

Książka uzyskała wyróżnienie w programie Monografie FNP.
Wydanie książki subwencionowane przez
Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Mirosława Buczyńska

Korekty
Agnieszka Markuszewska

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Printed in Poland
© Copyright by Wojciech Bałus
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2011

ISBN 978-231-83-2673-7

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl

Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze
Druk i oprawa: Abedik Sp. z o.o.
ul. Glinki 84, 85-861 Bydgoszcz

*Pamięci
Księdza Profesora Józefa Tischnera
mojego mistrza
w dziesiątą rocznicę śmierci*

Spis treści

WPROWADZENIE	9
ROZDZIAŁ 1. OCZYSZCZANIE PAMIĘCI	17
Wiek XIX: koniec czy odrodzenie symboliki w sztuce sakralnej?	17
Pamięć i historia	20
ROZDZIAŁ 2. TRADYCJA SYMBOLIKI ARCHITEKTURY SAKRALNEJ	31
Antropologiczne źródła symbolizmu architektury	31
Symbolika kościołów bizantyńskich	32
Symbolika średniowiecznych kościołów świata łacińskiego	36
Renesansowa symbolika architektury sakralnej	42
Sobór trydencki i kontrreformacja	52
Barokowa wspaniałość i teatralizacja	59
Poziomy i odmiany znaczeń symbolicznych	62
ROZDZIAŁ 3. OŚWIECENIE I REDUKCJONIZM	63
Oświeceniowa krytyka baroku	63
Redukcja totalna i zerwanie z symbolizmem	64
Charakter i <i>architecture parlante</i>	69
Reakcja przeciw pobożności barokowej i powrót do źródeł	73
Skutki oświecenia	80
ROZDZIAŁ 4. W POSZUKIWANIU UNIWERSALNEJ PODSTAWY	85
Odwrót od uniwersalności sztuki klasycznej	85
Poszukiwanie tożsamości	94
Koniec witrażyzmu	99
A jednak Grecja?	104
„Żywa geometria”	107
Kosmiczna symbolika figur geometrycznych	111
Ku symbolice szczegółowej	113
ROZDZIAŁ 5. MOWA STYLÓW I POSZUKIWANIE SACRUM	115
Styl chrześcijański	115
Styl jako wyraz ducha i tożsamości chrześcijańskiej	118
<i>Sacrum</i> jako wyraz nowoczesnej religijności	123
Architektura jako styl	129
ROZDZIAŁ 6. W KRĘGU ARCHEOLOGII I IKONOGRAFII	
CHRZEŚCIJAŃSKIEJ	135
Obecność Kościoła w świecie: restauracja i konfesjonalizacja ...	135
Dziewiętnastowieczna archeologia i ikonografia chrześcijańska	140
Symbolika kościoła w świetle studiów nad tradycją	147

Usytuowanie kościoła – <i>sacrum</i> i <i>profanum</i>	150
Ryt poświęcenia kamienia węgielnego i podstawy symboliki budowli sakralnej	151
Sens typologiczny: świątynia Salomona	153
Sens alegoryczny: symbolika planów i części budowli kościelnych	155
Od rzutu prostokątnego do formy krzyżowej	155
Symbolika planu krzyżowego	157
Skrzywienie osi kościoła	160
Symbolika części budowli kościelnej	160
Symbolika liczb	162
Budowla kościelna jako obraz Kościoła	165
Sens tropologiczny: budowla sakralna jako droga chrześcijanina	167
Sens anagoryczny: kościół jako wyobrażenie niebiańskiej Jerozolimy	170
Ryt konsekracji kościoła jako <i>summa</i> symboliki budowli sakralnej	171
Ikonografia i symbolika dekoracji kościelnej	172
Reprezentacja i mit	186
 ZAKOŃCZENIE	 191
Koniec epoki	191
Rzut oka na wiek XX	194
Ostatnie słowo autora	203
BIBLIOGRAFIA	205
SUMMARY	231
INDEKS OSOBOWY	233

Wprowadzenie

Gotik ohne Gott, gotyk bez Boga, tak brzmi tytuł wydanej w 1952 roku książki Alfreda Kamphausena¹. W tym „przyczyńku do wyjaśnienia neogotyku i wieku XIX” (jak głosi podtytuł) autor analizuje neogotyckie budowle, posługując się metodą typową dla historii sztuki pierwszej połowy XX stulecia. Najpierw więc, zgodnie z zasadami formalnej historii stylu, ustala cechy charakterystyczne dla architektury wielkich europejskich epok stylowych, wskazując, jak rozumiano ścianę, przestrzeń i bryłę budowli w romanizmie, gotyku, renesansie i baroku, a następnie zestawia wyniki swych obserwacji z dziełami neogotyckimi. W wyniku tych porównań dochodzi do wniosku, że neogotyckie budowle były nielogiczne, traktowały ścianę jak nierealną zasłonę, przestrzeń jako wewnętrznie niespójny zestaw form i elementów, a bryłę decentrycznie, bez żadnego organizującego ugrupowanie mas „środka”. Tak zanalizowany neogotyckie budowle stają się, i tu autor przechodzi na pozycje historii sztuki jako historii światopoglądów (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*), wyrazem kryzysu, w jaki wpadła Europa po końcu baroku. Ten kryzys wynikał z postawienia ludzkiego ja i ludzkich emocji w centrum świata w miejsce wartości wyższych, w miejsce religii i Boga.

Tam, gdzie utwierdzone ja staje się absolutne – pisze Kamphausen w końcowych partiach książki – to, co znajduje się po drugiej stronie, staje się fantasmagorią, boskość problematyczną spekulacją, religia, jak u Schleiermachera, etyką nakierowaną na ja. Subiektywny podmiot potrzebuje uzupełnienia, przeciwnego bieguna obiektywności. Tym odróżnia się [od nowoczesności – W. B.] średniowiecze, prawdziwa gotycka katedra, w której człowiek średniowieczny nie tylko wierzył

¹ Alfred Kamphausen, *Gotik ohne Gott. Ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1952.

w obiektywność Boga, ale i zmysłowo ją odczuwał. Neogotykiem jest gotykiem bez wiary, sztuką bez realnie namacalnej treści².

Ukazywanie wieku XIX jako czasu kryzysu, momentu „utrąty środka”, kolejnej fali manieryzmu, to diagnoza typowa dla badaczy XX stulecia, by przypomnieć tylko *Verlust der Mitte* Hansa Sedlmayra³, choć zakorzeniona (do czego jeszcze wrócimy) w myśli epoki historyzmu. Kamphausen dodatkowo próbował w subiektywizmie romantycznym i poromantycznym znaleźć wytłumaczenie dla narodowego socjalizmu i II wojny światowej. „Duchowa neuroza, która wydała manieryzm i neogotykiem, stoczyła się w międzyczasie w szaleństwo”⁴, konkludował w swej książce. Taka diagnoza była bezpiecznym wytłumaczeniem dla człowieka, którego postawa w czasach nazizmu była więcej niż niejasna⁵. Ale sztuka sakralna XIX wieku do dziś cieszy się jak najgorszą opinią. „W wieku Chateaubrianda, Ludwiga Feuerbacha, Karola Marksa i Ernesta Renana sztuka religijna już nie istnieje – zamiast niej pojawia się mniej czy bardziej rodzajowa sztuka o religii oraz dewocyjny kicz”⁶, podsumował przed kilku laty krążące wśród badaczy opinie Andrzej Pieńkos. Dowodem na trwałość owych sądów niech będzie cytat z opublikowanej w roku 1973 książki księdza Janusza S. Pasierba *Miasto na górze*, z pełną aprobatą przytoczony niedawno przez Elżbietę Wolicką, głoszący, że w sztuce kościelnej „stopniowe wyczerpywanie się energii” osiągnę-

² Ibidem, s. 106.

³ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948. – Topos dziewiętnastowiecznego kryzysu w badaniach historycznych wieku XX analizuje Wolfgang Hardtwig, *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft*, „Archiv für Kulturgeschichte” 61, 1979, s. 162–164.

⁴ Alfred Kamphausen, op. cit., s. 107.

⁵ Christine Kratzke, *Alfred Kamphausen (1906–1982). „Heimat” und „Volkstum” – Kategorien der Kunstgeschichte?*, w: *Kunstgeschichte in Kiel. 100 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Ablerchts-Universität*, Kiel 1994, s. 77.

⁶ Andrzej Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 196.

ło „swoje dno w XIX wieku”⁷ oraz stwierdzenie Ladislava Hanusa, iż neogotyki to produkt „zabitej duszy”⁸.

Ja także przez długi czas uważałem, że sztuka sakralna XIX wieku pozbawiona była własnej teorii oraz głębszych znaczeń symbolicznych, sprowadzając się do sentymentalnej ekspresji romantycznych uniesień ducha⁹. Jakież więc było moje zaskoczenie, gdy podczas kwierend bibliotecznych odkrywać zacząłem książki i artykuły licznie publikowane w wieku Marksa, Feuerbacha i Renana, a poświęcone chrześcijańskiej ikonografii i symbolice budowli kościelnej. Brudna to była praca, bo do owych pozycji nikt od lat nie sięgał. Jednak spod kurzu stopniowo wyłaniać się zaczął inny od powszechnie uznanego obraz sztuki sakralnej XIX stulecia. Wyniki owych poszukiwań, które sygnalizowałem w ostatnich latach w kilku artykułach¹⁰, w pełnej formie referuję w niniejszej książce.

⁷ Ks. Janusz S. Pasierb, *Miasto na górze*, Kraków 1973, s. 108; Elżbieta Wolicka, *Święty obraz – objawienie czy opowieść?*, „Znak” 589, 2004, s. 52.

⁸ Ladislav Hanus, *Kostol ako symbol*, Bratislava 1995, s. 275.

⁹ Wojciech Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak” 439, 1991, s. 53–65; idem, „Mistyczna” wizja gotyku w wieku XIX, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Krakowskiego Oddziału PAN” 31/2, 1987 [1989], s. 63–64.

¹⁰ Idem, *Grupa Ukrzyżowania na fasadzie kościoła św. Elżbiety we Lwowie*, „Przeгляд Wschodni” 6, 1999/2000, nr 2 (22), s. 311–324; idem, *Zwischen Stilsprache und archäologischer Treue: Zur Symbolik des Kirchengebäudes im 19. Jahrhundert*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst” 3. F., 51, 2000, s. 229–242; idem, *Dwa kościoły. O możliwości znaczeń symbolicznych w architekturze sakralnej czasów autonomii języka artystycznego*, w: *Ars graeca – ars latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 461–478 (wersja niemiecka: *Die Symbolik in der zeitgenössischen Sakralarchitektur – zwei polnische Beispiele*, „Hessische Akademie der Forschung und Planung im ländlichen Raum. Jahressgabe 2002”, Kassel 2001, s. 51–69); idem, *Przeciw pogaństwu i nagości. O przyczynach nieakceptacji renesansu w teorii i historii sztuki sakralnej wieku XIX*, w: *Magistro et amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, Kraków 2002, s. 123–130; idem, *Das Kruxifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 52, 2002, s. 131–151; idem, *Uwagi o kościele w Krzeszowicach Karla Friedricha Schinkla*, w: *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki*, Poznań–Wrocław 2002, s. 325–335; idem, *Introduction: Art, Religion, Confessions, Nations and Politics*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts” 3, 2002, s. 178–182; idem,

