówno w świątyniach, jak w domach prywatnych ukazywano budowle kościelne¹⁰⁵.

¹⁰¹ *Cennik Wyrobów Krakowskiego Zakładu Witrażów i Mozaiki*, druk ulotny, własność prywatna.

¹⁰² *W Tereszkach na Wołyniu*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1911, nr 1 (7 I), s. 12.

¹⁰³ B. Ciciora, *Witraże Jana Matejki*, referat wygłoszony na III Konferencji SMW we Wrocławiu w 2003 r., przygotowany do druku.

¹⁰⁴ List bpa Józefa Sebastiana Pelczara do Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński z 20 kwietnia 1912, archiwum zakładu.

¹⁰⁵ Przykładem witraże w kościele w Strzałkowie z kwaterami przedstawiającymi stary i nowy kościół, wykonane przez poznańską

such as scenes from the lives of Mary and Christ and representations of saints – including Polish saints and blessed: Adalbert, Stanislaw (fig. 3), Kazimierz, Andrzej Bobola, Izajasz Boner, Czeslaw, Hyacinth, Jan Kanty (fig. 10), Stanislaw Kostka, Blessed Kinga are frequently encountered. The saints: Joseph, Anthony, Peter, Margaret Maria Alacoque, Elisabeth, Theresa of Lisieux also appear quite often. Besides popular characters, considerably rarer saints appeared on stained glass, for instance those connected with a local cult, such as: Blessed Salomea in the Cracovian Franciscan church, founded by her brother, Boleslaw the Chaste, or Blessed Karolina Kózkówna in the church in native Zabawa (fig. 11). Similar cases concern the patrons of sponsors (St. Ladislaus of Gieleniów was portrayed on the stained glass in the church in Tereski funded by Count Władysław Grocholski¹⁰²) and the patrons of parish churches – as for instance in Bochnia (St. Nicolas), in the Missionaries church in Kleparz, Cracow (St. Vincent à Paulo), or in the parish church in Kępno (St. Martin). The images of the Holy Mother were especially popular, in particular: of the Immaculate Conception, Our Lady of Lourdes and the Madonna of the Gate of Dawn, and primarily the Black Madonna of Częstochowa, with whom Our Lady the Queen of Poland was identified (precisely this image was selected as the theme of the stained glass for the Crypt of the Meritorious in Skalka, Cracow). During the partitions sacred stained glass frequently included national aspects, an example of which is the stained glass from St. Leonard's crypt in Wawel,¹⁰³ or *The Vision of Ladislaus the Short* in the church in Korczyn,¹⁰⁴ and most of all, Stanisław Wyspiański's unrealized cartoons destined for the cathedrals of Lvov and Cracow.

Religious subject-matter appeared frequently also on the stained glass destined for secular interiors, particularly during the interwar period. The most popular representations were the images of the Black Madonna of Częstochowa (fig. 17) and the so-called *Nursing Madonna* according to Andrea Solario's painting.

Sometimes stained glass, both in churches and in private houses, represented church buildings.¹⁰⁵

¹⁰² „W Tereszkach na Wołyniu”, *Tygodnik Ilustrowany* (1911), no.1, p.12.

¹⁰³ B. Ciciora, *Witraże Jana Matejki*, paper presented at the 3rd Conference of the Association for Stained Glass Art in Wrocław in 2003, prepared for publication.

¹⁰⁴ Bishop Józef Sebastian Pelczar's letter to the Cracovian Stained Glass Works S. G. Żeleński of the 20th of April 1912, the works archive.

¹⁰⁵ An example is the stained glass in the church in Strzałków with quarters representing the old and the new churches, executed by the Poznań Henryk Nostitz-Jackowski's firm „Polichromia”, cf. Plebański 2003, fig. 15–16, and the stained glass designed by Franciszek Mączyński in

A lot of stained glass work destined for secular interiors – churches, chapels, Orthodox churches and synagogues – is characterized by an excellent artistic and technological standard, but there are also objects of lower aesthetic value, to which one can refer the pejorative description of *a factory product* (still recently employed for stained glass appreciated today).

*

In the present study, the issues connected with research on Polish stained glass art of the second half of the 19th and the first half of the 20th century were merely outlined. Many subjects are mentioned marginally or not at all. Among them are: the role of stained glass in a sacred interior; the question of stained glass collecting; the significance of academics in popularising this genre¹⁰⁶. One ought to look at the profiles of creators and commissioners of stained glass. A difficulty in research on stained glass is the lack of precise terminology or a criterion determining the classification of stained glass as art or as artistic craft.¹⁰⁷ Hence it is necessary to prepare an appropriate dictionary. The question of the participation of Polish workshops and designers in international exhibitions awaits research, starting from the world exposition in London in 1862, during which a medal was awarded to paintings on glass painted in the French Laurent and Gsell's workshop according to Szymon Czechowicz, destined for St. John's church in Vilnius.¹⁰⁸ However, the most urgent postulate remains the full cataloguing of stained glass on the Polish territory, which would enable further stages of research.

translated by Piotr Mierzwa

Wiele witraży przeznaczonych do wnętrz sakralnych – kościołów, kaplic, cerkwi i synagog – odznacza się znakomitą poziomą artystycznym i technologicznym, ale są też obiekty o niższej wartości estetycznej, do których odnieść można pejoratywne określenie *wyrób fabryczny* (jeszcze nie tak dawno używane w stosunku do witraży dziś cenionych).

*

W niniejszym omówieniu problemy związane z badaniami nad polską sztuką witrażową drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku zostały ledwo zasygnalizowane. Wciąż wiele tematów wspomnianych jest marginalnie lub wcale. Należy do nich między innymi rola witrażu we wnętrzu sakralnym; kwestia kolekcjonerstwa witraży; znaczenie uczonych w propagowaniu tej dziedziny twórczości¹⁰⁶. Należy bliżej przyjrzeć się sylwetkom twórców i osób zamawiających witraże. Utrudnieniem w badaniach nad witrażownictwem jest brak precyzyjnej terminologii oraz kryterium decydującego o przynależności witrażu do sztuki lub rzemiosła artystycznego¹⁰⁷. Dlatego też konieczne jest przygotowanie odpowiedniego słownika. Czekają na zbadanie kwestia uczestnictwa polskich zakładów i projektantów w wystawach międzynarodowych, poczynając od wystawy światowej w Londynie w roku 1862, na której przyznano medal malowanym na szkle we francuskiej pracowni Laurent i Gsell obrazom według Szymona Czechowicza przeznaczonym do kościoła św. Jana w Wilnie¹⁰⁸. Jednak najpilniejszym postulatem pozostaje pełna inwentaryzacja witraży na ziemiach polskich, która umożliwiłaby kolejne etapy badań.

the new church in Komorowice, with a view of the old historic church (later moved to Cracow).

¹⁰⁶ Szybisty 2005.

¹⁰⁷ cf. W. Ślesiński, *Techniki malarskie. Spoiwa mineralne*, Warszawa, 1983, pp.163–198. M. Ławicka, *Zapomniana pracownia*, p.15. B. Fekecz-Tomaszewska and M. Ławicka, "Problemy z nazewnictwem technik witrażowych", in *Sztuka witrażowa w Polsce*, p.220–227. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska even described Stanisław Wyspiański's stained glass in the artistic craft section – *Sztuka Młodej Polski*, Kraków, 1999, p.40.

¹⁰⁸ The general plan and detailed patterns were to be provided by Jan Kanty Wilczyński, the cartoons were to be designed by Jan Puzyna – cf. Korotyński 1863, Biernacka 2007.

firmę „Polichromia” Henryka Nostitz-Jackowskiego, por.: Plebański 2003, jak przyp. 23, il. 15–16 oraz witraż projektu Franciszka Mączyńskiego w nowym kościele w Komorowicach z widokiem starego zabytkowego kościoła (później przeniesionego do Krakowa).

¹⁰⁶ Szybisty 2005, jak przyp. 28.

¹⁰⁷ Por.: W. Ślesiński, *Techniki malarskie. Spoiwa mineralne*, Warszawa 1983, s. 163–198; Magda Ławicka, *Zapomniana pracownia*, s. 15; B. Fekecz-Tomaszewska i M. Ławicka, *Problemy z nazewnictwem technik witrażowych*, [w:] *Sztuka witrażowa w Polsce*, jak przyp. 18, s. 220–227. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska nawet witraże Stanisława Wyspiańskiego omawia w dziale rzemiosła artystycznego – *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 1999, s. 40.

¹⁰⁸ Plan ogólny i szczegółowe wzory miał dostarczyć Jan Kanty Wilczyński, kartony opracować Jan Puzyna – por. Korotyński 1863, jak przyp. 92; Biernacka 2007, jak przyp. 47.

Najnowsze polskie witraże sakralne

Rozważając najnowszą polską sztukę witrażową, można zauważyć jej specyfikę i odmienność wobec równoległych dokonań zagranicznych. Różnice dotyczą przede wszystkim zagadnień technologicznych. Wbrew pozorom jest to element determinujący formę i stylistykę przeszklenia. W Polsce dominuje bowiem jeszcze tradycyjne rzemiosło witrażowe, podczas gdy na świecie technologie *fusingu* czy *mouldingu* implikują zupełnie inne rozwiązania formalne.

Istotnym zagadnieniem jest również stylistyka polskich witraży. *Gros* z nich to obrazy przedstawieniowe, utrzymane w konwencji dość tradycyjnej, choć posługujące się uproszczonym rysunkiem, syntetyczną formą i barwą. Wydaje się jednak, że o walorach estetycznych witraży decyduje przede wszystkim ręka mistrza. W Polsce wyraźnie rysuje się kilka znakomitych sylwetek artystów, których realizacje dominują w panoramie dokonań sztuki witrażowej. Należą do nich: Jerzy Skąpski, Józef Furdyna, Teresa Maria Reklewska, Jerzy Kalina, Aniela Kita.

Długo funkcjonowało wyobrażenie o witrażu jako o płaskim przeszkleniu, wykonanym z kawałków kolorowego szkła połączonego ołowianą taśmą, którego przeznaczeniem jest wzbogacanie wnętrza architektonicznego, a zwłaszcza sakralnego. Tymczasem ostatnie dekady XX wieku skierowały awangardę tego gatunku sztuki na zupełnie nowe tory. Nie znaczy to bynajmniej, iż stare, sprawdzone rzemiosło zostało zaniechane, niemniej jednak nowatorskie tendencje zarówno na świecie, jak i w Polsce zyskały już sobie uznanie i spore grono admiratorów. Podkreślić należy że, generalnie biorąc, inny jest wyraz estetyczny sztuki witrażowej w Polsce, a inny na świecie. Polska sztuka jest zachowawcza, dominują w niej tendencje przedstawieniowe, często realistyczne, przez co nie należy ona, z pewnymi wyjątkami, do witrażowej awangardy.

Warto, choć w skrócie, przyjrzeć się kilku reprezentatywnym przykładom europejskiej sztuki witrażowej, skupiając się na realizacjach sakralnych.

Po licznych dewastacjach w czasie II wojny światowej przystąpiono do odbudowy zniszczonych świątyń. Przeważała wówczas zasada wprowadzania do wnętrza w pełni współczesnej sztuki. Nie proponowano żadnych kompromisów z historyczną stylistyką architektury, a jedynie dzieła na wskroś aktualne.

Nurt ten doszedł wyraźnie do głosu w Niemczech. Średniowieczne w wyrazie wnętrza uzupełniano witrażami zrealizowanymi zgodnie z tendencjami panujący-

The Latest Polish Developments in Church Stained Glass Art

When considering the latest developments in the art of stained glass in Poland, we can notice a specific quality that distinguishes it from parallel European achievements in the field. This is mainly apparent in the technology which, after all, determines the form and style of glazing. In Poland, traditional stained glass craftsmanship still prevails while in other countries this has been mostly replaced by fusing and moulding techniques that impose different formal solutions.