Zakres analizowanego materiału w zasadzie ogranicza się do kręgu katolickiego. Jest to w pierwszym rzędzie wynik różnicy w pojmowaniu budowli kościelnej przez Kościół rzymski i Kościoły protestanckie. W wieku XIX każdy katolicki podręcznik sztuki i architektury sakralnej zawierał rozdział o symbolice budowli kościelnej. Próżno natomiast szukać takich rozważań w literaturze protestanckiej z wyjątkiem środowiska Kościoła anglikańskiego, do czego wrócę poniżej. Moritz Meurer dostrzegał tylko trzy czynniki istotne dla określenia charakteru zboru luteranckiego. Pierwszym była potrzeba praktyczna wzniesienia gmachu dla gminy i wydzielenia w niej trybuny dla chóru, miejsca na ołtarz oraz takiego ustawienia ambony, by głos pastora był wszędzie słyszalny. Drugim były wymagania liturgiczne, co sprowadzało się do stosowności użytych przez architekta środków, by świątynia nie wyglądała jak salon lub sala koncertowa. Trzecim wreszcie czynnikiem miała być tradycja kościelna, a więc wybór właściwego stylu dla budowli¹¹. Dla protestantów zatem liczyło się jedynie wzniesienie budowli użytecznej, o właściwym *decorum*. Natomiast zdaniem katolików

Chrystus przyrzekł swemu Kościołowi być w nim aż do skończenia

Teoria i praktyka sztuki sakralnej w okresie pontyfikatu abpa Józefa Bilczewskiego, w: *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego*, red. Józef Wołczański, Kraków 2003 (= *Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. 16), s. 49–62; idem, *Zentralbautendenzen in der Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts. Die Rolle des Oktogonmotivs*, w: *Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter. Beiträge der 10. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Warschau*, 25.–28. September 2003, red. Małgorzata Milanowska, Anna Straszewska, Warszawa 2005 (= *Das Gemeinsame Kulturerbe / Wspólne Dziedzictwo*, t. 2), s. 323–333; idem, „*La Cathédrale*” of Joris-Karl Huysmans and the Symbolical Interpretation of the Gothic Cathedral in the 19th Century, „*Artibus et Historiae*” 57, 2008, s. 165–182; skrócona wersja polska: „*La Cathédrale*” Joris-Karla Huysmans a mit katedry gotyckiej, „*Przegląd Humanistyczny*” 51, 2007, nr 4 (403), s. 89–107; idem, *Od „katechizmu pomnikowego” do „Biblii ubogich”*, w: *Fides imaginem quarens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapieńskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. Aneta Kramiszewska, Lublin 2011, s. 25–29.

¹¹ Moritz Meurer, *Der Kirchenbau vom Standpunkte und nach dem Brauche der lutherischen Kirche*, Leipzig 1877, s. 100–102.

świata (Mt 28, 20). Ta obecność nie jest jedynie duchowa, lecz rzeczywista, cielesna. *Ale Chrystus jest dostępny rzeczywistości i cieleśnie tylko poprzez Ofiarę i jako Ofiarowany*. Dlatego Kościół wymaga dla swego, w nim obecnego Pana, świętego miejsca i mieszkania, trzeba więc *wznieść miejsce ofiarne, mieszkanie, którego punktem centralnym jest ołtarz*¹².

Stanowiska katolików i protestantów odnośnie do budowli kościelnej spolaryzowały się już w pierwszym okresie sporów w wieku XVI. Katolicy widzieli w gmachu kościelnym mieszkanie Boga, zgodnie ze słowami dwunastoletniego Chrystusa odnalezionego w świątyni jerozolimskiej: „nie wiedzieliście, iż w tych rzeczach, które są Ojca mego, potrzeba żebym był?” (Łk 2, 49). Fakt ów potwierdzało przechowywanie we wnętrzu Najświętszego Sakramentu. To mieszkanie Boga było też miejscem sprawowania kultu o określonej, bogatej oprawie liturgicznej, a także przestrzenią, w której znajdowały się relikwie świętych¹³. Natomiast dla protestantów kościół był jedynie miejscem zebrań gminy. Według Jana Kalwina „Boga nie można ująć świątyniami widzialnymi”¹⁴, Martin Luther zaś twierdził: „tam, gdzie głosi się Ewangelię, tam mieszka Bóg [...] i ten dom modlitwy [...] jest domem bożym, nie z powodu murów lecz przez słowo, przez które Bóg do nas mówi”¹⁵. Dla niemieckiego reformatora

¹² G[eorg] Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1857, s. 7.

¹³ Richard Schofield, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, w: Francesco Repishti, Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582–1682*, Milano 2004, s. 140 i passim.

¹⁴ Cyt. za: Sergiusz Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 120. – Zob. też: Piotr Krasny, *Zbór kalwiński w Oksie. Przyczynek do badań nad formą centralną w polskiej architekturze sakralnej wieku XVI*, w: *Magistro et amico*, s. 262–264; idem, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, s. 142.

¹⁵ Richard Schofield, op. cit., s. 133 i passim.

nie istniało więc „pojęcie *sacrum* kościoła, w ostateczności kazania mogą być wygłaszane w przysłowiowej stodole” (*Scheunenkirche*)¹⁶.

Problematyka sztuki sakralnej Kościołów wschodnich (prawosławnego i unickiego) była na tyle odległa od tematów podejmowanych w kręgu łacińskim, że postanowiłem zrezygnować z jej omawiania. Ponadkonfesyjny charakter miało natomiast poszukiwanie uniwersalnych podstaw architektury, dlatego w rozdziale IV, prezentującym to zagadnienie, cytuję wypowiedzi rozmaitych uczestników dyskusji niezależnie od ich przynależności kościelnej. Wspólnym dla wszystkich wyznań chrześcijańskich wyzwaniem była też troska o wybór odpowiedniego stylu dla wznoszonych świątyń i stąd w rozdziale V analizuję teksty nie tylko katolickie. W rozdziałach tych, jak i w następnym (VI), odnoszę się też do rozważań architektów i teologów anglikańskich z kręgu The Ecclesiological Society, gdyż po pierwsze, podejmowali problematykę bliską katolickiej (i pozostawali w kontakcie z badaczami katolickimi z Francji i Niemiec), a po drugie, kilku przedstawicieli tego ruchu w wyniku studiów nad średniowieczem przeszło na wyznanie rzymskie (Augustus Welby Northmore Pugin, kardynał John Henry Newman).

Budowle sakralne XIX wieku często wyrażały też treści polityczne. Poczynając od projektu Karla Friedricha Schinkla na berlińską katedrę protestancką, która miała gloryfikować wojnę wyzwoleniczą (1814–1815), kościołom nadawano wymowę patriotyczną, widząc w nich pomniki narodu¹⁷. Najbardziej znanym przykładem takiego podejścia do dzieła architektury była ideowa otoczka wokół dokończenia katedry w Kolonii, traktowanej jako doskonałe wcielenie niemieckości¹⁸. Trzeba jednak pamiętać, że tego rodzaju pomysłów było znacznie więcej, by wspomnieć choćby kościół parafialny w Lima-

¹⁶ Sergiusz Michalski, op. cit., s. 121.

¹⁷ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, w: idem, *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Göttingen 1976, s. 145–146.

¹⁸ Ibidem, s. 147–148; Thomas Nipperdey, *Katedra w Kolonii jako pomnik narodu*, w: idem, *Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*, tłum. Adam Kopacki, Warszawa 1999, s. 264–267.

nowej (1909–1918), pomyślany jako pomnik Konstytucji 3 maja¹⁹. Zdarzały się również pomniki dynastyczne, jak wiedeński kościół wotywny (Heinrich von Ferstel, 1855–1879), ufundowany w podziękę za ocalenie życia młodego Franciszka Józefa I w zamachu w roku 1853 i głoszący chwałę dynastii habsburskiej²⁰. Te zagadnienia jednak, jako wielokrotnie już podejmowane i jednocześnie zewnętrzne względem ściśle sakralnej symboliki, zostaną w niniejszej książce pominięte²¹.

Zebrany materiał częstokroć pojawia się po raz pierwszy w literaturze naukowej. Już sama jego prezentacja ma zatem, jak sądzę, wartość badawczą. Mój temperament popychał mnie jednak stale do dokonywania interpretacji tego, co przeczytałem. Postanowiłem więc, że książka powinna pogodzić oba te stanowiska, dlatego też opis i charakterystykę dziewiętnastowiecznych publikacji uzupełniam własną wykładnią prezentowanych zjawisk.

*

Książka niniejsza, jak każdy zresztą rezultat badawczej aktywności, wiele zawdzięcza życzliwości i pomocy różnych osób i instytucji. Za rady i sugestie dziękuję profesorom Sergiuszowi Michalskiemu z Tybingi i Piotrowi Krasnemu. Szereg prac technicznych wykonała pani mgr Agata Pleciak. Moje badania wsparł finansowo w roku 2002 Uniwersytet Jagielloński przez subsyduum z Rektorskiego Funduszu Stypendialnego. Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej przyznała mi w roku 2003 miesięczne stypendium kwerendowe do Zurychu (Eidgenössische Technische Hochschule). Odbylem też krótsze wyjazdy do Wiednia, Kolonii (co pozwoliło mi zapoznać się ze zbiorami

¹⁹ Józef Szymon Wronski, *Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej. Kościół – Pomnik Konstytucji 3 Maja*, Limanowa 2001.

²⁰ Norbert Wibiral, Renata Mikula, *Heinrich von Ferstel*, Wiesbaden 1974 (= Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche, t. VIII/3), s. 30–38.

²¹ Zob.: Heinz Gollwitzer, *Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 42, 1979, s. 1–14; Piotr Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, „Prace z Historii Sztuki” 11, 1973, s. 69–71 i 78–79.

i działalnością Dombauverwaltung) oraz Monachium (stypendium Zentralinstitut für Kunstgeschichte). Ukończenie pracy nastąpiło podczas sympatycznego pobytu w charakterze profesora gościnnego na Uniwersytecie Jana Gutenberga w Moguncji jesienią roku 2006. Za to, że książka ukazuje się dopiero teraz ponoszę winę sam, gdyż przytłoczony obowiązkami administracyjnymi i pisaniem innej książki (o Matejce i Wyspiańskim) nie byłem w stanie wcześniej dokonać kosmetycznych poprawek gotowego tekstu.

ROZDZIAŁ 1

Oczyszczanie pamięci

Wiek XIX: koniec czy odrodzenie symboliki w sztuce sakralnej?

Zestawiając dawny, zamieniony obecnie na muzeum, drewniany kościół w Rabce-Zdroju (z pocz. XVII w.) z nowym, wzniesionym w pierwszych latach XX stulecia przez Sławomira Odrzywolskiego, Andrzej Sulikowski pytał:

Dlaczego zatem właśnie tutaj – skąd tabernakulum wyniesiono jeszcze w latach 30. i z uroczystym nabożeństwem umieszczono w nowym kościele – wciąż odczuwa się aurę intensywnej, zatopionej w milczeniu pobożności? Dlaczego w nowym kościele chłód ścian wydawał mi się martwy, przestrzeń wewnętrzna jałowa, a cała forma architektoniczna nienaturalna?¹

Jak już napisałem we *Wprowadzeniu*, w powszechnym odczuciu nie tylko eseistów, ale i znacznej większości historyków, historyków sztuki i historyków religii wiek XIX był czasem, w którym symboliczna wymowa sztuki i architektury sakralnej uległa zapomnieniu i destrukcji. „Bezдушny” historyzm, mający być niczym więcej jak wynikającym z kryzysu myśli europejskiej powtarzaniem dawnym formuł stylowych, doprowadził rzekomo do tworzenia powierzchniowych kopii gotyckich katedr i romańskich bazylik – dzieł bez ducha i Boga. „Sztuka”, pisał o owym stuleciu Hans Bernhard Meyer w przewodniku po znaczeniach, historii i teraźniejszości budownictwa kościelnego, „a w szczególności architektura jako reprezentatywne wyobrażenie analogii pomiędzy rzeczywistością ziemską

¹ Andrzej Sulikowski, *Z Krakowa – w góry*, Kalwaria Zebrzydowska 1989, s. 206.

i nadziemską, jako sztuka przedstawiająca i naśladowcza, traci [...] «obiektywnie dane» źródło swej symboliki”².

Opinie takie zakorzenione są w krytycznych poglądach samych przedstawicieli wieku XIX, z jednej strony ostro potępiających historyzm jako symptom kryzysu i bezstylowości, z drugiej zaś dostrzegających stopniowy upadek w czasach nowożytnych tradycji ikonograficznych i średniowiecznego myślenia symbolicznego. G. Helmsdörfer pisał w swej książce o symbolice i ikonografii chrześcijańskiej:

Malarze i rzeźbiarze dawniejszych czasów mogli zakładać przynależność ich odbiorców do pewnej kultury, w której zawierała się zażyłość z wielością rzeczy, gwarantująca dziełom sztuki zrozumiałość i żywe przyjęcie. Myśmy się od tej kultury stopniowo oddalili. Zażyłość z legendami i sagami, zrozumienie symboliki chrześcijańskiej, dawna tradycja kościelna i mistyka etc., wszystko to stało się dobrem jedynie nielicznych; nasza publiczność jest od tego wolna. Dlatego znajdujemy się w wysoce niewygodnej pozycji w stosunku do dzieł sztuki dawniejszych czasów. Wyznajmy to: sztuka kościelna, święte obrazy i symbole stały się nam obce, już ich nie pojmujemy³.

Obok jednak takich sądów istnieje ogromna liczba mniej znanych wypowiedzi jednoznacznie wyrażających zgoła inne przeświadczenie, że mianowicie wiek XIX dokonał odrodzenia sztuki sakralnej i chrześcijańskiej ikonografii, a także przywrócił budownictwu kościelnemu zapomniany wymiar symboliczny. L. Cloquet pisał w *Eléments d'iconographie chrétienne*: „Tradycje ikonograficzne, porzucone od czasów Renesansu, powróciły w naszym stuleciu i rozpoczęto odbudowę nauki o symbolice chrześcijańskiej, w tym samym czasie, gdy przystąpiono do restauracji pomników pochodzących z wieków wiary”⁴. Ksiądz Auber w swym monumentalnym cztero-

² Hans Bernhard Meyer, *Was Kirchenbau bedeutet. Ein Führer zu Sinn, Geschichte und Gegenwart*, Freiburg–Basel–Wien 1984, s. 69.

³ G. Helmsdörfer, *Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Ein Versuch die Deutung und ein besseres Verständniss der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern*, Frankfurt a. M. 1839, s. IX.

⁴ L. Cloquet, *Eléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques*, „Revue de

tomowym dziele *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme* ostatni rozdział wręcz zatytułował: *Upadek symbolizmu, jego odnowa w XIX wieku*, czasy upadku sytuując wyłącznie w okresie renesansu i baroku; jego zdaniem to „styl grecki”, czyli nowożytny powrót do form antycznych, „zniszczył symbolizm katolicki”⁵. Józef Łepkowski stwierdzał, że „Francuzi, Anglicy i Niemcy, w ostatnich czasach bardzo wiele uczynili dla obudzenia myśli w kościelnych zamarłych symbolach”⁶. Hermann Muthesius zaś, krytykujący angielską tradycję budownictwa sakralnego wieku XIX z nowych, bardziej awangardowych pozycji, zauważał w roku 1901:

W rezultacie nastąpił przytłaczający przerost rytualnych, symbolicznych, a w szczególności wszelkiego rodzaju nastrojowych punktów widzenia nad budowlano-technicznymi, które prawie nie były podnoszone. Przeszukiwano stare kościoły w celu ustalenia rytualnego i symbolicznego znaczenia poszczególnych części. [...] Jeszcze dziś zdarza się w Anglii, że wobec młodszej widowni, jakiś starszy architekt kościelny treść swojego wystąpienia o punktach widzenia w projektowaniu kościelnym podsumowuje stwierdzeniem, że do projektowania kościoła w pierwszej linii konieczna jest wiedza o „nadzwyczajnej ilości znaczeń symbolicznych i związków symbolicznych pomiędzy poszczególnymi częściami”⁷.

Przed przystąpieniem do analizy owej „nadzwyczajnej ilości znaczeń symbolicznych” w teorii sztuki sakralnej wieku XIX, potraktowanej przez Muthesiusa z przekąsem, warto zapytać, skąd się wzięło w następnym stuleciu całkowite zapomnienie wiedzy o symbolice archi-

l'art chrétien” 3 (35), 1885, s. 185–186 (powtórzone w książce tegoż autora: *Éléments d'icongraphie chrétienne. Types symboliques*, Lille 1891, s. 6–7).

⁵ M. l'abbé Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, t. 4, Paris 1884, s. 348n. – Cytowany fragment znajduje się na s. 348.

⁶ Józef Łepkowski, *Symbolika religijna – kobiece roboty do kościołów*, w: idem, *Z przeszłości. Szkice i obrazy. Artykuły feuiltonowe*, Kraków 1862, s. 59.

⁷ Hermann Muthesius, *Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Secten*, Berlin 1901, s. 22–23.

tektury kościelnej czasów historyzmu i dlaczego pamięta się jedynie o krytycznych sądach w rodzaju Helmsdörfera czy Kamphausena? Odpowiedź kryje się – jak sądzę – w roli, jaką w budowaniu świadomości i podstaw ideowych nowej epoki spełnia pamięć zbiorowa, a refleksja nad tym zjawiskiem pozwoli na oczyszczenie pola dla dalszych, zawartych w tej książce badań.

Pamięć i historia

W *Stowarzyszeniu umarłych poetów* nowy nauczyciel literatury każe uczniom wyrwać z podręczników stronę z wykresem mającym dać obiektywną miarę jakości analizowanej poezji. W liceum moja polonistka rysowała sinusoidę obrazującą prawo rozwoju epok historyczno-literackich, powyżej linii sytuując okresy racjonalizmu (antykwizm, odrodzenie, oświecenie, pozytywizm), a poniżej czasy dominacji uczucia i irracjonalizmu (średniowiecze, barok, romantyzm, Młodą Polskę). W tym samym czasie na popularnych odczytach z historii sztuki dowiedziałem się, że motorem napędzającym sinusoidalne przemiany epok jest zaczerpnięta z fizyki zasada, w myśl której „każdej akcji towarzyszy reakcja”.

Za przytoczonymi powyżej teoriami kryje się tęsknota za całkowitą obiektywizacją dociekań humanistycznych, chęć dorównania precyzji i ścisłości matematycznego przyrodoznawstwa. Tęsknoty te dzielają nie tylko nauczyciele, upraszczający niełatwą materię dziejów kultury, ale i poważni badacze. Przed laty Mieczysław Porębski starał się w skomplikowanym przestrzennym wykresie zawrzeć zasady generujące przemiany w sztuce XIX i XX wieku⁸. Fakt, że rozprawa jego rzadko bywa cytowana, dowodzi jednak, iż przydatność owego z wielką precyzją opracowanego modelu okazała się znikoma dla opisu rzeczywistości historyczno-artystycznej.

⁸ Mieczysław Porębski, *Styl epoki*, w: idem, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 185–213 oraz wykresy na s. 211 i 212 (pierwodruk: „Biuletyn Historii Sztuki” 40, 1978, s. 41–54).

Choć dzieje nie chcą się łatwo poddać sformalizowanym prawom, każdy jednak musi przyznać, że świadectwa pisane z różnych epok dowodzą prób negacji wartości epoki poprzedniej.

Pierwszym tekstem, który natychmiast przychodzi na myśl każdemu historykowi sztuki, są *Żywoty* Vasariego. Opisując wydarzenia artystyczne po upadku starożytnego Rzymu, florencki artysta konkludował:

Musiano budować, ale wszędzie kończyły się dobre kształty i styl, z powodu śmierci architektów i wskutek burzenia gmachów lub ich ruiny. Ci zaś, co zajmowali się budownictwem, nie budowali według porządków czy reguł, lecz bez żadnej miary i wdzięku, bez rysunku i zasady. A potem zjawili się nowi architekci, którzy wśród swoich barbarzyńskich narodów utworzyli styl budownictwa, jaki przez nas bywa dzisiaj nazywany niemieckim. Budowali oni gmachy dla nas współczesnych wprost śmieszne, a które im wydawały się pochwały godne⁹.

Vasari, wychodząc od gloryfikacji starożytności, kreuje nową epokę – średniowiecze, czyli czas pomiędzy antykiem a jego odrodzeniem. Czas pośredni pomiędzy dawną wielkością a jej obecną restytucją, to era ciemna, w której upadł dobry smak i artystyczne zdolności. Stąd średniowiecze staje się synonimem barbarzyństwa, a świadomie wyodrębniona sztuka „Gotów” pogardliwym określeniem na nieudolne produkty ówczesnych twórców¹⁰. „Ten styl budowy – uzupełniał Vasari swe uwagi o stylu «niemieckim» – został wynaleziony przez Gotów, którzy zniszczyli starożytne gmachy, a w wojnach zabili architektów, ci zaś, co pozostali, wznosili budowle w owym stylu”¹¹.

⁹ Giorgio Vasari, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 1, tłum. Karol Estreicher, Warszawa–Kraków 1985, s. 213.

¹⁰ Ernst Gombrich, *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals*, w: idem, *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*, London–New York 1971, s. 83–84; Erwin Panofsky, *The First Page of Giorgio Vasari's „Libro”. A Study on the Gothic Style in the Judgment of the Italian Renaissance. With an Excursus on Two Façade Designs by Domenico Beccafumi*, w: idem, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth 1970, s. 223–243.

¹¹ Giorgio Vasari, op. cit., s. 116–117.

Mówiąc o barokowym ogrodzie geometrycznym, interpretujemy go właściwie automatycznie jako wyraz dominującego wówczas w Europie absolutyzmu. W modelowej realizacji, za którą uchodzi Wersal Ludwika XIV, wskazuje się więc na kosmiczne wręcz uporządkowanie terenu, od zbiegających się przed pałacem trzech alej, porządkujących urbanistyczną siatkę miasta, poprzez dziedzińce i sam budynek rezydencji, do regularnego parku mniejszego i leśnego parku większego. Elementem wprowadzającym absolutny ład ma być oś biegnąca traktem paryskim, wyznaczająca następnie środek pałacu i wreszcie wiodąca główną aleją ogrodu aż po horyzont. Owa pojedyncza oś generuje zasadę zabudowy miasta Wersalu oraz symetryczne uporządkowanie pałacu i ogrodu, niczym władca absolutny, będący prawodawcą, ojcem i „zwornikiem” całego ładu państwowego. Słoneczny program ikonograficzny, kulminujący w rydwanie Apollina, podrywającym się z emblematycznego wyobrażenia morza (czyli fontanny), staje się figurą Króla-Słońce, odgrywającego każdego ranka i wieczora publiczny rytuał swych symbolicznych narodzin (powstawanie z łoża) i zejścia poza horyzont (udanie się na spoczynek)¹².

Sporządzone przez Ludwika XIV opisy zwiedzania ogrodu wersalskiego milczą jednak o owych absolutystycznych treściach¹³. Pełno ich natomiast w pismach powstałych w stuleciu następnym u przedstawicieli oświecenia, z pasją tropiących wszelkie przejawy monarszego jedynowładztwa i wynikającej stąd tyranii. Biorąc za swe hasło wolność, myśliciele i poeci wieku świateł dostrzegli ją też w naturze. Przyroda stała się dla nich wręcz główną przestrzenią wolności. Kto więc próbował gwałcić swobodę natury, sztucznie kształtując drzewa i krzewy w myśl reguł geometrii i zasad *ars topiaria*, sam stawał się zwolennikiem tyranii. Garlieb Merkel, republikanin i uczeń Herdera, pisał w roku 1801:

¹² Matthias Eberle, Adrian von Buttlar, *Landschaft und Landschaftsgarten*, w: *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, red. Werner Busch, München–Zürich 1997, s. 406–417.