Another significant issue is the style of Polish stained glass windows. Most of them are rather traditional representational images, although they resort to simplified drawings, a synthetic form and colour. However, the aesthetic value of stained glass seems to depend mainly on the hand of the master who creates it. The Polish masters in the art of stained glass, whose works are dominant in the whole range of stain glass achievement, include Jerzy Skąpski, Józef Furdyna, Teresa Maria Reklewska, Jerzy Kalina and Aniela Kita.

Stained glass has long been associated with flat glass panels made from pieces of coloured glass held together with a strip of lead. Its role was to decorate an architectural interior, mainly that of a church. However, in the last decades of the 20th century, the avant-garde of this art took a completely new direction. This does not mean that the old established craft has been abandoned, yet certain innovative trends have been generally acclaimed and have found admirers both worldwide and in Poland. It ought to be pointed out that, on the whole, the aesthetic expression of stained glass art in Poland differs from its counterparts anywhere else in the world. Our art is conservative, represented mostly by realistic, figurative objects. Polish innovativeness in this respect is far from avant-garde, except for in a few individual cases.

At his point, it is worth taking a brief look at some examples of European church stained glass art.

After the devastation of World War II, the great rebuilding of ruined churches began. The ruling principle was to equip interiors with thoroughly contemporary art. No compromises with the historic architectural style were suggested.

Also in Germany, the replacements of stained glass windows were totally contemporary realizations. The medieval interiors received stained glass windows which were made according to the trends in the art of the mid – twentieth century. They were considered documents of their times, because the damage to the authentic stained glass windows was so great that it was pointless to make either replicas or reconstructions. That is how the stained glass windows were made for the cathedrals in Munich, Aachen, Cologne and for many other important historic buildings. The most important artists include Georg Meisterman, who gave a new direction to the post-war stained glass art in Germany, along with Ludwig Schaffrath and Johannes Schreiter. Their works clearly express the spirit of the art of our epoch and surprisingly tactfully blend with the interiors. Meistermann in particular maintains the atmosphere of architectural divisions without competing with the character of the interiors with configurations of lines and compilations of lead strips, as is the case in St. Gereon's Basilica in Cologne. Schaffrath altogether abandoned colour in the gothic cathedral in Aachen for the sake of a very graphical layout of glass joints. With time, such monochromatic stained glass, made according to the principles of an old technique called *grisaille*¹, became his trade mark. This does not mean that he completely disregarded colour because he used it in the stained glass windows for the historic town hall in Wiesbaden, although the range of colour there was rather limited.

Alongside the original stained glass windows dating back to the 14th and 15th centuries, the cathedral in Munich features stained glass windows made by Max Lacher and Wilhelm Geyer. Their form is far from medieval. They fill only the lower part of the window openings, unlike traditional stained glass windows. Their modernity is striking, not to say overwhelming.

Marc Chagall's stained glass windows in Mainz work differently. In the gothic parish church, whose vaults were reconstructed after the bombardments of the war, the stained glass windows are impressions of a painter, who ignored both the peculiarity of the architecture and the interior. They are beautiful but aggressively dominate both *sacrum* and Gothic.

English solutions, of which the Coventry Cathedral reconstruction with a whole complex of stained glass windows by John Piper is the best example, follow the principle of resorting solely

¹ This kind of stained glass is made of white glass panes divided by geometric or floral lead motifs.

mi w sztuce drugiej połowy XX wieku. Uznano je za dokument swoich czasów, wychodząc z założenia, że zniszczenia wojenne były zbyt wielkie, by na tak dużą skalę realizować repliki czy rekonstrukcje. Właśnie taką genezę mają witraże katedry w Monachium, Akwizgranie, Kolonii i wielu innych budowlach o znaczeniu historycznym. Wymieniając tylko najważniejszych twórców, należy wspomnieć tu o Georgu Meistermannie, który nadał kierunek powojennej niemieckiej sztuce witrażowej, a także o Ludwigu Schaffracie czy Johannesie Schreiterze. Ich realizacje zdecydowanie wyrażają ducha sztuki naszej epoki, a mimo to harmonizują z dawnymi wnętrzami. Zwłaszcza Meistermann – za przykład może posłużyć bazylika św. Gereona w Kolonii – układami linii i nagromadzeniem pasków ołowiu utrzymuje nastrój podziałów architektonicznych, nie stwarzając przy tym konkurencji dla charakteru wnętrza. Schaffrath zaś w gotyckiej katedrze w Akwizgranie zrezygnował całkowicie z koloru na rzecz bardzo graficznego układu połączeń szkła. Z czasem zresztą takie monochromatyczne witraże, wykonywane zgodnie z regułami starej techniki *grisaille*¹, stały się jego wizytówką. Nie oznacza to, że koloru nie uznawał, o czym świadczą barwne (choć operujące zawężoną gamą) witraże do zabytkowego ratusza w Wiesbaden.

W katedrze w Monachium, obok oryginalnych przeszkleń z XIV i XV wieku, umieszczono witraże autorstwa m.in. Maxa Lachera i Wilhelma Geyera. Ich forma daleko odbiega od średniowiecznych rozwiązań kompozycyjnych, gdyż wypełniają one okna tylko w części dolnej. W tym przypadku współczesność witrażu jest wyrazista, wręcz narzucająca się.

Inaczej działają witraże zrealizowane również w Niemczech, w Moguncji, przez Marca Chagalla. W gotyckim kościele parafialnym, którego sklepienia zostały zrekonstruowane po wojennych bombardowaniach, powstały przeszklenia będące impresją malarza ignorującego swoistość architektury i wnętrza. Choć piękne same w sobie, to jednak agresywnie zdominowały i *sacrum*, i gotyk.

Rozwiązania angielskie, a szczególnie odbudowa katedry w Coventry wraz z nowym zespołem przeszkleń autorstwa Johna Pipera, również podążają drogą realizowania jedynie sztuki aktualnej. Ten sam artysta wprowadził nowoczesne malarstwo witrażowe do odtworzonego w średniowiecznej bryle i detalach architektonicznych kościoła św. Andrzeja w Plymouth. Obrazy skoncentrowane wokół symbolicznego przekazu treści religijnych wypełniły historyzujące otwory okienne. Tu również witraż, utrzymany w intensywnych kolorach, zdaje się ignorować charakter wnętrza świątyni.

Z nową stylistyką wiąże się bezpośrednio zagadnienia technologiczne. O ile tradycyjne rzemiosło,

¹ Są to przeszklenia wykonane z tafli białego szkła dzielone ołowiovymi, zgeometryzowanymi motywami, niekiedy roślinnymi.

oparte na spoiwach ołowiowych, dominuje w polskich dokonaniach witrażowych, to w pracowniach europejskich stanowi ono już tylko jedną z wielu technik. Szeroko wykorzystywane są *fusing* i *moulding*, a także klejenie komputerowo ciętych szkieł. Realizowane są wszelkie pomysły plastyczne, a fantazja twórcza jest ograniczona w stopniu dużo mniejszym niż kiedyś. Za przykład weźmy niemiecką pracownię Wilhelma Deriksa, istniejącą od 1866 roku. Przez dziesięciolecia firma wykonywała witraże tradycyjne, jednak zakres prac uległ z czasem diametralnej zmianie, gdyż ewoluowała stylistyka witraża, formy wypowiedzi artystycznej oraz samo tworzywo. Nie obawiając się ryzyka, jakie niesie eksperymentowanie w celu najbardziej dokładnej interpretacji wyszukanych pomysłów plastycznych, Wilhelm Derix IV, obejmując trzydzieści lat temu pracownię, zdecydował, iż jego *architektoniczne szkło* będzie odpowiadało wszelkim wymogom technologicznym stawianym przez projektantów. Ostatnie dwadzieścia lat ugruntowało wykorzystanie nowatorskich technik klejenia i warstwowego łączenia tafli szklanych oraz wykorzystywania innych tworzyw, jak na przykład pleksiglasu. Efektem tych zmian jest: zastosowanie szkieł warstwowych, nowe techniki trawienia, umożliwiające finezyjne komponowanie płaszczyzn o niezwykłych walorach plastycznych, oraz grafika na szkłe (w formie nadruków czy pozornie swobodnie ukształtowanych pociągnięć emalią). Nowoczesne witraże, zarówno pod względem technologicznym, jak i estetycznym, daleko odbiegają od swoich historycznych antenatów. By zaobserwować owe zmiany, choćby w zarysie, wystarczy przyrzeć się ekspozycji w galerii firmy Derix w jej siedzibie w Taunusstein. Chociaż wśród eksponatów pojawia się tam również witraż tradycyjny, to jednak ich zdecydowana większość jest całkowicie współczesna pod względem formalnym i technologicznym. Zauważa się przy tym odejście od grafiki spoin, co jest zjawiskiem często obecnie spotykanym; także wielkość tafli szklanej zależy jedynie od rozmiarów pieca i urządzeń wykorzystywanych w procesie produkcji, a nie od wytrzymałości ołowiu czy wiatrówek.

W tym miejscu można zaproponować przegląd kilku reprezentatywnych i nowoczesnych realizacji firmy Derix. Jako pierwszą wymienić można zespół witraży autorstwa Lutz Haufschilda w St. Andrews Lutheran Church w Toronto (1989). Jest to jedno z wielkich dokonań tego artysty. Dzięki umiejętnemu rozłożeniu złocistych i żółtych plam projektantowi udało się wywołać wrażenie, że witraże rozświetlane są przez promienie jasnego, intensywnego światła słonecznego, dzięki czemu wnętrza zyskało interesujący i niepowtarzalny charakter.

Hermann Gottfried von Stockhausen uważa, iż architektura sakralna, zarówno zabytkowa, jak i współczesna, dopuszcza zastosowanie jedynie aktualnej sztuki witrażowej, zwłaszcza gdy jest to sztuka figu-

to contemporary art. The same artist introduced modern stained glass painting to the reconstructed medieval church of St. Andrew's in Plymouth. The images focusing on the symbolic message of religious matters were installed in the window framings which mimic the medieval original. Also here the bright-coloured stained glass seems to ignore the character of the church interior.

The new style of stained glass is directly linked with technology. While Polish stained glass windows are predominantly based on the traditional technology using lead joints, European studios apply this technology only to a fraction of their output. *Fusing* or *moulding* have become widespread together with the use of adhesives to combine computer-cut glass. All kinds of artistic ideas are realized, and the creative invention is limited to a lesser extent than it used to be. At this point, it is worth mentioning the great German studio of Wilhelm Derix which has existed since 1866. The range and quality of their works have changed over time to suit the changing style of stained glass windows, the form of artistic expression and the material itself. Thirty years ago, Wilhelm Derix IV took over the studio and decided that his *architectural art glass* would meet all the technological requirements of designers. He was not afraid to take the risk involved in experimenting in order to interpret the most sophisticated artistic concepts. During the last twenty years the innovative gluing techniques have been perfected, together with combining layers of glass panes and using other materials, such as plexiglass, in the process. Therefore it has now become possible to use composite glass, new techniques of etching which enable to produce fine compositions of glass panels of remarkable artistic quality, or graphics in the form of prints or seemingly freely-shaped touches of enamel. The new quality of stained glass is far from traditional both as regards technology and aesthetics. To see the changes, it is enough to look at the exhibits at the Derix studios gallery in Taunusstein where the firm is based. Although traditional stained glass is also displayed, the majority of the exhibits are totally modern, both with respect to form and technology. Disregard for the graphics of the joint is a common phenomenon these days and the size of the glass panes depends on the size of the furnace and other equipment rather than on the strength of iron rods, or lead.

A review of some representative and modern realizations by Derix seems in place here. One of them is Lutz Haufschild's set of stained glass

windows in *St. Andrews Lutheran Church* in Toronto (1989), which are among his greatest achievements. By skilful arrangement of gold and yellow stains, the author conjured up an impression of intense light rays, like those of silvery sun light, permeating the interior and thus giving it a remarkable, curious character.

Hermann Gottfried von Stockhausen believes that both modern and contemporary church architecture allows only contemporary stained glass works, particularly as regards figurative glass painting. He demonstrated his original approach to stained glass in St. Quirin's church in Neuss. His dynamic figures, reminiscent of traditional iconography, are thoroughly modern in style and lead contour.

Gunter Van Look's understanding of figurative images is slightly different. He combines the geometric background with the dynamics of the figures in the foreground. His stained glass pictures seem gloomy as he works with intense colour which is rather strange to glass painting.

In turn, Sara Hall's delicately painted and hued laminated glass of the Toronto Spiritan chapel / Laval House (project realized by Derix Glasstudio) presents a new technique which allows lead to be eliminated entirely. The thick and heavy lines have disappeared, leaving the softness and delicacy of abstract, colourful paintings.

John Clark is a prominent figure in the field of glass art. His recognisable style is rich and unique. It is appreciated by critics and investors. Its characteristic feature is the combination of picture and text into one composition. He prepares each work for sacred space with great care, looking for new solutions. In the Falklands War Memorial Chapel he designed a corner window presenting a cross against the background of stormy waves.² In Glasgow Cathedral, on the other hand, he joined letters into words and set them in the composition of a glass pane called *Millennium Window* commemorating the turn of the millennium.³ His stained glass works for the Stonelaw parish church in Glasgow⁴ are the most traditional of his works and were made using the technique of etched glass and painting. The resulting light effect resembles the mood and quality of Pre-Raphaelite paintings.

² The boat-shaped *Falklands Islands Memorial Chapel* was built at Pangbourne College in 2000. Implementation: Derix Glasstudio

³ *Millennium Window*, Glasgow Cathedral, Scotland, height: 4 m, 1999. Implementation: Derix Glasstudio.

⁴ Stonelaw Parish Church, Glasgow, Scotland, height: 2.3 m, 1999. Implementation: Derix Glasstudio. The author does most of the etching himself.

ratywna. W zespole przeszkleń w kościele St. Quirin w Neuss przedstawił własną, oryginalną interpretację tego zagadnienia. Jego dynamiczne postacie utrzymane w duchu tradycyjnej ikonografii są obrazami na wskroś współczesnymi w stylistyce oraz w rysunku, prowadzonym ołowiowym konturem.

Nieco inaczej rozumie witraże figuratywne Gunter Van Look. Łączy on mocno zgeometryzowane tło z dynamiką postaci pojawiających się na pierwszym planie. Jego szklane obrazy zawsze utrzymane są jakby w mrocznym nastroju, bowiem artysta posługuje się intensywnym kolorem, trochę obcym sztuce witrażowej.

Natomiast delikatnie malowane i cieniowane szkło laminowane zastosowane przez Sarę Hall w kaplicy Spiritan/Laval House w Toronto (projekt zrealizowany również przez Derix Glasstudio) prezentuje nową technikę, która pozwala zupełnie wyeliminować ołów. Nie ma tu grubych i ciężkich linii, lecz jedynie miękkość i delikatność barwnych, abstrakcyjnych obrazów.

John Clark to znacząca postać sztuki witrażowej. Jego stylistyka jest bogata, niepowtarzalna, ceniona przez krytyków i inwestorów. Charakterystyczną cechą jego prac jest łączenie w jednej kompozycji obrazu i tekstu. W zakresie sztuki sakralnej starannie przygotowuje kolejne realizacje, poszukując nowych rozwiązań. W kaplicy wzniesionej dla upamiętnienia ofiar wojny na Falklandach zaprojektował narożne okno przedstawiające krzyż na tle wzburzonych fal morskich². Natomiast w katedrze w Glasgow połączył litery w słowa i wkomponował je w przeszklecie za-tytułowane *Millennium Window*, zrealizowane z okazji przełomu tysiącleci³. Najbardziej tradycyjnie potraktował artysta przeszklecia do kościoła parafialnego Stonelaw w Glasgow⁴. Zastosował w nich technikę trawienia szkła w połączeniu z malarstwem. Osiągnął dzięki temu efekt przypominający w nastroju i jakości uzyskanego światła obrazy prerafaelitów.

Kolejnym doskonałym witrażystą jest Graham Jones. Jego praca, zrealizowana przez Derix Glasstudio do kościoła Latter Day Saint, należy już do kanonu współczesnej sakralnej sztuki witrażowej. Przeszklenia nie są tu poprzecinane ołowiem, a jedynie trawione, srebrzone, dekorowane szkiełkami laminowanymi, zamknięte wewnątrz hermetycznego zestawu. Czysta abstrakcja utrzymana w łagodnych, transparentnych barwach emanuje ciepłem i jest z pewnością nową jakością w witrażownictwie. Nowe technologicznie i formalnie witraże pojawiają się również we wnętrzach zabytkowych. Graham Jones zdobył sławę dzięki realizacji okna

² Kaplica Falklands Islands Memorial w kształcie łodzi powstała w Pangbourne College w 2000 roku. Realizacja: Derix Glasstudio.

³ *Millennium Window* ma 4 m wysokości i zostało zrealizowane w roku 1999 przez Derix Glasstudio.

⁴ Okno, wykonane w 1999 roku również w firmie Derix, ma 2,3 m wysokości. Warto wspomnieć, że autor samodzielnie wykonuje większość trawienia szkła.

zatytułowanego *Poets Corner*⁵ w katedrze westminsterskiej. W 1992 roku otrzymał zlecenie na projekt witraża w południowym transepcie tej świątyni. Jest to jedyna współczesna realizacja w całym kościele, będąca umiejętnie prowadzonym dialogiem średniowiecza i współczesności. Witraż zrealizowano celem upamiętnienia najwybitniejszych postaci literatury angielskiej, a ponieważ na płaszczyźnie plastycznej musiał zostać zharmonizowany z przeszkleniami średniowiecznymi, autor zastosował w nim bordiurę i podział kompozycyjny przypominający medaliony.

Równie udanym przykładem połączenia doświadczeń witrażownictwa dawnego i współczesnego są prace Leo Zogmayera w kościele Maria Geburt w Aschaffenburg-Schweinheim w Niemczech⁶. Artysta zaprojektował je w zwracającym uwagę, absolutnie ascetycznym nastroju. Kolory zredukowane zostały do monochromatycznych płaszczyzn – błękitnych w prezbiterium i dwukolorowych w nawach. Rysunek sprowadza się do nieregularnego wertykalnego podziału owych płaszczyzn, uzyskanego jakby w wyniku pociągnięcia szerokiego pędzla. Ocena tak daleko idącej oszczędności w zastosowaniu środków dekoracyjnych zależy w dużej mierze od subiektywnych odczuć odbiorców.

Poza wszelkimi kategoriami pozostaje mistrz sztuki witrażowej drugiej połowy XX wieku Johannes Schreiter. Jego realizacje są finezyjną grą z materią witraża. Nie rezygnuje z ołowiowych spoin, ale zmienia ich grubość. Na kartonach precyzyjnie, z dokładnością do dziesiątych milimetra określa przebieg i szerokość łączeń, które często uzupełnia namalowaną, rozedrganą kreską, stanowiącą przedłużenie ołowiu i sugerującą pęknięcia szkła. Jego realizacje cechuje prostota struktury graficznej i zestawień barwnych, a linie prowadzone w wyrafinowany sposób nadają witrażom jego autorstwa dynamikę i niepowtarzalny charakter. Realizowane przez artystę przeszklenia tchną znaczeniem i mocą. Subtelne i wyszukane kolory są dopełnieniem wirtuozerii prowadzenia ołowiu i ręcznie odlewane szkła. Tak właśnie można opisać realizację Schreitera w kościele Mariackim szwedzkiego miasta Skopas⁷ czy w tak istotnym historycznie miejscu jak kaplica katedry we Frankfurcie⁸. Jego twórczość z całą pewnością stanowi jedno z przełomowych zjawisk współczesnej sztuki witrażowej. Jest naśladowana i stanowi natchnienie dla sporej liczby młodych twórców.

Witraż rozumiany współcześnie znakomicie urozmaica wnętrze. Istotny jest fakt, że może pojawiać się nie tylko jako przesłona w otworach okiennych, drzwiach czy elementach wystroju (np. lampy), lecz

⁵ Okno, wykonane w 1994 roku, ma 10 m wysokości.

⁶ Zogmayer zaprojektował również wyposażenie świątyni, wzniesionej według projektu Rolanda Rittera. Witraże realizowała firma Derix Glasstudio.

⁷ Marien Church in Skopas-Huddinge. Praca zrealizowana w roku 1987 przez Derix Glasstudio.

⁸ Realizacja: Derix Glasstudio, 1993.

Graham Jones is another excellent stained glass artist. His stained glass windows in the Church of Latter Day Saints, realized by Derix Glasstudio, have become one of the standards of contemporary church stained glass art. The glass sheets are not divided using lead but are etched, silver-plated, decorated with laminated glass pieces, and hidden inside a sealed set. The pure, abstract form painted in soft, transparent colours exudes warmth and certainly represents a new quality of stained glass art. Stained glass which is new in terms of technology and form also appears in historic interiors. Graham Jones is famous for his *Poets Corner*⁵ stained glass window in Westminster Abbey. In 1992 he won the public commission to design the stained glass window in the south transept. It is the only contemporary stained glass window in the historic interior which also shows how modernity can be harmoniously combined with the Middle Ages. The stained glass window was made to commemorate the greatest figures in English literature, and since on the artistic level it had to harmonize with the medieval glazing, the artist used border and fine compositional division resembling medallions.

A similar example of a harmonious artistic combination of old and new experience in stained glass art is presented in the Maria Geburt church in Aschaffenburg-Schweinheim, Germany.⁶ Leo Zogmayer's works are absolutely ascetic. The colours have been reduced to monochromatic blue panels in the presbytery and bicoloured ones in the naves. The drafts amount to an irregular, vertical division of the planes, as if resulting from virtual touches of paint made with a broad paintbrush. The appreciation of such extreme economy of decorative means depends, to a large extent, on the highly subjective impressions of the viewers.

Johannes Schreiter, master of stained glass art of the mid-twentieth century, has no peer. His stained glass art work is a delicate play with his material. He continues to use lead joints but varies their thickness. He makes precise cartoon drawings of the joints, showing their route and thickness to a tenth of a millimetre. He often lengthens the lead joints with a wavering painted line, suggestive of cracks in the glass. His artworks are characterized by a simplicity of graphic structure and colour composition, and are made dynamic and unique by the sophisticated lines. His works

⁵ Westminster Abbey, London 1994, height 10 m.

⁶ Architectural design: Roland Ritter, stained glass artist, author of stained glass windows and the church equipment: Leo Zogmayer. Implementation: Derix Glasstudio.

are meaningful and powerful. The hand-cast glass and virtuoso handling of lead are completed with subtle and refined colours. This description perfectly fits Schreiter's works in St. Mary's church in Skopas, Sweden⁷ or in the place as historically significant as the Frankfurt cathedral chapel.⁸ His works are certainly among the most significant breakthroughs of contemporary stained glass art. He is an inspiration to many young artists who copy his work.

Stained glass, as contemporarily understood, adds variety to an interior. Apart from filling in a window or door openings or constituting an element of interior decoration such as lampshades, it can independently play a key role in the iconographic programme of a church. An interesting example in this respect is Tobias Kammerer's⁹ cross in a church in Hofgeismar, Germany. The cross is made of transparent glass and fixed at a certain distance from the white wall with plain nails. On the wall, right under the cross, there is a coloured stripe as if casually made with a broad paintbrush.