¹³ Małgorzata Szafrńska, *Comment le roi visitait ses jardins. Louis XIV au sujet de Versailles*, „Biuletyn Historii Sztuki” 59, 1997, s. 112–123.

Podróż przez monarchię, nawet najlepszą, przypomina spacer po ogrodzie holenderskim, po prostych, równych drogach, pomiędzy przystrzyżonymi ścianami, fontannami i bukszpanowymi rabatami, gdzie każda altana obiecuje, że po przeciwnej stronie napotka się identyczną i gdzie każde pojedyncze drzewo zawdzięcza swój kształt sztuce. Wprawdzie dzięki niej na miejscu, na którym stoi, w najlepszy z możliwych sposób realizuje określony cel; ten jednak nie ma nic wspólnego z pierwotnym [przeznaczeniem] drzewa [...]. Republika natomiast przypomina troskliwie utrzymywany las. W nim każdy pień wznosi się z całą posiadaną mocą w górę i rozciąga swe silne, gęsto ulistnione ramiona tak daleko, wysoko i szeroko, jak tego wymaga jego wewnętrzny popęd. Co stoi na właściwym miejscu, rozwija się pomyślnie; co jest chore i uszkodzone, umiera. Sztuka nie ma tu nic do roboty, jak tylko utrzymywać w czystości podłoże [...]. Wielość kształtów i grup, wszędzie dostrzegalny, mocny pęd życiowy, zróżnicowanie gleby i wody [...], gwarantują wędrowcowi przyjemność, której na próżno szukałby w ogrodzie ozdobnym¹⁴.

A zatem, to zwolennicy parku krajobrazowego przyprawili „gębę” ogrodom barokowym, tak jak renesans wyprodukował mit barbarzyńskiego średniowiecza. Najwięcej jednak przysłowiowej „smoły” wylano w XX wieku na dzieła stulecia poprzedniego. Wizja rozwoju sztuki XIX wieku ukształtowana została przez awangardową koncepcję dziejów, zakładającą istnienie postępowych i zachowawczych prądów artystycznych. Pozytywnie wartościowano więc głównie te dzieła i tych twórców, którzy sytuowali się na linii: romantyzm francuski–realizm–impresjonizm–postimpresjonizm–kierunki awangardowe początków XX stulecia (kubizm, futurizm etc.), pozostałe formacje artystyczne traktując jako wyraz schlebienia przyziemnym gustom mieszczańskim. Szczególnie źle widziany był historyzm, przejawiający się w nawiązywaniu do stylów epok minionych, zaprzeczający zatem podstawowej wartości twórczości awangardowej, a więc bezwzględnemu poszukiwaniu nowości. Na dowód przytoczmy skrajną opinię austriackiego pisarza i krytyka Hermanna

¹⁴ Cyt. za: Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München–Wien 1992, s. 98.

Brocha o dziewiętnastowiecznych architektach: „Ich pierwsza wypowiedź architektoniczna była okropna: to dominujący w latach 1820–1840 zwieńczony blankami gotyk, tynkowany i z surowej cegły, stosowany przy wznoszeniu dworców i budowli użytkowych, a także willi i osiedli robotniczych do czasu, gdy ten kicz – bo był to najwyraźniejszy kicz – ustąpił miejsca jeszcze potężniejszemu kiczowi neorenesansu-neobaroku”¹⁵.

Wypowiedź Brocha pozwala na przejście do analizy całego zaprezentowanego powyżej materiału faktograficznego. W jednym zdaniu autor popełnił cały szereg dość podstawowych błędów. Neogotyk wcale nie dominował w architekturze europejskiej w latach 1820–1840. Co prawda, pojawiał się już wtedy w prywatnych rezydencjach i kościołach (zazwyczaj – pomijając architekturę sakralną w Wielkiej Brytanii po *Church Building Act* – powstających z funduszy prywatnych), ale do architektury publicznej wchodzić zaczął powoli dopiero od lat trzydziestych, a faktem symbolicznym może tu być zwycięstwo projektu Charlesa Barry’ego na odbudowę parlamentu w Londynie (1835). Natomiast „neorenesans-neobarok” to zbitka pojęciowa trudna do jednoznacznej weryfikacji w obfitiej produkcji architektonicznej wieku XIX. Można powiedzieć, że krytyka sztuki nie obowiązuje rygorów naukowej wierności realiom historycznym. Ale Broch dlatego popełniał błędy, że fakty historyczne go po prostu nie obchodziły. Bez względu na to, czy neogotyk panował w latach 1820–1840 czy trzydzieści lat później, a także, kiedy powstała kolej żelazna, ostateczny wniosek wywodu i tak nie uległby zmianie. Autor od początku wiedział, że mówi o kiczu. Uwidacznia to styl jego wypowiedzi: najpierw przez zdwojenie konstatacji o kiczowatości neogotyku, w powtórzeniu podkreślone przymiotnikiem w stopniu najwyższym („bo był to *najwyraźniejszy kicz*”), a następnie przez kolejne zwielokrotnienie siły epitetu, gdy mówi, że ów najwyraźniejszy kicz „ustąpił miejsca *jeszcze potężniejszemu kiczowi*”.

Co pozwala na osiągnięcie konsensusu nie na drodze logicznej argumentacji, lecz za pomocą retorycznej perswazji, uproszczeń

¹⁵ Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu (odczyt)*, tłum. Danuta Borkowska, w: idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, s. 104.

i uogólniających wizji historycznej rzeczywistości w skali makro? Z przytoczonych powyżej cytatów wynika, że dla stworzenia negatywnego obrazu epoki poprzedniej nie trzeba przeprowadzać żadnych pogłębianych dociekań. Obraz ów tkwi właściwie od początku w świadomości generacji następnej. Znamiona ustępującego czasu są doświadczane na co dzień, a aberracje typowe dla wszelkich przejawów schyłkowości, potwierdzają prawdziwość negatywnego osądu.

By postawić kropkę nad „i”, posłużmy się jeszcze jednym przykładem. W popularnej książce Przemysława Trzeciaka *Przygody architektury XX wieku*, historyzm XIX stulecia „załatwiony” został na trzech stronach i za pomocą pięciu ilustracji. Passus ów nosi tytuł *Styl bezstylowości*¹⁶. Autor nie analizując żadnego dzieła architektonicznego – podobnie jak Broch – feruje jednak wyroki absolutne. Fotografie pokazują paryską operę Charles’a Garniera i wykadrowany fragment fasady „kamienicy mieszczańskiej w Warszawie”, co służyć ma za ilustrację tezy, iż: „Obok neoklasycyzmu i neogotyku wyrosły dalsze naśladownictwa [...], aby wreszcie pod koniec wieku XIX zmieszać elementy z różnych epok na jednej fasadzie w eklektyczny «groch z kapustą»”¹⁷. Inne zdjęcie ma pokazać ma okropieństwa smaku w urządzaniu wnętrz. W tym przypadku jedna fotografia sumuje sto lat przemian we wnętrzarstwie oraz niweluje różnice pomiędzy gustami i społeczno-finansową kondycją ich właścicieli.

W książce Trzeciaka historyzm dziewiętnastowieczny scharakteryzowany został – podobnie jak u Brocha – bez żadnych analitycznych subtelnosci. Posługując się zaledwie kilkoma zdjęciami ukazującymi kwintesencję „stylu bezstylowości”, autor odwołać się musiał do jakiejś powszechnie akceptowanej wizji epoki. Tylko tak bowiem wytłumaczyć można absolutną nośność fotograficznego *pars pro toto*. Jaka jednak władza w ludzkiej jaźni odpowiedzialna była za potwierdzenie prawdziwości owych stwierdzeń? Odpowiedź na to pytanie daje – jak sądzę – krótki cytat z *Przygód architektury XX wieku*, odnoszący się do potworności projektowania przemysłowego: „Widziało się lokomotywy z girlandami róż, walce parowe z aniołka-

¹⁶ Przemysław Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1976, s. 12–14.

¹⁷ Ibidem, s. 12.

mi lakierowanymi na różowo, piece kaflowe zdobione ptakami, motylami i bukietami niezapominajek¹⁸. We fragmencie tym ujawnia się kierujący dyskursem Trzeciaka rodzaj poetyki¹⁹. Autor nie konstruuje obiektywnej i opartej na przytaczaniu suchych faktów narracji naukowej. Odwołuje się raczej do zasad literatury reportażowej. Zdaje się mianowicie relacjonować w uogólniający sposób wspomnienia naocznych świadków interesujących go wydarzeń. Stąd używa formy bezosobowej, spełniającej funkcję sumowania świadectw różnych osób. Pisząc „widziało się”, sugeruje powszechność owego widoku, zapamiętanego przez wielu ludzi. Za argumentacją Trzeciaka kryje się zatem kategoria *pamięci zbiorowej*. Pamięć kolektywna to strukturalna rama, pozwalająca na porządkowanie i interpretację zgromadzonych w ludzkich umysłach faktów, wspomnień, przemyśleń i obrazów²⁰. Powszechność takiej ramy umożliwia przeskoczenie rygorów naukowego gromadzenia danych. Wystarczy odwołać się do tego, co nadaje sens wspomnieniom wszystkich, by uzyskać akceptację dla swych tez i potwierdzenie ich prawdziwości.

Współczesna teoria historiografii chętnie przeciwstawia pamięć historii²¹. Historia przy bliższej analizie okazuje się dla postmodernistycznych zwolenników hermeneutyki podejrzeń tworem mocno zideologizowanym. Ich zdaniem, historycy zawsze piszą o przeszłości z jakiegoś punktu widzenia. Jeśli – zgodnie z poglądami Michela Foucaulta – wiedza jest formą władzy, a posiadanie prawdy rodzajem dominacji²², to tworzenie naukowego obrazu przeszłości staje się elementem legitymizacji jakiegoś systemu. Nie zawsze musi to być uprawomocnianie kolonializmu czy totalitaryzmu. Bo, czy da się np.

¹⁸ Ibidem, s. 13.

¹⁹ Estetyczny wymiar pisarstwa historycznego szeroko analizuje Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, oprac. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków 2000.

²⁰ Maurice Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 2008.

²¹ Ewa Domańska, *Wprowadzenie: Pamięć, etyka i historia*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. Ewa Domańska, Poznań 2002, s. 15–18.

²² Barry Allen, *Prawda w filozofii*, tłum. M. S., Warszawa 1994, s. 173–202; Andrzej Radomski, *Kultura – tekst – historiografia*, Lublin 1999, s. 67–73.

wykroczyć poza określony światopoglądowo i politycznie punkt widzenia, mówiąc o stanie wojennym w Polsce? Alternatywą staje się upamiętnianie. Upamiętnić zaś, to zachować pamięć o wydarzeniach bez zamieniania ich w dyskurs wiedzy/władzy.

Kategoria pamięci głównie dochodzi do głosu tam, gdzie w grę wchodzi sprawa wydarzeń ekstremalnych. Czy da się pisać o holocaustie, nie unikając zrównania go z innymi wydarzeniami? Jeśli chce się zachować cały horror ludobójstwa Żydów, nie można utopić go w zespole przyczyn, danych statystycznych, w opisach transportów i fabryk śmierci. Te strategie postępowania naukowego sprowadzają bowiem „inność” holocaustu do „tego samego”: do wydarzenia w potoku innych wydarzeń, do faktu pośród innych faktów²³. A holocaust to – posługując się słowami Emmanuela Lévinasa – „dziura w dziejach”²⁴.

Pamięć ma jeszcze jedną cechę. Nawiązując do freudowskiej psychoanalizy, Dominick LaCapra wskazywał na jej rolę w przepracowywaniu problemów.