Having briefly reviewed the stained glass art in the world, let us consider the issues connected with Polish sacred art. Most stained glass works in Poland are made for churches and are traditional in character, even if the artists look for some more contemporary solutions through synthetic expressions or simplified drawing.

Since the nineteenth century, Polish art has resorted to many national motifs that have been cherished by numerous generations. Similarly, during the period between the two world wars, when the problems of continuing tradition replaced the problems of regaining independence, our art remained specific and conservative both in terms of the form and content, although there appeared some avant-garde trends. The post-war years were a period of searching for new values and a time when the imposed social realism was confronted with western influences, obviously very limited. However, in ecclesiastical art, which had remained a separate entity for years, conservative traits existed side by side with totally contemporary works of artists such as Teresa Stankiewicz. The guardian of cultural tradition was the church, which even promoted realistic artwork which moderately followed current artistic fashion and trends. T. S. Elliot noticed the role of religion in the development

samodzielnie tworzyć kluczowe elementy programu ikonograficznego kościoła. Ciekawym przykładem jest tu przezroczysty, szklany krzyż, przytwierdzony za pomocą prostych gwoździ w pewnej odległości od białej ściany, na której, dokładnie pod nim, znajduje się barwna smuga, jakby od niechcenia pociągnięta szerokim pędzlem. Kompozycja ta powstała w kościele w Hofgeismar w Niemczech według projektu Tobiasa Kammerera⁹.

Dokonawszy krótkiego przeglądu prac witrażowych na świecie, przejdźmy do zagadnień związanych z polską sztuką sakralną. *Gros* polskich witraży powstaje dla kościołów i przynależy do sztuki tradycyjnej, nawet wtedy, gdy poprzez syntetyczność ujęć i uproszczenia rysunku artyści poszukują rozwiązań bardziej współczesnych.

Od dziewiętnastego stulecia sztuka polska zawierała sporo wątków narodowych, kultywowanych przez pokolenia. Podobnie zresztą w latach międzywojennych, gdy sprawy niepodległości ustąpiły zagadnieniom kontynuacji szeroko rozumianej tradycji, oblicze polskich dokonań artystycznych było wyraźnie specyficzne, zachowawcze w formie i treści, choć nie można tu oczywiście pominąć tendencji awangardowych, współkształtujących sztukę tego okresu. Czasy powojenne stały się natomiast okresem poszukiwań nowych wartości, ścierania się narzuconego odgórnie socrealizmu i tendencji docierających do Polski z Europy Zachodniej, siłą rzeczy ograniczonych. Specyficzna sytuacja wytworzyła się w tym czasie w sztuce sakralnej, pozostającej przez długie lata niejako na odrębnym planie, gdzie nurty zachowawcze istniały na zasadach równouprawnienia z całkowicie awangardowymi dokonaniami takich artystów, jak chociażby Teresa Stankiewicz. Na straży tradycji kulturowej stał tu Kościół, który nawet promował dzieła realistyczne, umiarkowanie podążające za modą i aktualnymi trendami w sztuce. Warto w tym miejscu przytoczyć opinię Thomasa S. Eliota, podkreślającego rolę religii w rozwoju kultury. Uważał on, że „jeśli zniknie chrześcijaństwo – zniknie cała kultura”¹⁰. Należy jednak również zauważyć, iż owa zachowawczość Kościoła w odniesieniu do sztuki spotykała się niejednokrotnie z krytyką i z postulatem, że zarówno odbiorców, jak i inwestorów powinno się uczyć zrozumienia współczesnych koncepcji artystycznych, wraz z ich uproszczeniami i syntetycznością formy. Zwłaszcza obecnie, gdy po dziejowych i ustrojowych perturbacjach wolność wypowiedzi twórczej jest pełna, z krytyką spotykają się realizacje formalnie zapóźnione. Owa dosłowność przekazu graficznego, czytelność i zrozumiałość obrazu, choć wzbogacona zapisem symbolicznym, cechuje też polską sztukę witrażową, która

⁷ Marien Church in Skopas-Huddinge, Sweden 1987. Implementation: Derix Glasstudio.

⁸ Implementation: Derix Glasstudio, 1993.

⁹ Implementation: Derix Glasstudio.

⁹ Realizacja: Derix Glasstudio.

¹⁰ Cytat wg: W. Łysiak, *Stulecie kłamaców*, Chicago–Warszawa 2000, s. 115.



1. *Wskrzeszenie Łazarza*, witraż w Hospicjum św. Łazarza w Krakowie-Nowej Hucie, proj. Jerzy Skąpski 1994. Fot. M.J. Żychowska
1. Stained glass window, St. Lazarus' Hospice, Krakow-Nowa Huta, design Jerzy Skąpski, 1994, photo M.J. Żychowska

będąc w większości przypadków zupełnie odmienna od realizacji światowych, podąża własną drogą, nie poddając się poza wyjątkami ani dyktatowi, ani sugestiom współczesnych krytyków. Wydaje się, że w tym właśnie tkwi jej prawdziwa wartość i specyfika.

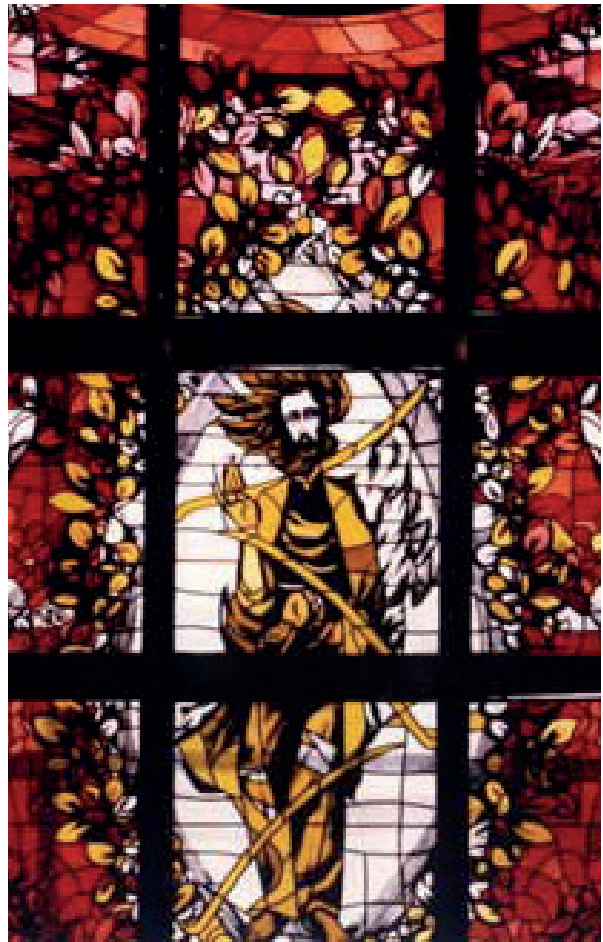
Wielkim mistrzem polskiej sztuki witrażowej jest z pewnością Jerzy Skąpski (il. 1). Obraz z syntetycznie ujętymi przedstawieniami postaci i symboli, warunkowany przez kompozycję kolorystyczną, stanowi charakterystyczny rys jego twórczości. Artysta jest autorem imponujących witraży w kościele Redemptorystów w Gdyni i w kościele św. Maksymiliana Marii Kolbego w Oświęcimiu, gdzie zrealizował wielkie przeszklenie *Umęczeni Oświęcimscy w Chwale Nieba*. Projektował również witraże: do świątyni NMP Królowej Świata w Murzasichlu, do kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w krakowskiej dzielnicy Azory, kościoła św. Jadwigi (przedstawienia ukazujące *Miasto na Górze*) oraz piękne rozety do bazyliki Jezuitów przy ulicy Kopernika (również w Krakowie). Jego prace znajdują się ponadto w kościele św. Krzyża w Zakopanem, Hospicjum Łazarza w Krakowie, w kościele MB Matki Kościoła w Białymstoku (sceny ze *Starego i Nowego Testamentu*), kaplicy Sióstr Przemienienia Pańskiego w Krakowie (znakomite stacje *Drogi Krzyżowej*) i wielu innych świątyniach. Jerzy Skąpski wypracował swój własny styl i oryginalną kolorystykę. Często posługuje się bardziej miękko zarysowanym obrazem, który podporządkowany jest układowi plam barwnych, dominujących w witrażu, nadających mu charakter i nastrój. Jest artystą pełnym osobistej kultury i wyjątkowej wrażliwości, a jego wycucie formy i koloru może fascynować. Każdą z jego realizacji cechuje oryginalna forma i wspaniały dobór koloru.

Wielkiego formatu człowiekiem i twórcą jest Teresa Maria Reklewska (il. 2). Jak rzadko kto wykształciła wielu młodych i zdolnych artystów, których twórczość można by, ze względu na podobieństwo stylistyczne prac, określić mianem „szkoły Reklewskiej”. Do największych realizacji artystki należą imponujące witraże

of culture, and appreciated it when he said that if Christianity disappeared, all culture would disappear with it.¹⁰ And yet this conservatism with respect to art was often criticised and it was argued that modern artistic concepts together with their simplifications and synthetic forms should be propagated both among the public and the investors. Especially nowadays, when after years of historical and political turbulence there is complete freedom of artistic expression, the works of art which formally belong to the past are criticized. This literality of graphic message, legibility and clarity of the picture, despite the addition of symbolic presentation, remains a typical feature of Polish stained glass art which, on the whole, differs from worldwide trends and, apart from a few cases, refuses to follow the suggestions or dictates of modern critics. This seems to be its true value which makes it special and unique.

Jerzy Skąpski (Fig. 1) is certainly a great master of stained glass art. The typical feature of his art is the synthetic representation of figures and symbols, determined by the colour composition. He created the impressive stained glass works for the Redemptorists' church in Gdynia and St Maximilian Kolbe's church in Oświęcim where the main stained glass artwork is called *Oświęcim Martyrs in Heaven's Glory*. His other works can be admired in the following churches: the Blessed Virgin Mary Queen of the World, Murzasichle, the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Krakow's Azory district, St. Hedwig's (representations of *City on a Hill*) and the beautiful rosettes of the Jesuits' Basilica in Kopernika Street (also in Krakow). He also designed stained glass windows for the Church of Holy Cross, Zakopane, St Lazarus' Hospice in Krakow and in the church of the

¹⁰ Quoted after W. Łysiak, *Stulecie kłamaców*, Chicago-Warszawa, 2000, p.115.



2. *Św. Andrzej Bobola*, fragment witraża w kościele św. Andrzeja Boboli w Warszawie, proj. Teresa Maria Reklewska 1984–1991. Fot. M.J. Żychowska

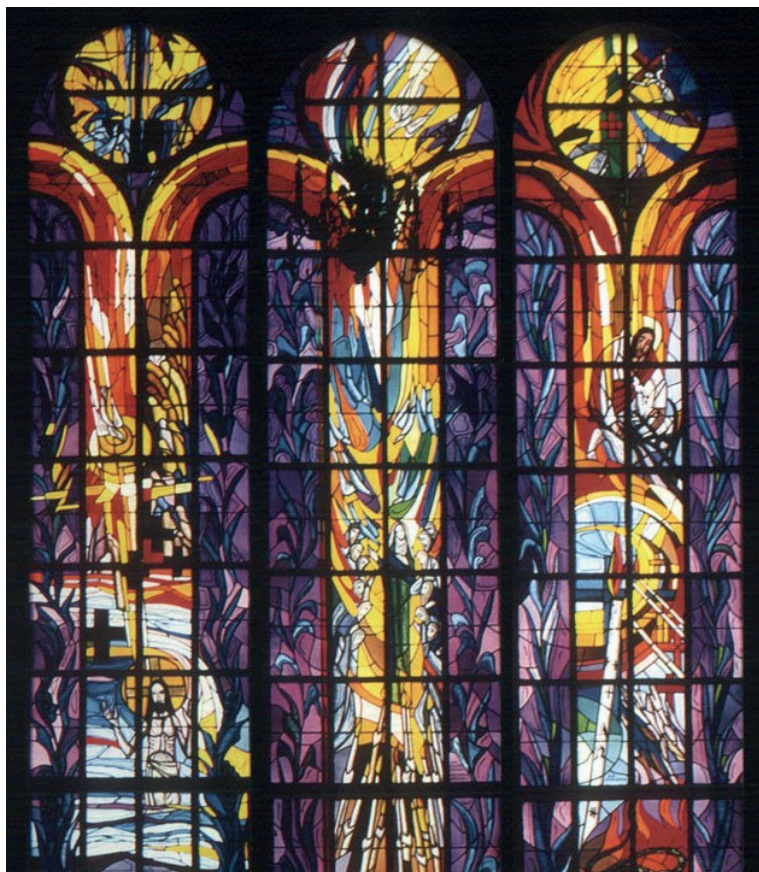
2. *St. Andrew Bobola*, detail of the stained glass window, St. Andrew Bobola's Church, design Teresa Maria Reklewska 1984–1991, photo M.J. Żychowska

Mother of God and the Mother of the Church in Białystok (featuring scenes from the Old and New Testament) as well as in the chapel of the Transfiguration Sisters in Krakow (brilliant stained glass Stations of the Cross) and in many other places. Jerzy Skąpski has developed his own style and an original colour pattern. The picture, often softly outlined, is subordinated to an arrangement of coloured stains that dominate the works and add character and atmosphere to them. He is an artist of great personal culture, whose sense of form and colour is fascinating. Each of his works is characterized by original form and excellent colour selection.

Teresa Maria Reklewska (Fig. 2) is a remarkable artist, personality and teacher. She educated many talented young artists whose style could be described as typical of the master school of stained glass she created. Her greatest works are the stained glass windows in the gothic church of the Blessed Virgin Mary on the Sand Island in Wrocław. She won a competition to make stained glass windows for the presbytery, the apses, the side chapel and the vestibule. On entering the light, spacious gothic church we see in the distance, at the end of the aisles, “colourful walls” which are in perfect harmony with the

w gotyckim kościele Panny Marii na Piasku we Wrocławiu. Reklewska, zwyciężywszy w konkursie, zrealizowała przeszklenia w oknach prezbiterium, absyd, w kaplicy bocznej i kruchcie. Wyraźnym akcentem w jasnym i przestronnym wnętrzu gotyckiego kościoła są „barwne ściany”, widoczne już z daleka w zamknięciu perspektywy naw, w pełni zharmonizowane ze stylem świątyni. Na tle jasnych ścian, w ostrołukowej oprawie z późnogotyckimi maswerkami, wyróżniają się one przede wszystkim układami barwnych plam, które nadają oknom odmienny od otoczenia charakter plastyczny i tonację kolorystyczną. Witraże te prezentują zarówno bogactwo treści teologicznych, jak i znakomity poziom artystyczny. Jest to z pewnością jedna z najlepszych realizacji w Polsce. Do pierwszych dokonań artystki należą niewielkie witraże w kościele św. Marcina w Warszawie, wykonane w technice *dalle de verre*¹¹. Równie doskonałą wizytówką Reklewskiej są witraże w kościele św. Andrzeja Boboli w Warszawie z lat 1984–1991. Ich charakterystyczną cechą jest rozmach, specyficznym kładziony kolor i doskonały, wyrazisty rysunek. We współpracy z Pawłem Przyrowskim powstały przeszklenia do świątyni św. Franciszka Ksawerego w stolicy Japonii. Okna tego najstarszego kościoła katolickiego w dzielnicy Kanda utrzymane są w inten-

¹¹ W technice tej używa się grubych bloków szkła łączonych zaprawą betonową.



3. Witraże w kaplicy Wyższego Seminarium Duchownego w Radomiu, proj. Józef Furdyna 1991, wyk. Pracownia Witraży Anny Żarzyckiej w Krakowie. Fot. Pracownia Witraży „Furdyna”
 3. Stained glass windows, The Chapel of the Higher Theological Seminary, Radom, design Józef Furdyna 1991, execution Stained Glass Works Anna Zarzycka in Cracow, photo Stained Glass Works “Furdyna”

sywnych kolorach, które uzupełniają wyraziste formy plastyczne. Ich rysunek prowadzony jest w oryginalny sposób. Łącznie mają powierzchnię 70 m². Pod względem kolorystyki i rysunku realizacja ta przynależy do charakterystycznej stylistyki tej znakomitej artystki.

Paweł Przyrowski, uczeń i współpracownik Reklewskiej, jest autorem samodzielnych realizacji, między innymi witraży kościoła MB Nieustającej Pomocy w Starachowicach oraz kaplicy katolickiego domu studenckiego w Krakowie (okno ukazujące założyciela *Opus Dei*).

Do najbliższych współpracowników Teresy Marii Reklewskiej należy także Tomasz Tuszko. Jest on autorem między innymi witraży w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Warszawie na Bielanach. Jak wspomina sam autor, „jest to projekt doskonale dopasowany do wnętrza świątyni”. Pojawiają się tam witraże z elementami figuralnymi, których rysunek jest odważny, dynamiczny, a kolor podkreśla rozmach projektanta.

Z firmą stworzoną przez Reklewską i jej najbliższych współpracowników związany jest ostatnio Jerzy Kalina. Jego witraże do kaplicy w Pałacu Prezydenckim oraz *Całun Turyński* do kościoła w Komorowie koło Warszawy to znakomite przeszklenia. Oryginalna stylistyka kartonów i niezwykła staranność techniczna realizacji pozwoliły na stworzenie kreacji niespotykanych, zwłaszcza w przypadku przedstawienia *Całunu Turyńskiego*, który jak deklarują autorzy (koncepcję

interior. Against the light background of the walls, the stained glass windows in pointed-arch frames with late-gothic tracery stand out mainly because of the arrangement of coloured stains, which gives them a distinct artistic quality and hue. They present a wealth of theological content and magnificent art. It is definitely one of the best works of stained glass art in Poland. The artist’s early works include small stained glass windows in St. Martin’s church in Warsaw, made using the *dalle de verre*¹¹ technique. Another achievement of M. T. Reklewska is the stained glass windows in St Andrew Bobola’s church in Warsaw, made in the years 1984–1991. Their characteristic features are grandeur, specific application of colour and excellent, expressive drawing. She collaborated with Paweł Przyrowski to make stained glass windows for St Francis Xavier’s church in Tokyo, Japan. The windows of the oldest Catholic church in the Kanda district have strong colours, which complement the expressive artistic forms. Their drawings are specific and original; they cover 70 square meters. They continue to follow the style the artist had established earlier.

Paweł Przyrowski, a disciple and collaborator of T. M. Reklewska, is the author of stained

¹¹ This technique uses thick glass blocks joined with concrete.

glass windows in the church of Our Mother of Perpetual Help in Starachowice and in the chapel of Catholic students' hostel in Krakow (where one stained glass window portrays the founder of Opus Dei).

Tomasz Tuszko, who also collaborates closely with T. M. Reklewska, is the author of stained glass works for the church of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Warsaw-Bielany. According to the author himself, *it is the project that perfectly fits in with the interior of the church*. His stained glass windows include figurative elements drawn with a bold, dynamic line. The colour emphasizes the designer's panache.

Jerzy Kalina is an artist who has recently been collaborating with the studio set up by Teresa M. Reklewska and her co-workers. His stained glass windows for the Presidential Palace and *The Shroud of Turin* for a church in Komorowo near Warsaw are excellent examples of stained glass work. The original style of his cartoon paintings and extraordinary care with which the work was carried out helped create a unique work of art. This is especially true of *The Shroud of Turin* which, as the authors declare (the concept of Jerzy Kalina was implemented by Tomasz Tuszko), is its first representation in stained glass.

'Witraże s.c. Architectural & Stained Glass', the studio set up by T. M. Reklewska in 1975, is involved in technological experiments with glass and looks for new forms of expression for the flat or bent pane, either textured or smooth, monochromatic or coloured.

Another remarkable stained glass artist is Józef Furdyna. He made stained glass windows for the Higher Theological Seminary in Radom in 1991. His works (Fig. 3) are characterized by brave and extensive handling of the topic. The colours are vivid, often limited to red, violet, and blue, with yellow and green stains, and they enhance the atmosphere of concentration. He infrequently uses pastel-coloured planes, but in such a way as to emphasize the main theme even stronger (e.g. the works in Górka near Szczurowa). His compositions often culminate in the upper part of the picture. They make the viewer look up, as is the case with the stained glass works in Niskowa near Nowy Sącz and in St Paul the Apostle's church in Bochnia. In the latter, the vertical effect is enhanced by the slender triangular windows. J. Furdyna's representations are mainly figurative, and the slender figures with beautiful facial features seem to comply with the composition and merge

Jerzego Kaliny zrealizował w szkłe Tomasz Tuszko), po raz pierwszy został ukazany w technice witrażu.

Warto wspomnieć, że eksperymenty technologiczne ze szkłem i poszukiwania nowych form wyrazu przy użyciu płaskiej bądź też zakrzywionej tafli o gładkiej lub porowatej fakturze, z barwą jednolitą lub w rozmaity sposób wtopioną w jej materię, prowadzą również twórcy czynni w warszawskiej pracowni *Witraże s.c. Architectural & Stained Glass*, założonej jeszcze w 1975 roku również przez Teresę Marię Reklewską.

Inną znakomitą postacią godną zaprezentowania jest Józef Furdyna. Wśród jego realizacji wymienić należy powstałe w roku 1991 witraże w kaplicy Wyższego Seminarium Duchownego w Radomiu. Prace tego artysty charakteryzuje wielki rozmach, odwaga w szerokim kreśleniu tematu (il. 3). Wyrzucił, dominujące kolory, często sprowadzone do czerwieni, fioletów, błękitów, z żółtymi i zielonymi plamami, tworzą atmosferę skupienia. Furdyna czasami tylko operuje pastelowymi płaszczyznami, tak jednak, by jeszcze mocniej zaakcentować główny temat przedstawienia (prace w Górce koło Szczurowej). Często jego prace osiągnęły kulminację w wyższych partiach obrazu, skłaniając do unoszenia wzroku – jak w Niskowej koło Nowego Sącza oraz w witrażach z rozbudowanego kościoła św. Pawła Apostoła w Bochni, gdzie wysmukłe, trójkątne okna wzmagają jeszcze wertykalizm kompozycji. Witraże Furdyny są przeważnie figuralne, a jego postacie, smukłe i wydłużone, z twarzami o pięknych rysach, zdają się poddawać kompozycji obrazu, stanowiąc jedność z tłem. *Boże Narodzenie* w bocheńskim kościele to ogromny, podzielony na pięć pól witraż nad platformą chóru organowego. Został zaprojektowany w 1995 roku, a jego powierzchnia wynosi 50 m². Józef Furdyna jest z pewnością artystą o bardzo mocnej osobowości twórczej, urzeczywistniającym swoje wizje w imponujących realizacjach. Dodać należy, że witrażownictwo, z całym bogactwem dokonań artysty na tym polu, jest tylko jednym z gatunków sztuki, w jakich się wypowiada.

Brat bliźniak Józefa Furdyny, ksiądz profesor Tadeusz Furdyna, jest również witrażystą i należy do czołowych przedstawicieli polskiej sztuki sakralnej. Jego dorobek obejmuje obrazy olejne, projekty witraży, kompleksowe koncepcje wnętrz sakralnych. Wszystkie one utrzymane są w indywidualnym i bardzo współczesnym stylu. W 1947 roku Tadeusz Furdyna wstąpił do zgromadzenia księży salezjanów, studiował w Krakowie (teologia i sztuki plastyczne) oraz w Toruniu i Gdańsku (sztuki plastyczne). Artysta zaprojektował i zrealizował wystrój wnętrz dla 130 kościołów i kaplic. W Łodzi jego prace znajdują się między innymi w kościołach: św. Teresy, MB Jasnogórskiej na Władzowie, MB Różańcowej na Stokach, św. Franciszka z Asyżu na Rokicie.