Tak rozumiana pamięć może stać się sposobem przypominania sobie niefortunnnych posunięć i krytycznego pozostawiania mniej pożądaných aspektów przeszłości, jak również próbą uznania innych jej aspektów i uczynienia z nich konstruktywnych działań teraz i w przyszłości²⁵.

Pamięć jest jak wyrzut sumienia: nie pozwalając na oswojenie kłującego nas wewnętrznie wydarzenia, zmusza do przemyślenia tego, co zaszło. Tym samym pozostające w pamięci zdarzenia nie ulegają oswojeniu, czyli sprowadzeniu do kategorii „tego samego”. Generacja budująca zręby nowej epoki tworzy je w opozycji do epoki przemijającej. Czyni tak właśnie z uwagi na pamięć. Nowe wyrasta ze

²³ Franklin R. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*, w: *Pamięć*, s. 163–184. – Kategorie „tego samego” (*Le Même*) i „innego” (*L'autre*) odwołują do filozofii Emmanuela Lévinasa, w tym przypadku do jego wizji „kultury immanencji”, zob. Barbara Skarga, *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji*, w: eadem, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 92–113.

²⁴ Emmanuel Lévinas, *Znaczenie a sens*, tłum. Stanisław Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1985, nr 11–12, s. 262.

²⁵ Dominick LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, w: *Pamięć*, s. 132–133.

sprzeciwu wobec niedoskonałości czy wręcz niestosowności starego. Pamięć nakazuje przepracować „zło” uczynione przez dotychczasową formację. Jednocześnie krytykowana epoka staje się przypadkiem szczególnym w dziejach. Należy zachować wspomnienie o niej jako przestrożę, jako zjawisko, do którego nigdy więcej dopuścić nie można, jako więc coś „całkowicie innego”. Swe rozważania o stylu niemieckim Vasari zakończył wezwaniem: „Niechże Bóg broni każdy kraj przed takimi pomysłami i sposobem budowy!”²⁶, a Trzeciak podkreślał negatywną niezwykłość wieku XIX:

W mieszczańskie Europe XIX wieku zakorzenił się kult przeszłości. Grecka świątynia i gotycka katedra stały się na długo ogólnie przyjętymi ideałami piękna w architekturze. Dzieje architektury do XVIII wieku *nie notują takiego przypadku* [podkr. moje – W. B.], architekt zawsze dążył do budowania współcześnie, powszechnym zjawiskiem było unowocześnianie²⁷.

W momencie zmiany epok pamięć pełni funkcję podstawową. Umożliwia ona krytyczne przepracowanie odchodzącego paradygmatu i odrzucenie zasad, które wyczerpały w danym momencie swą kulturotwórczą czy światopoglądową nośność. W tym sensie raczej mają ci, którzy mówią, że w dziejach kultury „akcji towarzyszy reakcja”. Ale prawda o przeciwstawności następujących po sobie epok i okresów historycznych ma bardzo ograniczony zasięg. Jej roszczenia absolutne wyczerpują się w miarę zastępowania pamięci przez badania historyczne. Stopniowe odkrywanie faktów (cokolwiek one dla współczesnej teorii historiografii znaczą²⁸) i łączenie ich w łańcuchy procesów dziejowych zawsze ukazują, że przejście od jednej epoki do drugiej nie następowało na drodze rewolucyjnej, a przede wszystkim, iż pamięć zazwyczaj bywa zawodna. Kto dziś, po latach

²⁶ Giorgio Vasari, op. cit., s. 117.

²⁷ Przemysław Trzeciak, op. cit., s. 12.

²⁸ Na temat obecnej dyskusji o statusie faktu historycznego piszą: Andrzej Radomski, op. cit., s. 109–113; Franklin R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, tłum. Ewa Domańska, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 159–162. – Zob. też: Jerzy Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 2001, s. 34–37.

badania nad średniowieczem, potwierdzi, że gotyk był stylem barbarzyńskim lub że czasy baroku charakteryzowała pusta i bezmyślna afektacja? Podobnie badania nad wiekiem XIX obaliły awangardowe przekonania o obecności modernizmu *avant la lettre* w teorii Gottfrieda Sempera (przy rzekomo „wstecznym” charakterze wznoszonych przezeń budowli) czy mity o rewolucyjnym zaistnieniu, zrodzonej z ducha inżynierskiego, architektury awangardowej około roku 1900, która na zasadzie jedynie słusznej i artystycznie wartościowej antytezy zastąpiła dekadencję historyzmu²⁹.

Zapewne, trzeba zachować pamięć w odniesieniu do faktów ekstremalnych, jak holocaust. Ale w pozostałych przypadkach to historia musi zastępować pamięć. Inaczej wydarzenia całkowicie normalne trwałyby stale jako przejaw kulturowej nienormalności. To prawda, że historia oswaja pozorne lub autentyczne dziwności, że sprowadza je do „tego samego” procesu dziejowego. Jednak prawdą jest też, że właśnie dzięki krytycznym studiom faktów z przeszłości proces ów uzyskuje jaśniejszy wyraz. A zatem badając sztukę sakralną XIX wieku, trzeba odrzucić balast kulturowej pamięci, bo to on jest odpowiedzialny za pokutujące do dziś sądy i uprzedzenia. Należy go zastąpić rzetelną analizą źródeł i dopiero po wykonaniu tego zadania sformułować ogólne wnioski.

²⁹ Wolfgang Hermann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge Mass. 1984; Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich–Berlin 1994.

Tradycja symboliki architektury sakralnej

Antropologiczne źródła symbolizmu architektury

Zdaniem etnologów i religioznawców każdy ludzki akt budowania ma wartość symboliczną. Wznoszenie domu czy miasta jest naśladowaniem boskiej *creatio mundi*, powtórzeniem kosmogonii. Dom jest małym *universum*, prywatnym centrum świata¹. Jeśli zatem wskazuje on na rzeczywistość ponadcodzienną, sakralną nawet, to o ileż bardziej walor symboliczny musi mieć każda budowla kultowa. Świątynia, pouczają religioznawcy, także kreuje środek świata i tym samym wyznacza pionową oś łączącą to, co ziemskie z tym, co ponadziemskie, i to, co ziemskie z tym, co podziemne. Jej struktura ma niebiańskie źródło i pochodzenie, stając się przez to odzwierciedleniem doskonałego porządku i boskiej idei stworzenia świata².

Zaprezentowane tu poglądy odwołują się do tego, co w ludzkiej kulturze pierwotne. Mircea Eliade wręcz mówi o archetypach w jungowskim znaczeniu owego terminu, próbując pokazać, że „symbolika środka” jest starsza niż wszelkie możliwe kontakty między kulturami. A zatem to nie wpływy jednych cywilizacji na drugie, lecz nieredukowalne wyposażenie antropologiczne „człowieka

¹ Danuta Benedyktowicz, Zbigniew Benedyktowicz, *Symbolika domu w tradycji ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 44, 1990: cz. I: nr 3, s. 48–61; cz. II: nr 4, s. 3–16 (przedruk: *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej*, w: *Dom – droga istnienia*, katalog 7. Triennale Sztuki Sacrum, Częstochowa 2009, s. 17–99); Mircea Eliade, *Świat, miasto, dom*, w: idem, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 1992, s. 31–34.

² Mircea Eliade, *Sacred Architecture and Symbolism*, w: idem, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, red. Diane Apostolos-Cappadona, New York 1986, s. 105–129; idem, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa 1998, s. 47n.; idem, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1998, s. 14–28.

religijnego” decyduje o widzeniu w architekturze pierwiastka kosmicznego³.

Zgodnie z tą konstatacją, symboliczną wymowę powinny też mieć kościoły chrześcijańskie. I rzeczywiście, chrześcijaństwo nie odrzuciło archetypowej symboliki: wszak Jerozolima na średniowiecznych mapach zajmowała centralne miejsce, a *axis mundi* przebiegała przez Golgotę, gdzie nie tylko ukrzyżowany został Chrystus, ale najpierw tam właśnie stworzony został i pochowany Adam⁴. Każda budowla kościelna wyznacza oś świata i to jej kosmiczne uporządkowanie powoduje, że istotne znaczenie odgrywają w niej również kierunki geograficzne: wszak budowle wczesnochrześcijańskie i średniowieczne musiały być orientowane, strona północna była zaś stroną ciemnych mocy (dlatego często od tej strony nie ma okien lub są one mniejsze niż od południa)⁵. Znaczenie przypisywano także stronie lewej i prawej – stronie lekcji i Ewangelii – porządkując według nich ustawienie mężczyzn i kobiet podczas nabożeństwa (zwyczaje były różne, każdy ze stanów mógł stać na lewo lub na prawo w zależności od lokalnej tradycji)⁶. Niemniej jednak te ogólne stwierdzenia nie mogą być wystarczające, by mówić przekonywająco o symbolice chrześcijańskich świątyń. Archetypowa symbolika może warunkować jedynie dalsze i bardziej szczegółowe aspekty treściowego znaczenia. Trzeba zatem wgłębić się w teksty i zobaczyć, jak konkretnie pojmowano budowle sakralne zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie.

Symbolika kościołów bizantyńskich

Symboliczny charakter miały niewątpliwie budowle średniowieczne. Szczególnie dobrze udokumentowana jest symbolika świątyń bizan-

³ Idem, *Sacred Architecture*, s. 116–119; idem, *Obrazy*, s. 38–42; idem, *Mit*, s. 11–60.

⁴ Idem, *Mit*, s. 23 i 27; Adam Łapiński, *Symbolie środka wszechświata*, w: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. Teresa Kostyrko, Warszawa 1987, s. 83.

⁵ Elżbieta Gieysztor-Miłobędzka, *Symbol we wnętrzu kościelnym*, w: *Symbol i poznanie*, s. 37–38.

⁶ Ibidem, s. 38–39; O. Paweł Szczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce. Studia o Mszy św. Seria druga*, Poznań–Warszawa–Lublin 1966, s. 227–228.

tyńskich. W anonimowej *Pieśni o katedrze Edeskiej* z połowy VI wieku czytamy, że budowla ta została wzniesiona tak, iż wyraża tajemnice Boskiej istoty i Jego zbawczego dzieła, a także, że stanowi obraz całego świata:

Podziwem napelnia jej widok, bo choć mała i jak morzem oblana wodami,
w swym obrazie zdoła objąć to, co świat w sobie mieści?
Jej sklepienie, zdobne w złożone kasety jak firmament w gwiazdy,
rozciąga się jak niebo.
Jej kopuła wznosi się jak niebiosa niebios,
jak hełm spokojnie leży jej nakrycie.
Wspaniałe łuki o tęczowych barwach
wskazują cztery strony świata.
Łuki boczne wyglądają jak występy skalne,
na nich i na tamtych wspiera się cały sufit⁷.

Sklepienie edeskiej katedry wyobrażało niebo, a jej kopuła niebo najwyższe, siódme, czyli *empireum*, mieszkanie samego Boga. Ściany kościoła odnosiły się do świata ziemskiego, zgodnie z sugestią, że już łuki dźwigające kopułę miały wskazywać „cztery strony świata”, łuki zaś boczne przypominały „występy skalne”. Taka symbolika ma oczywiście archetypiczne zakorzenienie i odnosi się do znanego nam już pokrewieństwa dzieła architektury z kosmosem. Można ją jednak znacznie uszczegółowić, odwołując się zarówno do znaczenia przypisywanego liczbom i figurom geometrycznym, jak i do „strukturalnego” kojarzenia sklepień i kopuł ze sklepieniem niebieskim.