Twórczość o. Piotra Cholewki, zakonnika na stałe mieszkającego we Francji, to abstrakcyjne przedstawienia tematów religijnych, poddane kompozycji płaszczyzny obrazu (il. 4). W 1943 roku artysta wstąpił do zakonu benedyktynów. Witrażami zajął się w 1953 roku. Stosuje techniki tradycyjne, *dalle de verre*, wykorzystuje również polistyren. Jego prace znajdują się głównie we Francji i Belgii. Jedyne zespoły witraży jego autorstwa w Polsce to przeszklenia w kościele św. Jana Chrzciciela w Kupnie koło Kolbuszowej, zrealizowane w roku 1998. Są to obrazy całkowicie abstrakcyjne, których treść wyrażona została układem barwnych, wyrazistych plam. Ich ciekawa i oryginalna kompozycja wypełnia wnętrze świątyni kolorem i buduje modlitewny nastrój. Ojciec Piotr Cholewka jest przekonany, że abstrakcyjne ukazanie pojęć i treści religijnych umożliwia nawet dziecku ich zrozumienie, a ten sposób wypowiedzi artystycznej wyraża ducha naszych czasów (w odróżnieniu od wszelkich tendencji historyzujących).

Nowych form wyrazu w szkłe poszukuje Tomasz Łączyński. Rzemiosło witrażownicze poznawał w pracowni Teresy Marii Reklewskiej. W 1980 roku otworzył własne atelier. Obok witraży tradycyjnych interesuje się również najnowszymi osiągnięciami technologicznymi, a jego dokonania w zakresie *fusingu* są niewątpliwie interesującym przykładem postępu w tej dziedzinie sztuki.

Ostatnio artysta zrealizował ascetyczne przeszklenia w kaplicy Muzeum Powstania Warszawskiego, w których udało mu się wyrazić powagę miejsca. Jest też autorem zespołu witraży *Notre Dame de la Belle Verrière* w kościele św. Józefa w Ursusie. Są to prace nastrojowe, skłaniające do refleksji nad ich szczególnie potraktowanym ciepłym kolorytem. Rysunkiem i skalą przypominają średniowieczne prawzory, a ich stylistyka i nastrój przywodzą na myśl realizację Hansa von Stokhausena w kościele St. Johannes w Neumarkt w Niemczech.

Dokonując przeglądu najnowszej polskiej sztuki witrażowej, nie można pominąć Macieja Kauczyńskiego, projektującego od ponad 30 lat. Artystę cechuje niezwykła konsekwencja twórcza – urzeczywistnia swoje wizje bez względu na okoliczności, jeśli jest przekonany o wartości swojego dzieła. Wypracował osobisty i wyrazisty styl, jaki można odnaleźć we wszystkich jego pracach, podbudowany nadto doskonałą znajomością zagadnień religijnych. Jego projekty zdominowane są przez przedstawienia figuralne, które określają kompozycję przeszklenia. Wszystkie okna sanktuarium Matki Boskiej Fatimskiej na Krzeptówkach wypełniają postaci świętych, papieża Jana Pawła II, kardynała Wyszyńskiego. Wpisują się one w charakter kościoła, opowiadając obrazami między innymi losy Jana Pawła II. Nieco inaczej przedstawiają się witraże z kościoła parafialnego św. Wojciecha w Krakowie. Pojawiają się w nich kontrastowo zestawione plamy barwne, przypo-

with the background. *Nativity* in this church is a huge stained glass window divided into five sections and placed above the choir platform. It was designed in 1995 and has 50 square meters. Józef Furdyna is certainly an artist with a strong personality, whose visions are realized in the form of impressive works. However, his achievements in stained glass art are just one form of the artist's expression.

Józef Furdyna's twin brother, the Reverend Professor Tadeusz Furdyna is also a stained glass artist and one of the main representatives of Polish sacred art. His works include oil paintings, designs of stained glass windows, and designs of sacred interior decoration, which all bear the stamp of the artist's characteristic, modern style. In 1947, he joined the Salesians and studied in Krakow (theology and fine arts) as well as in Torun and in Gdansk (fine arts). The artist has designed and realized 130 interiors of churches and chapels. In Lodz, his works can be admired in the following churches: St. Teresa's, the Mother of God of Jasna Góra (Widzew), Our Lady of the Rosary (na Stokach), St. Francis of Assisi (na Rokicie).

Father Piotr Cholewka, a monk who lives in France, makes abstract representations of religious themes ruled by the composition of the picture plane (Fig. 4) He joined the Benedictines in 1943 and took up stained glass art in 1953. He prepares his windows in the traditional technique of *dalle de verre* and in polystyrene. His work can mainly be seen in France and Belgium. The only works of his that can be seen in Poland are the stained glass windows for St. John the Baptist's church in Kupno near Kolbuszowa, completed in 1998. These are entirely abstract pictures, in which the message and meaning are hidden in the arrangement of vividly coloured stains. Their original composition lets the colours fill the interior of the church and create its atmosphere of prayer. Father Piotr Cholewka is sure that this is the best means of expression. According to him, some religious concepts and teachings conveyed in an abstract form can best appeal to the viewers, even to children, and this is the only kind of art that is adequate to express the spirit of our times (unlike historical tendencies).

Tomasz Łączyński is an artist who looks for new forms of expression in glass. He learnt the stained glass art in the studio of T.M. Reklewska. In 1980 he opened his own studio where he makes traditional stained glass and also practices new technologies. His achievements in *fusing* are an undoubted example of progress in the field.



4. Witraż w kościele św. Jana Chrzciciela w Kupnie k. Kolbuszowej, proj. Piotr Cholewka 1998, wyk. Pracownia Witraży INCO „Veritas” we Wrocławiu. Fot. M.J. Żychowska

4. Stained glass window, St. John the Baptist's church, Kupno, design Piotr Cholewka 1998, execution Stained Glass Works INCO "Veritas" in Wrocław, photo M.J. Żychowska



5. *Jan Paweł II*, fragment witraża w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Dąbiu, proj. i wyk. Jan Bruzda 1984. Fot. S. Klimowski

5. *Jan Paweł II*, detail of the stained glass window, church in Dąbie, design and execution Jan Bruzda 1984, photo S. Klimowski.

minające kompozycje dywanowe znane ze sztuki dawnej. Na ich tle umieszczono przedstawienia figuralne z fragmentami miast i pejzażu. Cytaty z *Pisma Świętego* przekazywane są wiernym, a jednocześnie witraże stanowią kolorowy filtr przetwarzający światło, niepozwalający na penetrację wzrokiem przestrzeni zewnętrznej. Podobnie zaprojektowane zostały witraże w kościele w Nowej Wsi, a na specjalną uwagę zasługują dwa witraże w kaplicy ss. Nazaretanek w Komańczy – w miejscu internowania kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Obrazy utrzymane w konwencji realistycznej, przedstawieniowe, o klasycznej kompozycji, są częstym zjawiskiem w witrażownictwie polskim. Taka bowiem sztuka jest powszechnie rozumiana i akceptowana. Przykładów prac tego typu jest wiele. Wskazać tu można chociażby na witraże młodego artysty Tadeusza Borkowskiego w świątyniach w Klikuszowej i Pcimiu. Charakteryzują się one precyzyjnym rysunkiem, a ich kompozycja i kolorystyka przypominają dziewiętnastowieczne wzory, doskonałe tak pod względem odwzorowywania rzeczywistości, jak i samego rzemiosła.

Również w krakowskiej pracowni Zbigniewa Gustaba powstało kilka projektów wpisujących się w ten nurt, między innymi prace Jurija Bodnara do kościoła w Lubczy koło Tarnowa. Zresztą nostalgia za historyzującą stylistyką i specyficznym wyrazem plastycznym pojawia się w witrażach także takich artystów, jak Piotr Ostrowski, Wrzesław Żurawski czy Andrzej Skalski. Warto też odnotować, że realizm nadal pojawia się w realizacjach wielu twórców. Do tego nurtu należą witraże w katedrze św. Jakuba w Olsztynie autorstwa Barbary Pamuły. Stoją one w zdecydowanej opozycji do znajdujących się w tej samej świątyni witraże projektu Hanny Szczypińskiej, ukazujących postacie zarysowane zdecydowaną, mocną kreską i nałożone na abstrakcyjne, mozaikowe tło wykonane z drobno ciętych szkieł.

Tendencja realistyczna, tak wyraźna w polskiej sztuce witrażowej, nie w pełni koresponduje z obliczem współczesnej plastyki światowej. Nie oznacza to jednak, że realizacje tego nurtu pozbawione są walorów artystycznych.

Wielu artystów polskich poszukuje jednak nowych dróg twórczej wypowiedzi, odchodząc od klasycznej sztuki witrażowej (w zasadzie płaszczyznowej), skupiając się na formowaniu i barwieniu szkła, nadawaniu mu znamion dzieła sztuki dzięki jedności materiałowej i funkcjonalnej. Ciekawa jest tu twórczość Anieli Kity, artystki uprawiającej różne gatunki sztuki. Jeśli chodzi o witraż, wyjątkowe są jej przeszklenia w kościele św. Józefa w Rumii, zrealizowane w technice *dalle de verre*. Ich kompozycja, oparta głównie na geometrycznym układzie pionów i poziomów, jest szalenie oszczędna, surowa, w pełni nowoczesna. Bryłki barwnego szkła, z przewagą białego, tworzą pozornie swobodne wzory

T. Łączyński has recently made the ascetic stained glass windows for the chapel of the Warsaw Uprising Museum, which fully correspond with the solemn atmosphere of the place. He is also author of the *Notre Dame de la Belle Verier* stained glass windows in St. Joseph's church in Ursus. They attract attention and encourage reflection because of their atmosphere and peculiar warm colours; their drawing as well as the scale are reminiscent of medieval models, while their style and mood bring to mind Hans von Stokhausen's works for St. Johannes church in Neumarkt, Germany.

A name that cannot be omitted at this point is that of Maciej Kauczynski, who has designed stained glass for over 30 years. He realizes his visions regardless of circumstances if he believes in the value of his artwork. He has developed a unique personal style which is prominent in all his works, supported by extensive knowledge of religious matters. His cartoons show figurative representations that determine the composition of the work, like in the Sanctuary of Our Lady of Fatima, Krzeptowki, where the church windows are filled with the figures of saints, Pope John Paul II, and Cardinal Wyszyński. They fit in with the character of the church and tell a graphic story of, among others, John Paul II's life. The stained glass windows in St. Adalbert's parish church in Krakow are slightly different. They are made up of contrasted colours stains which resemble carpet compositions of earlier periods. Against this background, there appear figurative representations with fragments of cityscape and landscape. The congregation can read quotes from the Holy Scripture while the coloured filter of the stained glass lets in the diffused light but does not allow the outside world to be seen. The stained glass windows for the church in Nowa Wieś have been designed in a similar way. Two stained glass windows for the Nazarethan sisters' chapel in Komańcza (where Cardinal Wyszyński was imprisoned) are especially noteworthy.

Realistic, figurative pictures with classical composition are a common phenomenon in Polish stained glass. The trend is widely accepted and understood. There are numerous representatives, to name only Tadeusz Borkowski, a young artist who made stained glass windows for the churches in Klikuszowa and Pcim. Their characteristic features include accomplished draughtsmanship and their composition and colours resemble the nineteenth century models that were perfect both as representations of reality and stained glass craftsmanship.

Some projects, such as Jurij Bodnar's stained glass for Lubcza near Tarnow, that were created in the Krakow studio of Zbigniew Gustab, represent this trend. A similar yearning for historicizing style and the specific artistic expression of stained glass can be seen in the works of Piotr Ostrowski, Wrzesław Żurawski or Andrzej Skalski. It is worth noting that realism of expression appears in the works of many artists. Barbara Pamuła's stained glass windows for St Jacob's cathedral in Olsztyn are examples of this trend. They are in striking contrast to other stained glass windows in the same cathedral, designed by Hanna Szczypinska, which feature figures drawn with a strong, decisive line against the background of finely cut glass that makes an abstract mosaic.

The realistic trend, strongly marked in the Polish stained glass art, does not correspond to the current state of art in the world. This, however, does not mean that the realizations carried out in this trend have no artistic value.

Works of art that abandon classical stained glass panel techniques, instead focusing on the forming and colouring of glass to make it a work of art through the unity of material and function, are also present in Polish stained glass art, as many artists search for new ways of expression. Aniela Kita is an interesting example in this respect. She cultivates many kinds of art. As for stained glass works, her stained glass windows for St. Joseph's church in Rumia, made in *dalle de verre*, are outstanding. Their composition is geometric, based on vertical and horizontal arrangements, economical, austere and fully modern. Big blocks of coloured, but mainly white glass, make up seemingly free compositions, with delicate lines, threaded through the picture like nerves, which outline purely graphic motifs.

The artworks by Jan Bruzda in the church in Dąbie (Fig. 5) are serene, solemn and expressive; Jan Bruzda favours synthesis and simplified forms. Owing to the versatility of polystyrene as organic glass, a construction material used in the making of panels, panes and blocks, which is synthetic resin with favourable art-friendly parameters, the artist made stained glass panels with the multicoloured picture inside instead of on the surface. The same technique was used in the church in Rudno. The technology distinguishes his stained glass works from others, as they have no joints nor lead grid, and yet they are transparent, admit colourful light, and enchant the viewers with their lightness and refinement. Next to deep green or blue stains there appear fragments that resemble water colours. They create an atmosphere of the

z prowadzonymi na kształt nerwów liniami lekko zarysowanymi motywy czysto graficzne.

Przykładem twórczości Jana Bruzdy, pełnej spokoju, powagi i wyrazistości, dążącej do ujęć syntetycznych i skrótów formalnych, są prace w kościele w Dąbii (il. 5). Dzięki wszechstronnym właściwościom polistyrenu jako szkła organicznego, używanego również do wyrobu płyt, tafli i bloków, a będącego zarazem syntetyczną żywicą o parametrach sprzyjających zastosowaniu go w sztukach plastycznych, autor stworzył tafle witraży, które zawierają wielobarwny obraz w masie, a nie na powierzchni. Tę samą technikę zastosował artysta również w witrażach w kościele w Rudnie. Wyróżniają się one spośród innych przeszkleń współczesnych właśnie technologią. Bez spoin, bez ołowianej siatki, a jednak transparentne, przepuszczają kolorowe światło i czarują swą lekkością i subtelnością. Pojawiają się w nich, obok mocnych plam głębokiej zieleni czy błękitu, fragmenty jakby malowane akwarelą. Tworzą nastrój wnętrza pozwalający na wyzwolenie niepowtarzalnych emocji towarzyszących obcowaniu ze sztuką.

Podobne w nastroju są witraże w kościele w Zawierciu autorstwa Wincentego Kućmy, rzeźbiarza, którego również urzekło szkło. Niewielkie płaszczyzny okien naw bocznych wypełniają finezyjne kompozycje przypominające w ogólnym wyrazie akwarelę. One także czarują swą niepowtarzalną urodą. Inne emocje wywołują przeszklenia nawy głównej i chóru, o bardziej intensywnej kolorystyce i swoistej dynamice (il. 6).

Podsumowując zaprezentowane przykłady najnowszej polskiej sztuki witrażowej, konieczne jest zastrzeżenie, że wymieniono tu jedynie znikomy procent prac i artystów, stanowiący jednak, jak się wydaje, grupę reprezentatywną. Bogactwo stosowanych rozwiązań formalnych i technologicznych nakazuje powściągliwość w nazbyt rygorystycznym klasyfikowaniu zjawisk plastycznych w zakresie witrażu. Nie zawsze jednorodne dokonania wymykają się schematom i podziałom, co zresztą jest bogactwem i walorem sztuki. Jednocześnie nie można pominąć faktu ewolucji twórczości poszczególnych artystów.

Nadrzędnym celem powyższego tekstu było przedstawienie w miarę całościowego obrazu tej dziedziny sztuki, zwłaszcza na tle dokonań europejskich. O jakości i obrazie witrażownictwa nie decydują jedynie jednostkowe dokonania artystyczne, ale również pozostałe realizacje, zwłaszcza gdy stanowią znaczącą większość. Zadaniem krytyki jest bowiem, przede wszystkim, odnotowanie zjawiska artystycznego wraz z całą jego różnorodnością, a nie tylko poprzestawanie na laudacji najlepszych.

Należy stwierdzić, że – generalnie – obraz współczesnej sztuki witrażowej w Polsce jest imponujący. Szeroka gama dokonań, wielkie bogactwo formalne, zasięg i skala, a także – jak się wydaje – stały rozwój, lokują



6. Witraż w kościele Matki Boskiej Królowej Polski w Zawierciu, proj. Wincenty Kućma 2004, wyk. Pracownia Witraży „TESTOR” w Krakowie. Fot. M.J. Żychowska

6. Stained glass window, church in Zawiercie, design Wincenty Kućma 2004, execution Stained Glass Works “TESTOR” in Kraków, photo M.J. Żychowska

ją wysoko w dorobku europejskim. I chociaż konieczne jest odnotowanie specyfiki lokalnej, przewagi realizacji o charakterze tradycyjnym oraz braku akceptacji u większości odbiorców dla poczynań awangardowych, to jednak istnienie właśnie tej odrębności podnosi walory i atrakcyjność polskiego witrażu oraz wyróżnia go na tle dokonań światowych.

interior which releases unique emotions, stirred up by contemplating the art.

A similar atmosphere is evoked by Wincenty Kućma's stained glass windows for the church in Zawiercie. Wincenty Kućma is a sculptor captivated by glass. Small window panels in the side aisles are filled with fine compositions reminiscent of water colours. They also charm the viewer with their unique beauty. The stained glass windows of the nave and choir stir up completely different emotions because of their intense colours and specific dynamism (Fig. 6).

In conclusion, it must be emphasized that only a small percentage of works and names of Polish artists have been mentioned. However, they seem to represent the Polish stained-glass art. The richness of formal and technological solutions used suggests some reserve in the over-rigorous classification of stained glass works of art. Non-uniform achievements escape schemes and divisions, which is the value of art. One cannot fail to notice the evolution process of individual artists' works. .

The chief aim of the paper was to present a relatively complete picture of this kind of art against the background of European achievements. The quality of this kind of art is not determined by individual artistic achievements but also by other works of art, particularly if they predominate. A critic's task is, first of all, to make a record of a phenomenon in all the variety of aspects rather than to be content with just praising the best artists.

In general, contemporary Polish stained glass art is impressive. A great variety of artworks, richness of forms as well as constant development of the art place it high in the European hierarchy. Although it must be noticed that Polish stained glass art is specific in that it is local, mostly traditional, and its recipients do not approve of the avant-garde solutions, this specificity enhances its value and attractiveness and distinguishes it from artistic achievements in the field elsewhere in the world.

“Sacrum et Decorum”
Materials and Studies on
the History of Sacred Art

Publication guidelines

1. ‘SACRUM ET DECORUM. Materials and Studies on the History of Sacred Art’ publishes 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.
2. 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.
3. All texts should be accompanied by a short note on the author, including their full name, academic credentials and place of work.
4. 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.
 - c) 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.
5. The editors reserve the right to modify the text of articles, following permission given by the authors.
6. The editors do not return texts that are uncommissioned.

Correspondence should be sent to:

Redakcja “Sacrum et Decorum”
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji
Współczesnej Sztuki Sakralnej
ul. Dekerta 2/15
35-030 Rzeszów
Poland
tel. +48 661 928 362

„Sacrum et Decorum”
Materiały i studia
z historii sztuki sakralnej

Zasady publikowania

1. W „SACRUM ET DECORUM. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” zamieszczane są artykuły o objętości do 20 stron maszynopisu, w wyjątkowych przypadkach – po wcześniejszym uzgodnieniu z zespołem redakcyjnym – dopuszczalne jest zwiększenie objętości tekstu.
2. Oprócz artykułów Redakcja zamieszcza recenzje merytoryczne oraz informacje o książkach bądź wydarzeniach artystycznych (m.in. wystawy, konferencje) o objętości do 5 stron maszynopisu.
3. Do tekstu prosimy dołączyć krótką informację o autorze, zawierającą jego imię, nazwisko, tytuł i stopień naukowy, miejsce pracy.
4. Wymogi techniczne:
 - a) teksty prosimy przysyłać w jednym egzemplarzu (wydruk komputerowy oraz w wersji elektronicznej);
 - b) teksty artykułów winny zawierać streszczenie (ok. 0,5 strony);
 - c) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (ok. 1800 znaków na stronie);
5. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzania zmian bądź skrótów w tekstach artykułów, po uprzednim uzgodnieniu z autorami.
6. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

Wszelką korespondencję proszę kierować na adres:

Redakcja „Sacrum et Decorum”
Uniwersytet Rzeszowski
Centrum Dokumentacji
Współczesnej Sztuki Sakralnej
35-030 Rzeszów
ul. Dekerta 2/15
tel. 661 928 362

Wydatki Miasta Rzeszowa na kulturę i ochronę zabytków w latach 2007–2008

W trosce o wysoką jakość życia mieszkańców, obok inwestycji w infrastrukturę miejską, rozbudowę układu komunikacyjnego Rzeszowa, poprawę jakości wody pitnej aglomeracji rzeszowskiej, Prezydent Miasta Rzeszowa przykłada wielką wagę do rozwoju kultury, sztuki, ochrony zabytków i zachowania dorobku minionych pokoleń.

Wydatki na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego w latach 2007–2008 stanowiły 2% budżetu Gminy Miasta Rzeszów, co dało kwotę 26 mln zł, w tym na instytucje kultury wydano 8,3 mln zł. Pozostałe środki wydankowano na imprezy kulturalne w mieście oraz dotacje dla jednostek samorządu terytorialnego realizujących zadania z zakresu kultury.

Opiekę nad zabytkami sprawuje Miejski Konserwator Zabytków, który przekazuje wsparcie finansowe na prace związane z ochroną zabytków sakralnych. Dzięki kwocie 70 tys. zł, przekazanej w roku 2007 parafii pw. Matki Bożej Królowej Polski przez Gminę Miasto Rzeszów udało się przeprowadzić prace remontowe elewacji kościoła, zaś dotacja 45 tys. zł pozwoliła na remont elewacji budynku plebanii parafii św. Krzyża. W latach 2007–2008 kwotę 325 tys. zł przeznaczono na prace remontowo-konserwatorskie budynku. W ramach tej kwoty wykonano remont elewacji oraz wymieniono okna Kurii Diecezjalnej w Rzeszowie. Sumę 321 tys. zł przekazano na wykonanie prac remontowo-konserwatorskich czterech ołtarzy bazyliki oo. Bernardynów, prace renowacyjne i konserwacyjne prospektu organowego oraz balustrady chóru z XVIII-wiecznymi filarami, a także remont stolarki. Podobnie, w omawianych latach, parafia farna otrzymała 235 tys. zł na prace remontowo-konserwatorskie elewacji północnej oraz frontowej tego najstarszego rzeszowskiego kościoła. Parafia pw. św. Józefa otrzymała 360 tys. zł na prace konserwatorskie polichromii w transepcie i nawie głównej oraz remont dachu wieży kościelnej. Rozwijające się prężnie Muzeum Diecezjalne w Rzeszowie w każdym z omawianych lat otrzymało po 16 tys. zł, co pozwoliło na prace konserwatorskie licznych dzieł sztuki sakralnej, obrazów „Św. Paweł” i „Św. Kazimierz”, figur „Św. Rozalia”, „Chrystus Zmartwychwstały” oraz ośmiu rzeźb aniołów. Ponadto, w 2008 r. za kwotę 89 tys. zł miasto sfinansowało konserwację, ogrodzenie oraz nasadzenia krzewów i kwiatów przy figurze św. Jana Nepomucena, przeniesionej z placu przy kościele pw. św. Józefa na skrzyżowanie dróg obok mostu Zamkowego.