Klasyczny kościół bizantyński zbudowany był na planie krzyża greckiego wpisanego w kwadrat. Przeszło środkowe wieńczyła kopuła wsparta na czterech podporach. Dolna część kościoła nawiązywała zatem do znaczenia liczby cztery, zarówno w jej aspekcie arytmety-

⁷ Anonim, *Pieśń o katedrze Edeskiej*, tłum. ks. Wojciech Kania, w: *Muza chrześcijańska*, t. I: *Poezja armeńska, syryjska i etiopska*, Kraków 1985, s. 291. – Interpretację pieśni pierwszy przedstawił André Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VIe siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, w: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, t. 1, Paris 1968, s. 31–50. – Wyczerpująco problem symboliki kościołów bizantyńskich omawia Anna Różycka Bryzek, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, w: *Losy cerkwi w Polsce po roku 1944*, Rzeszów 1998, s. 78–82.

tycznym, jak i geometrycznym. Cztery to symboliczne wyobrażenie świata ziemskiego: wzmiankowane w pieśni cztery strony świata, ale i cztery pory roku, cztery etapy ludzkiego życia, cztery temperamenty etc. To także pitagorejski *tetragonos* – symbol doskonałości, bo geometrycznie zamykający się w prostokąt o jednakowej długości boków, czyli w kwadrat⁸. Kopuła jest hemisferą. Koło to druga obok kwadratu figura doskonała, a półkula od najdawniejszych czasów wyobrażała sklepienie niebios⁹.

Zaskakujące z punktu widzenia naszego odbioru architektury jest to, że *Pieśń o katedrze Edeskiej* opisuje budowlę w sposób „akonstrukcyjny”. Dla nas znacznie bardziej logiczne byłoby najpierw wzmiankować ściany, kolumny i łuki jako elementy dźwigające, a następnie przejść do sklepienia, które przecież musi się na czymś wspierać. To, że autorzy pieśni postąpili inaczej, ma jednak swoje głębokie uzasadnienie. W homilii na poświęcenie kościoła Matki Boskiej „w Pharos” na terenie Wielkiego Pałacu w Konstantynopolu (864) patriarcha Focjusz najpierw opisał bramę wejściową i atrium świątyni, następnie zaś wnętrze budowli. Przy opisie wnętrza znów pojawił się ów porządek zstępujący, choć wcześniej zachowana była logika ruchu „do przodu”, zgodnie z przemieszczaniem się widza, a także z liturgią, która rozpoczynała się przy wejściu, by następnie znaleźć swą kontynuację w środku budowli¹⁰. Focjusz pisał:

Lecz oto umknęło mojej uwadze to, o czym należało powiedzieć na samym początku [...] W samej czaszy kopuły jest wyobrażona kolorowymi

⁸ Robert Sadowski, *U źródeł symboliki astronomiczno-numerycznej*, w: *Symbol i poznanie*, s. 114–115; Matila C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2001, s. 35; Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, München 1975, s. 126n.; Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1995, s. 67; Lech Kalinowski, *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce*, w: idem, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 17.

⁹ Lech Kalinowski, *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej*, s. 18; E. Baldwin Smith, *The Dome. A Study in the History of Ideas*, Princeton 1950; Mieczysław Wallis, *Semantyczne i symboliczne pierwiastki architektury*, w: idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 180–181.

¹⁰ Anna Różycka Bryzek, *Symbolika*, s. 64–78.

kostkami mozaiki człowiecza figura o cechach Chrystusa. Mógłbyś powiedzieć, że obejmuje on spojrzeniem ziemię, obmyśla jej harmonijny ład i rządy nad nią [...]. W pobliżu figury Chrystusa w konchach, poniżej hemisfery kopuły jest namalowany zastęp aniołów trzymających straż wokół naszego Pana, a w apsydzie umieszczonej nad sanktuarium Iśni wizerunek Dziewicy, wyciągającej swoje nieskalane ramiona w opiece nad nami [...]. Grupy Apostołów, Męczenników, a także Proroków i również Patriarchów wypełniają całość kościoła i upiększają go swoimi wizerunkami¹¹.

Focjusz opisuje mozaikową dekorację kościoła, ale dekoracja tą swym ikonograficznym porządkiem współgra z symboliką architektury. Oto bowiem w centrum kopuły, czyli w *empireum*, zjawia się wyobrażenie Boga-Władcy Wszechświata (*Pantokratora*). Poniżej, ale jeszcze w strefie nieba, zostali przedstawieni aniołowie. A zatem architektoniczne wyobrażenie niebios zostało wypełnione istotami niebiańskimi. Wynika stąd, że zarówno bizantyńskim programem ikonograficznym, jak i symboliką bizantyńskiej budowli sakralnej rządził układ od Boga i niebios ku ziemi. Był to porządek hieratyczny, metafizyczny i teologiczny, rozpoczynający się od Stwórcy, który „obmyśla harmonijny ład” świata i od którego wszystko pochodzi. W takim porządku niebo musiało być ważniejsze od ziemi i choć czysto praktyczna logika budowlana nakazywałaby w podporze widzieć element wcześniejszy od sklepienia, logika symboliczna wyznaczyła odwrotny kierunek czytania dzieła. Za bizantyńską wizją świata stała neoplatońska z ducha myśl o zstępującym porządku bytów, rozpoczynającym się od ich Stwórcy, czyli ontologia gradualistyczna i ściśle teocentryczna wizja kosmosu¹².

¹¹ Focjusz, Patriarcha Konstantynopola, *Homilia X*, tłum. Maria Dzielska, „Znak” 466, 1994, s. 60.

¹² Anna Różycka Bryzek, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „Znak” 466, 1994, s. 54; eadem, *Bizantyńskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie*, red. ks. Adam Kubiś, ks. Marian Rusecki, Lublin 1994, s. 55–57; Lech Kalinowski, *Inspiracje neoplatońskie w sztuce europejskiej od średniowiecza do baroku*, w: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. Alina Nowicka-Jeżowa, Paweł Stępień, Warszawa 2000, s. 127–128.

Bizantyńska symbolika architektoniczna nie kończyła się na owych esencjalnych odniesieniach do istoty ładu uniwersalnego. Hymn o katedrze edeskiej przekonuje, że znaczenie symboliczne nadawano także poszczególnym częściom budowli. I tak „wszystkie trzy nawy mają jednakową fasadę, jak jeden jest obraz Trójcy”, trzy okna chóru „głoszą tajemnicę Trójcy – Ojca i Syna i Ducha Świętego”, ambona to obraz Wieczernika, a kolumny wyobrażają apostołów. Dziewięć stopni wiodących do ołtarza przypomina o dziewięciu chórach anielskich¹³. Każdy element budowli wykraczał poza czysto utylitarną funkcję i mógł otrzymać znaczenie „duchowe”.

Symbolika średniowiecznych kościołów świata łacińskiego

Kościoły średniowieczne świata łacińskiego nie uzyskały tak przejrzystej wymowy jak na Wschodzie. Także program ich malarskiej dekoracji nie został nigdy skodyfikowany na podobieństwo programów bizantyńskich. Stąd też interpretacja ich symboliki napotyka większe trudności. Dlatego warto wyjść od niekwestionowanego konkretnego. Opat Sugeriusz, opisując swe dokonania w zakresie zarządzania opactwem Saint-Denis, w tym w przedmiocie przebudowy i nowych fundacji artystycznych, pisał, że na brązowych drzwiach do kościoła kazał umieścić następujący napis:

Kimkolwiek jesteś, jeżeli słać pragniesz chwałę tych drzwi
Nie patrz na złoto ni kosztą, lecz na mistrzostwo roboty.
Jasne jest dzieło szlachetne, a dzieło szlachetnie lśniące
Ludzkie umysły oświeca, by poprzez światło prawdziwe
Do prawdziwego szły światła, gdzie Chrystus prawdziwe wrota.
A jak to w tym świecie możliwe, brama wskazuje złota:
Mdły umysł do prawdy przez materialne rzeczy się wznosi,
A widząc to światło, wpierw pogrążony, dźwiga się w górę¹⁴.

¹³ Anonim, op. cit., s. 292.

¹⁴ Sugeriusz, opat z Saint-Denis, *O tym, czego dokonano pod jego zarządkiem*, tłum. Jan Białostocki, w: *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do*

Tekst Sugeriusza nakazuje najpierw dostrzec arcyzm opisywanego dzieła, gdzie kunszt – zgodnie z antycznym toposem *materiam superabat opus* – prześcignął wartość zużytych na nie kruszców¹⁵. Następnie ocenia się drzwi w aspekcie estetycznym, mówiąc *nobile claret opus*, a zatem odwołując się do kategorii *claritas* – nie tyle świecenia, co „aury” doskonałości emanującej z wytworu ludzkich rąk¹⁶. I wreszcie pada najważniejsze stwierdzenie, że dzieło materialne prowadzi ludzki umysł do poznania rzeczy niematerialnych: *Mens hebes ad verum per materialia surgit*.

Nie jest w tym momencie ważne, czy Sugeriusz postępował w swym pojmowaniu świata i sztuki bardziej za Janem Szkotem Eriugeną, za szkołą z Chartres czy za Hugonem od św. Wiktora¹⁷. Być może wcale nie myślał w kategoriach neoplatońskich¹⁸. Dla naszych potrzeb wystarczy stwierdzić, że podzielał on typowe dla całego średniowiecza przeswiadczenie, iż każda rzecz ma zarówno sens dosłowny (*sensus litteralis*), jak i sens duchowy (*sensus spiritualis*). „Nie ma takiej rzeczy widzialnej i cielesnej – pisał Eriugena – któ-

1500 r., oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 268–269. Tekst oryginalny publikuje Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Treasures*, Princeton 1979, s. 46–48.

¹⁵ Jan Białostocki, *Ars auro prior*, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 111–116; Günter Bandmann, *Przemiany w ocenie twórcy w teorii sztuki XIX w.*, tłum. Franciszek Franckowiak, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 48–49.

¹⁶ Władysław Stróżewski, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka” 2, 1961, s. 125–144; Umberto Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. Mikołaj Olszewski, Magdalena Zabłocka, Kraków 1994, s. 140–141.

¹⁷ Erwin Panofsky, *Suger, opat St-Denis*, tłum. Paulina Ratkowska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 79–84; Otto von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, tłum. Anna Palińska, Warszawa 1989, passim; Grover A. Zinn Jr., *Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition*, w: *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, red. Paula Lieber Gerson, New York 1987, s. 33–40.

¹⁸ Peter Diemer, *Abt Suger von Saint-Denis und die Kunstschätze seines Klosters*, w: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, red. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer, München 1995, s. 176–216.

ra by, jak sądzę, nie była znakiem czegoś niecielesnego i umysłowego” (*De divisione naturae* V, 3)¹⁹. Dla umysłowości średniowiecznej świat, jako twór boski, był księgą napisaną przez Stwórcę i zadaną człowiekowi do czytania. Znany wiersz, przypisywany Alanowi z Lille, głosił, że całe stworzenie jest dla nas niejako księgą, obrazem i zwierciadłem:

*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est et speculum*²⁰.

W konsekwencji tego poglądu także sens dzieła sztuki nie ograniczał się do przewyżniającego materię kunsztu. Dzieło sztuki również zawierało sens dosłowny i sens duchowy, a droga do poznania tego drugiego wiodła zawsze przez odczytanie sensu literalnego.

Stwierdzenie to pozwala na przejście do zagadnienia symboliki architektury sakralnej. Słowo *ecclesia*, kościół, nigdy nie ograniczało się do dziedziny budownictwa. Oznaczało ono zarówno kościół w sensie wzniesionej ludzkimi rękami budowli, jak i – przede wszystkim – ciało mistyczne, wspólnotę żyjących na Ziemi wiernych i istot przebywających w Niebie. Stąd też w kościele „materialnym” zawierało się zawsze wyobrażenie kościoła uniwersalnego: *Nostra vero materialis Ecclesia [...] significat [...] universalem Ecclesiam* – pisał Sicardus z Cremony. I zaraz dodawał wyjaśnienie: „Gdy słyszysz uniwersalny, rozumiesz [Kościół] walczący, złączony z pogan i z Żydów i jednocześnie [Kościół] tryumfujący, który jednoczy razem aniołów i ludzi, i już ich zjednoczył”²¹. Dlatego ociosane w sześcienną kostkę kamienie, materiał budowlany świątyni romańskiej, mogły obrazo-

¹⁹ Cyt. za: Umberto Eco, op. cit., s. 95.