Realizowane były także inne zadania związane ochroną zabytków. W roku 2008 kwotę 1,8 mln zł przeznaczono na remont zespołu popijarskiego oraz

City of Rzeszów Expenditures on Culture and Monument Conservation Between 2007 and 2008

Not only does the Mayor of Rzeszów invest in municipal infrastructure, the development of the transport network in Rzeszów and the improvement of quality of potable water provided in the Rzeszów agglomeration, but he also attaches great importance to the development of art and culture, monument conservation and heritage protection to ensure a high living standard of the city's residents.

Between 2007 and 2008 expenditures on culture and national heritage conservation accounted for 2% of the budget of the Commune of Rzeszów City, which amounted to 26 million zlotys, including the amount of 8.3 million zlotys spent on cultural institutions. The remaining funds were spent on cultural events held in the city and subsidies for self-government units performing culture-related tasks.

The city's monuments are protected by the Municipal Monument Conservation Officer, who provides financial support for work related to the protection of church monuments. In 2007, the Commune of Rzeszów City aided in the renovation of the elevation of the Parish Church of the Mother of God and the Queen of Poland by donating 70,000 zlotys as well as in the renovation of the elevation of the presbytery of the Parish Church of Saint Cross by donating 45,000 zlotys. Between 2007 and 2008 the amount of 325,000 zlotys was allocated to renovation and maintenance work on the building. The money was used to renovate the elevation and to replace the windows at the Diocesan Curia in Rzeszów. The amount of 321,000 zlotys was allocated to the renovation and maintenance of four altars at the Basilica of the Order of the Friars Minor of the Observance and its church organ front as well as its choir banister with 18th-century pillars and the renovation of woodwork. Similarly, during this period of time the Parish Church received 235,000 zlotys to renovate and maintain the north and front elevation of the oldest church in Rzeszów. The St. Joseph Parish Church received 360,000 zlotys to conserve the polychrome in the transept and the central nave as well as to renovate the roof of the church tower. In each of the years 2007 and 2008 the thriving Diocesan Museum in Rzeszów received 16,000 zlotys, which facilitated the performance of maintenance work on numerous church artworks,

the paintings of St. Paul and St. Casimir, the statues of St. Rosalia and of the Risen Christ and eight angel structures. Furthermore, in 2008 city-financed work cost 89,000 zlotys and included maintenance work on, fencing off as well as planting flowers and bushes at the statue of St. John Nepomucene moved from the square at the St. Joseph Church to the road intersection next to the Castle Bridge.

There were also other tasks performed in the field of monument protection. In 2008, the amount of 1.8 million zlotys was allocated to the renovation of the Post-Piarist monastery complex, examinations conducted to confirm the presence of a polychrome in a foyer of I Liceum Ogólnokształcące [Secondary Comprehensive School] in Rzeszów as well as the elevation renovation of the building of II Liceum Ogólnokształcące [Secondary Comprehensive School] in Rzeszów. Every year significant amounts of money are allocated from the city's budget to the maintenance and renovation of gravestones at Stary Cmentarz [Old Cemetery].

Completed in December 2007, an investment known as the "Creation of the second part of the Underground Tourist Route as well as the reconstruction of the Old Town Square Slab" was also of great importance for the city. During the construction work the existing Underground Tourist Route (the Rzeszów Cellars) was extended to reach a length of 369 metres and the Square Slab was thoroughly rebuilt. There was an entrance building to the Route constructed together with a stage for concerts and performances. The total value of the investment amounted to over 16 million zlotys and was partly co-funded by the EU and the state budget. Beautifully renovated elevations of buildings, Rzeszów's restored monuments, including church monuments, give satisfaction and attract the eyes of both its residents and visitors.

Between 2007 and 2008 the Estrada Rzeszowska Art Institution received 300,000 zlotys for its artistic activities. The "Maska" Theatre was provided with 4.8 million zlotys to hold plays, to create the Theatre Puppet Museum and to hold theatre classes for young people as well as to participate in Polish and international theatre festivals. The galleries in Rzeszów are also active and thriving. During this period of time the Photography Gallery of the City of Rzeszów received over 540,000 zlotys for holding exhibitions and performing artistic activities. Artistic and exhibition activities performed by the Art Exhibition Bureau cost over 1.6 million zlotys.

The city also finances extracurricular classes and invests in the development of young artists'

badania odkrywkowe na obecność polichromii w holu I Liceum Ogólnokształcącego w Rzeszowie, a także remont elewacji budynku II Liceum Ogólnokształcącego w Rzeszowie. Co roku też znaczne kwoty z budżetu miasta przeznaczane są na konserwacje i remonty nagrobków na Starym Cmentarzu.

Bardzo ważna dla Rzeszowa była też, zakończona w grudniu 2007 roku, inwestycja pod nazwą „Realizacja II części Podziemnej Trasy Turystycznej wraz z rekonstrukcją Płyty Rynku Staromiejskiego”. W ramach tej budowy wydłużono istniejącą Podziemną Trasę Turystyczną „Rzeszowskie Piwnice” do 369 metrów oraz kompleksowo przebudowano płytę Rynku. Wybudowano obiekt wejścia do Trasy, na którym ulokowana została scena, gdzie odbywają się koncerty i występy estradowe. Całkowita wartość inwestycji wyniosła ponad 16 mln zł, w części dofinansowana z funduszy UE i budżetu państwa. Także pięknie odrestaurowane elewacje budynków, zrewaloryzowane zabytki Rzeszowa, a w szczególności zabytki sakralne, są powodem do satysfakcji i przyciągają oczy mieszkańców oraz turystów zwiedzających Rzeszów.

W latach 2007–2008 na prowadzenie działalności artystycznej Estrada Rzeszowska otrzymała 300 tys. zł. Teatr „Maska” na organizację spektakli, utworzenie Muzeum Laki Teatralnej, prowadzenie lekcji teatralnych dla młodzieży oraz udział w krajowych i zagranicznych przeglądach teatralnych uzyskał 4,8 mln zł. Prężną i aktywną działalność prowadzą także rzeszowskie galerie. Galeria Fotografii Miasta Rzeszowa na organizowanie wystaw i prowadzenie działalności artystycznej w wymienionych latach otrzymała ponad 540 tys. zł. Prowadzenie działalności artystycznej i wystawienniczej w Biurze Wystaw Artystycznych to koszt ponad 1,6 mln zł.

Miasto finansuje także pozalekcyjne zajęcia dydaktyczne oraz inwestuje w rozwój talentów młodych artystów poprzez działalność Miejskiej Galerii Zespołu Szkół Plastycznych oraz osiedlowych domów kultury. W latach 2007–2008 na działalność tych ośrodków w Rzeszowie wydano łącznie kwotę ponad 2,8 mln zł.

Prezydent Miasta Rzeszowa dofinansowuje także działalność innych niż miejskie jednostek kultury. Przykładowo, w ostatnich dwóch latach finansowane przez Województwo Podkarpackie instytucje – Filharmonia Rzeszowska oraz Muzeum Okręgowe otrzymały od miasta kwoty odpowiednio 250 tys. zł i 130 tys. zł. Ponadto z budżetu miasta finansowane są funkcjonujące w Rzeszowie filie Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej (kwotą 2,2 mln zł w 2008 r.).

Podane tu przykłady dają tylko częściowy obraz mecenatu miasta nad kulturą i sztuką Rzeszowa. Duże ogólnopolskie i międzynarodowe konkursy oraz festiwale, jak: Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych, Międzynarodowy Festiwal Piosenki „Carpathia Festival”, Wieczory Muzyki Organowej

i Kameralnej w Katedrze Rzeszowskiej czy „Muzyczny Festiwal w Łańcucie” także wspierane są z budżetu miasta. Prezydent wraz z Radą Miasta Rzeszowa przeznacza znaczne kwoty na wspieranie cennych inicjatyw artystycznych i estradowych. Bardzo istotne dla prezydenta jest także docenianie pracy środowiska twórczego poprzez przyznawanie dorocznych „Nagród Miasta Rzeszowa” za osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej, upowszechnianiu i ochronie kultury, a także „Nagród Młode Talenty”, które promują zdolną rzeszowską młodzież.

Oprac.
Wydział Promocji, Kultury i Sportu
Urzędu Miasta Rzeszowa

talent through the operation of Miejska Galeria Zespołu Szkół Plastycznych [the Municipal Gallery at the High School of Art] and community culture houses. Between 2007 and 2008 the total amount of over 2.8 million zlotys was allocated to finance the operation of these centres in Rzeszów.

The Mayor of the City of Rzeszów also finances the operation of other municipal units than the cultural ones. For example, between 2007 and 2008, the following institutions financed by the Podkarpackie Province – the Rzeszów Philharmonic Orchestra and the Regional Museum – were provided by the city with 250,000 and 130,000 zlotys respectively. Moreover, the branches of the Public Municipal and Province Library operating in Rzeszów are financed by the city (the amount of 2.2 million zlotys in 2008).

The examples given paint only a partial picture of the city's patronage over culture and art of Rzeszów. Large Polish and international contests and festivals, such as the World Festival of Polonia Folkloristic Ensembles, the International Song Festival “Carpathia Festival”, the Organ and Chamber Music Evenings at the Cathedral of Rzeszów or the Music Festival in Łańcut, are also funded by the city. Together with the City Council of Rzeszów, the Mayor allocates large amounts of money to support valuable artistic and stage initiatives. The Mayor also appreciates the work performed by art circles by awarding the annual Awards of the City of Rzeszów for artistic achievements, culture promotion and protection as well as the Young Talent Awards for gifted youth from Rzeszów.

*Prepared by:
The Promotion, Culture
and Sports Department
The City Office of Rzeszów*

ZAMÓWIENIA NA ZAKUP ROCZNIKA „SACRUM ET DECORUM”

Uprzejmie informujemy, że zamówienia na zakup rocznika „Sacrum et Decorum” przyjmuje Dział Kolportażu Wydawnictwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, 35-959 Rzeszów, ul. Cegielniana 12, tel. 017 872 13 69. Przyjmujemy także zamówienia wysyłane listem, faksem – 017 872 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 (35-050 Rzeszów, ul. Dekerta 2/15, tel. 017 850 01 08, 661 928 362, 609 222 292).

Zamówiony numer pisma zostanie przesłany pod wskazany adres. Opłaty dokonuje się przy odbiorze. W roku 2009 cena rocznika wynosi 25 zł (cena nie uwzględnia kosztów przesyłki).

Redakcja rocznika „Sacrum et Decorum” pragnie wyrazić wdzięczność wszystkim, którzy przyczynili się do jego wydania. Nasze podziękowania w szczególności kierujemy do:

Pana **Tadeusza Ferenca**, Prezydenta Miasta Rzeszowa,

Pana **Eugeniusza Rydzika**, założyciela i dyrektora
Nauczycielskiego Kolegium Języków Obcych PROMAR,

Pana dra **Mieczysława Janowskiego**, posła
do Parlamentu Europejskiego,

Członków **Stowarzyszenia Rodu Krygowskich**

oraz wszystkich Współpracowników, zaangażowanych bezpośrednio w przygotowanie pierwszego numeru.