²⁰ Ibidem, s. 84–85; Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. Andrzej Borowski, Kraków 1997, s. 326–328; Piotr Skubiszewski, *O myśleniu alegorycznym w średniowieczu*, w: *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, Warszawa 1972, s. 49–57.

²¹ Cyt. za: Martin Büchsel, *Ecclesiae symbolorum cursus completus*, „Städel-Jahrbuch” 9, 1983, s. 69.

wać chrześcijan, „żywe kamienie” kościoła mistycznego²², w krzyżowym zaś planie świątyni widziano nawiązanie do kształtu ludzkiego ciała. *Dispositio autem materialis ecclesiae modum humani corporis tenet* – pisał w XIII wieku Wilhelm Durandus w niezwykle poczytnym kompendium liturgicznym *Rationale divinatorum officiorum* (ks. I, 1)²³. Sens owego zestawienia mógł być dwojaki: z jednej strony od czasów antycznych proporcje ludzkiego ciała uznawano za wzór dla rozwiązań architektonicznych²⁴, z drugiej natomiast człowiek z rozłożonymi ramionami przypominał Ukrzyżowanego Chrystusa, fundament i głowę Kościoła²⁵.

Zgodnie z sugestią Sicardusa, *ecclesia materialis* swój rodowód i znaczenie bierze z *tabernaculum Moysi* i *templum Salomonis*, jako znaków *ecclesiae universalis*²⁶. Dlatego dalsze treści związane z budowlą sakralną wyrastały z egzegezy tych miejsc w Piśmie Świętym, gdzie mowa jest o świątyni i jej prefiguracjach (arka Noego, Przybytek, czyli Namiot Spotkania, świątynia Salomona, świątynia z wizji Ezechiela) oraz o apokaliptycznym mieście Bożym, Niebiańskiej Jerozolimie. Podejmowane przez teologów wyjaśnienia postępowały zgodnie ze średniowieczną zasadą interpretacji Pisma, gdzie na sens duchowy składały się trzy elementy: sens alegoryczny, tropologiczny i anagogiczny²⁷. Sens alegoryczny odnosił się do historii zbawienia w aspekcie zapowiedzi i wypełnienia, sens tropologiczny do moralnych pouczeń dla duszy dążącej do nieba, sens anagogiczny

²² Lech Kalinowski, *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej*, s. 17–18; Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1902, s. 112–113.

²³ Cyt. za: Joseph Sauer, op. cit., s. 111, przyp. 1.

²⁴ Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, s. 84–90; Adam Małkiewicz, *Francesca di Giorgio Martini „proportione di tempi sichondo el chorpo humano”*, w: idem, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 19.

²⁵ Mieczysław Wallis, op. cit., s. 177–178; Adam Małkiewicz, *Francesca di Giorgio*, s. 18–19; Otto von Simson, op. cit., s. 64, przyp. 38

²⁶ Martin Büchsel, op. cit., s. 69.

²⁷ Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, t. 1–2, Paris 1959; Paul P. Gilbert, *Wprowadzenie do teologii średniowiecza*, tłum. Tytus Górski, Kraków 1997, s. 39–40; Piotr Skubiszewski, op. cit., s. 55–56.

zaś do eschatologii. W ten sposób np. słowo „Jerozolima” oznaczało w sensie dosłownym miasto w Palestynie, w sensie alegorycznym Kościół, w tropologicznym dusze wiernych chrześcijan, a w anagogenicznym apokaliptyczne miasto Boże²⁸. Hugo od św. Wiktora pisał w traktacie *De arca Noe morali*:

W tych trzech wymiarach zawiera się całe Pismo Święte. Historia mierzona jest długością arki, gdyż porządek czasowy odkrywany jest w seriach czynów. Alegoria mierzona jest szerokością arki, gdyż w uczestnictwie w sakramentach powstaje zgromadzenie wiernych ludów. Tropologia mierzona jest wysokością arki, gdyż w postępie cnót wzrasta godność zasług²⁹.

Egzegeza świątyni Salomona czy świątyni z wizji Ezechiela była bardzo szczegółowa, przyznając rozmaite alegoryczne, tropologiczne i anagogeniczne znaczenia poszczególnym częściom tych budowli³⁰. Dzięki temu również każda część „kościół materialnego” mogła być wyjaśniana na różne sposoby. Cytowany już Durandus pisał:

Kościół, dalej, składa się z czterech ścian, a więc zbudowany jest na nauce czterech Ewangelistów; ma on długość, szerokość i wysokość: wysokość przedstawia odwagę, długość siłę, cierpliwie wytrwałą, póki nie osiągnie swego niebieskiego domu; szerokość jest miłosierdziem, które [nawet] przy długotrwałych cierpieniach miłuje swych przyjaciół w Bogu i swych nieprzyjaciół – dla Boga. A ponadto wysokość stanowi nadzieję na przyszłą nagrodę, która gardzi powodzeniem i przeciwnościami, mając nadzieję „zobaczyć dobroć Pana w kraju żywych”. [...] Szklane okna w kościele są to Pisma Święte, które odpędzają wiatr i deszcz, a więc to wszystko, co w nas uderza, ale przepuszczają światło prawdziwego słońca, a więc Boga do serc wiernych. Okna te są szersze wewnątrz niż zewnątrz, bo sens mistyczny jest rozleglejszy i wyprzedza znaczenie dosłowne. Okna oznaczają także zmysły ciała, które winny

²⁸ Paul von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln 1994, s. 49.

²⁹ Cyt. za: Martin Büchsel, op. cit., s. 69.

³⁰ Ibidem, szczeg. część II: *Sammlung von Symbola*, s. 76–86; Paul von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel*, s. 49–51.

zamykać się przed próżnościami świata, a otwierać się na dary duchowe, by przyjmować je bez jakiegokolwiek przeszkody. Drzwi kościoła to jest Chrystus, zgodnie z tym co powiedziano w Ewangelii „Jam jest drzwiami”³¹.

Jak więc widać, oparta na egzegezie biblijnych miejsc świętych interpretacja symboliczna „kościół materialnego” była bardzo dokładna. Jej odniesienie do Pisma Świętego nie oznaczało jednak możliwości automatycznego przenoszenia całego kontekstu znaczeniowego z figury biblijnej na powstający właśnie kościół. Dlatego, choć symbolika świątyni chrześcijańskiej kształtowała się w kontekście komentarzy do Apokalipsy, trudno widzieć np. w katedrze gotyckiej obraz Niebiańskiej Jeruzolimy³². Każdy kościół pozostawał oczywiście w relacji do apokaliptycznego Miasta Bożego, ale nie jako jego dosłowne wyobrażenie, lecz jako przedstawienie *ecclesiae universalis*. I przy takiej interpretacji trzeba pozostać: średniowieczny kościół na łacińskim Zachodzie wyobrażał Kościół uniwersalny. Czynił to zaś za pomocą rozlicznych duchowych sensów nabudowywanych na materialnej strukturze budowli, a zakorzenionych w czworakiej lekturze Pisma.

Osobnym zagadnieniem była średniowieczna symbolika kształtów budowli sakralnych. Wiąże się ona z jednej strony z przypisywaniem pewnym typom budowlanym określonych form, z drugiej zaś z problemem kopii architektonicznych. I tak np. już w późnym antyku łączono formę centralną z funkcją sepulkralną. Zwyczaj ten kontynuowali chrześcijanie, wznosząc mauzolea na planie ośmioboku czy koła. Kształt kolisty miała z tego powodu rotunda *Anastasis* zbudowana przez Konstantyna Wielkiego nad Grobem Chrystusa w Jeruzolimie. Stała się ona następnie przedmiotem naśladownictwa i nawiązań, odnoszących się do pierwotnego znaczenia centralnego

³¹ Wilhelm Durandus, *Reguły służby bożej*, tłum. Władysław Tatkiewicz, w: *Myśliciele*, s. 228.

³² Też taką najostrzej sformułował Hans Sedlmayr w książce *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950. Przeciw niej wypowiada się Martin Büchsel, op. cit., s. 72.

gmachu przez ideę Grobu Świętego³³. Formę kolistą odnotował też Durandus, interpretując ją symbolicznie:

Liczne jeszcze [kościóły – W. B.] ukształtowane są w formie okrągłej rotundy, co oznacza Kościół objęty przez kolisty świat; „Na wszystką ziemię wyszedł głos ich: i na kończy ny okręgu ziemie słowa ich” (Ps. 18, 5) lub że z okręgu ziemi dostajemy się do okręgu korony wiecznej (*Rationale*, ks. I, 17)³⁴.

Renesansowa symbolika architektury sakralnej

Wbrew pokutującym tu i ówdzie do dziś opiniom, że celem architektury renesansowej było wyłącznie stworzenie doskonałej kompozycji czystych form z elementów o antycznej proveniencji, Rudolf Wittkower już w roku 1949 zauważył, że „formy kościoła renesansowego mają wartość symboliczną, lub przynajmniej są obciążone znaczeniami, których czyste formy jako takie nie mogą zawierać”³⁵. Najsłynniejszy chyba teoretyk architektury renesansowej Andrea Palladio pisał w swych *Czterech księgach o architekturze*: „Starożytni zwracali uwagę na to, co było stosowne dla każdego z ich bóstw, nie

³³ Richard Krautheimer, *Introduction to an „Iconography of Medieval Architecture”*, w: idem, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York–London 1969, s. 115–150. Podniesiony przez Krautheimera problem kopii architektonicznych traktuje się obecnie znacznie ostrożniej, nie dostrzegając już w każdej prawie centralnej budowli naśladownictwa Grobu Świętego, zob. Andrzej Grzybkowski, *Kościóły w Gosławicach i Miszewie jako pośrednie „kopie Anastasis”*, w: idem, *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*, Warszawa 1997, s. 120–129.

³⁴ Cyt. za: Richard Schofield, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, w: Francesco Repishti, Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582–1682*, Milano 2004, s. 175.

³⁵ Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York–London 1971, s. 1 (wyd. 1: 1949). – Przebrzmiałe tezy o „estetyzacji” i laicyzacji architektury sakralnej w okresie renesansu lansuje nadal Cezary Wąs, „Sacrum” w architekturze – wątpliwości i możliwości, w: *Nadprzyrodzone*, red. Elżbieta Przybył, Kraków 2003, s. 251–252.

tylko co do wyboru miejsca, w którym miała być wzniesiona świątynia [...], lecz także co do wyboru jej kształtu”³⁶. W słowach tych zawiera się oczywiście typowe dla odrodzenia przeświadczenie o absolutnej doskonałości i powszechnej obowiązywalności norm klasycznych. Aby uniknąć jakichkolwiek dwuznaczności, Palladio, mówiąc o kształtach świątyń, *explicite* powołuje się na Witruwiusza, autora jedynego kompletnego traktatu o architekturze, jaki dotarł do naszych czasów z epoki antycznej. Zdanie autorytetu w tej kwestii jest rozstrzygające:

Lecz najpiękniejszymi i najbardziej prawidłowymi formami, z których inne czerpią swe proporcje, są okrągła i czworoboczna; tylko o tych dwóch mówi Witruwiusz i poucza nas, jaki powinien być ich układ, o czym opowiem później, gdy będzie mowa o rozplanowaniu świątyń³⁷.

Następnie mistrz z Vicenzy wylicza różne przykłady antycznych budowli kultowych. Tok wykładu i zastosowana terminologia mogą sugerować, że traktat Palladia jest apologią religii pogańskiej, wszak architekt konsekwentnie mówi nie o kościołach, lecz o „świątyniach”. Nic jednak bardziej mylącego. Po dłuższym wywodzie o architekturze antycznej nasz autor stwierdza: „Przeto i my, którzy nie mamy bóstw fałszywych, dla zachowania stosowności w kształcie świątyni wybierzmy również ze wszystkich formę najdoskonalszą i najświetniejszą”³⁸. Dla Palladia, jak i dla wielu innych ludzi epoki renesansu, antyk był normą nie tyle światopoglądową, ile kulturową. Nie negując oczywiście odrodzenia pogańskich kultów, magii i astrologii u progu nowożytności, trzeba wyraźnie podkreślić, że ludzie ówczesni w przeważającej części pozostawali chrześcijanami i zazwyczaj chcieli jedynie sztuce religijnej nadać najlepszy ze znanych kształt formalny³⁹. Dlatego też Palladio kontynuuje:

³⁶ Andrea Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, tłum. Maria Rzepińska, Warszawa 1955, ks. IV, r. 2 (s. 204).

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, ks. IV, r. 2 (s. 205).

³⁹ Ks. Jan Kracik, *Kościół i renesans. Spór o relacje wzajemne*, „Znak” 504, 1997,

Taką zaś jest forma okrągła, gdyż jest ze wszystkich najprostsza, najbardziej jednolita, pozbawiona kantów, silna i najbardziej pojemna. Budujmy więc świątynie okrągłe, gdyż ten kształt najbardziej im przystoi; jest bowiem zamknięty jednym obwodem, w którym nie można odnaleźć ani początku, ani końca, ani ich od siebie odróżnić; jego części są do siebie nawzajem podobne, a wszystkie uczestniczą w kształcie całości. Wreszcie kształt ten, którego obwód jest w każdym punkcie tak samo oddalony od środka, nadaje się najlepiej do uzmysłowienia jedności, nieskończonej istoty i sprawiedliwości BOGA⁴⁰.

Palladio uważa więc formę kolistą za najwłaściwszą dla budowli kościelnych z przyczyn ideowych. Jego argumentacja jest dwójaka. Z jednej strony przywołuje autorytet antyku i dość powszechny w epoce odrodzenia mit o powszechnym w Grecji i Rzymie wzniesieniu świątyń na planie koła i przejściu tego typu przez chrześcijan epoki Konstantyna Wielkiego⁴¹. Z drugiej natomiast odnosi się do doskonałości figur geometrycznych i boskiej symboliki koła, której echo pobrzmiwało już w *circulum coronae aeternitatis* Durandusa. W obrazie figury, która nie ma ani początku, ani końca znajduje odbicie słynna definicja Boga, spopularyzowana w XV wieku przez Mikołaja z Kuzy, głosząca, iż *Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam* – „Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie”⁴².

Kształt okrągły polecało też dla kościołów wielu innych teoretyków włoskich XV i XVI stulecia, m.in. Leone Battista Alberti⁴³. W roz-

s. 60–68; ks. Janusz S. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1999; Lech Kalinowski, *Jeszcze do odkrycia*, „Znak” 504, 1997, s. 117–119; Jörg Träger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.

⁴⁰ Andrea Palladio, op. cit., ks. IV, r. 2 (s. 205).

⁴¹ Rudolf Wittkower, op. cit., s. 5.

⁴² Georges Poulet, *Metamorfozy koła*, tłum. Donata Eska, w: idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, Warszawa 1977, s. 331; Rudolf Wittkower, op. cit., s. 26–27; Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 1977, s. 93–95.

⁴³ Rudolf Wittkower, op. cit., s. 13–19; Adam Małkiewicz, *Układ przestrzenny kościoła Gesù w Rzymie. Problem genezy i oddziaływania*, w: idem, *Theoria et praxis*, s. 121–124; Richard Schofield, op. cit., s. 175.

dziale *O częściach świątyń* swego traktatu *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania* odwoływał się on nie tylko do Witruwiusza, ale i bezpośrednio do uniwersalnych praw rządzących światem i jego budową.

Jest oczywiste – pisał – że natura upodobała sobie kształt okrągły, albowiem te rzeczy, które od niej pochodzą, z niej się rodzą lub przez nią są stworzone – są okrągłe. I czy trzeba, żebym mówił o kręgu wszechświata, gwiazdach, drzewach, stworzeniach i innych rzeczach, które natura chciała mieć okrągłymi?⁴⁴

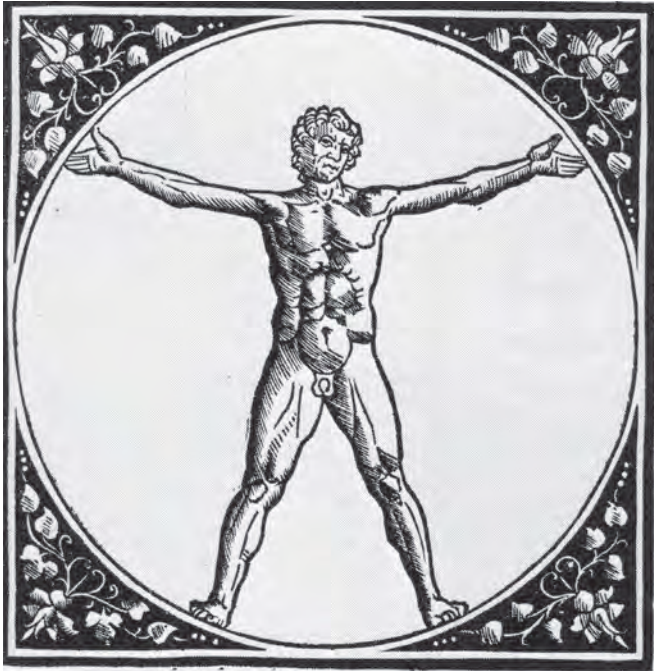
Kształt kolisty sugerowała też jedna z tzw. figur witruwiańskich, opisująca okrąg na sylwetce mężczyzny z rozpostartymi ramionami (*homo ad circumum* – il. 1). Wyrażała ona zarówno ideę doskonałości ludzkiego ciała, jak też przeświadczenie o związku człowieka, czyli mikrokosmosu, z makrokosmosem, ponieważ „porównanie człowieka ze światem (*homo = mundus*) jest symbolem niewidzialnego stosunku duszy do Boga”⁴⁵. A zatem za stosowaniem kolistej formy kościołów chrześcijańskich w okresie renesansu stało zarówno przeświadczenie o kosmiczno-boskiej doskonałości figury koła, jak i autoritet starożytnych.

Odrodzeniowa symbolika figur geometrycznych nie ograniczała się oczywiście do koła. Alberti pisał, że „naturze miły jest kształt sześcioboku, ponieważ pszczoły, szerszenie i wszelkie, jakie zechcesz, gatunki os nie potrafią budować swoich komórek i swoich plastrów inaczej jak w kształcie sześcioboku”⁴⁶. Dlatego polecał wznoszenie kościołów również na takim planie. Zainteresowanie drugą z figur witruwiańskich, *homo ad quadratum*, podnosiło rangę rzutów kwadratowych, także doskonałych, o czym wzmiankował Palladio. Wynika stąd, że geometria w ogóle miała dla ówczesnych architektów sens głębszy niż tylko praktyczny. Wiązało się to zarówno z częściowym przetrwaniem, jak i odrodzeniem symboliki liczb i figur regular-

⁴⁴ Leone Battista Alberti, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, tłum. Irena Biegańska, Warszawa 1960, ks. VII, r. 4 (s. 183).

⁴⁵ Lech Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntowskiej*, w: idem, *Speculum artis*, s. 471; Rudolf Wittkower, op. cit., s. 14–16.

⁴⁶ Leone Battista Alberti, op. cit., ks. VII, r. 4 (s. 183).



Il. 1. Fra Giocondo, figura witruwiańska (*homo ad circulum*), ilustracja do: *Vitruvius per Iocundum solito castigatur factus cum Figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*, Weneccja 1511, fot. ze zbiorów autora

nych. Powiązanie kształtów budowli z treściami kosmicznymi nieobce było greckiemu i łacińskiemu średniowieczu. W renesansie odwieczne znaczenie utrzymała kupała jako symbol sklepienia niebieskiego, podobnie jak kwadrat będący geometrycznym zapisem liczby cztery i tym samym wyrażający doskonałość ziemską⁴⁷. Te wciąż żywe odniesienia symboliczne uzupełniono jednak, sięgając do bezpośrednich źródeł antycznych – głównie do Platona i pitagorejczyków⁴⁸.

Lektura *Timajosa*, czytanego po raz pierwszy od wielu wieków w całości, uświadomiła, że starożytni w figurach geometrycznych i stosunkach liczbowych widzieli podstawę kosmosu, czyli wiecznego ładu wszechświata⁴⁹.

Co do kształtu – pisał Platon – to Bóg dał światu taki, jaki mu najlepiej odpowiadał i który jest zbliżony do Niego [...]. W tym celu zaokrąglił go Bóg w kształt kuli i koła z równymi odległościami od środka do krańców. Ten kształt jest spośród wszystkich najdoskonalszy i najbardziej podobny do siebie samego⁵⁰.

Koło, kula i hemisfera (prawzór każdej kupały) są więc figurami idealnymi. Dalej wszystko, co stworzone, zbudowane jest z czterech elementów: ognia, ziemi, wody i powietrza. Te jednak ciała również mają strukturę geometryczną, składają się bowiem z trójkątów, z których powstają następnie bardziej skomplikowane figury płaskie i bryły przestrzenne⁵¹. Wreszcie nie może być całości, która, pozbawiona jakiegos „wiązała”, nie stałaby się jedynie chaotycznym nagromadzeniem niepowiązanych ze sobą części. Zdaniem Platona kosmos, czyli

⁴⁷ Lech Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntońskiej*, s. 471.

⁴⁸ Stanisław Mossakowski, *Pitagorejska teoria piękna i jej rola w teoriach artystycznych i naukowych doby Humanizmu*, w: idem, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980, s. 43–55; Rudolf Wittkower, op. cit., s. 28–29.

⁴⁹ Jamie James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. Mieczysław Godyń, Kraków 1996, s. 49–65; Matila C. Ghyka, op. cit., s. 19–37.

⁵⁰ Platon, *Timaios, Kritias albo Atlantyka*, tłum. Paweł Siwek, Warszawa 1986, 33b (s. 40).

⁵¹ Ibidem, 53c–56c (s. 69–74).

uporządkowane połączenie elementów, powstaje wyłącznie dzięki zastosowaniu przy jego budowie proporcji matematycznych.

Lecz jest niemożliwe, aby dwa elementy utworzyły piękną strukturę bez trzeciej. Musi między nimi znajdować się jakieś wiązadło, które by je ze sobą łączyło. Otóż najpiękniejszym wiązadłem jest to, które tworzy, o ile to tylko możliwe, jedno jedyne jestestwo z rzeczami, które ono łączy. Skutek ten osiąga najpiękniej proporcja matematyczna⁵².

Szczególne znaczenie dla renesansowej teorii architektury miało zagadnienie proporcji. Brało się to stąd, że proporcja pojawiła się jako ważna kategoria piękna u Witruwiusza. Była ona nieodzownym składnikiem obiektywnie wyliczalnej współmierności poszczególnych części budowli, czyli *symmetrii*⁵³. Stosowane przez renesansowych teoretyków i architektów proporcje nie były przypadkowe. Pojawiające się wielkości liczbowe odpowiadają proporcjom muzycznym, a więc zależnościom np. pomiędzy długością strun dających brzmienie konsonansowe. Stosunki 1:2 (oktawa), 2:3 (kwinta), 3:4 (kwarta) i ich wielokrotności (szczególnie ciąg 6:8:9:12 zawierający oktawę, dwie kwarty, dwie kwinty i cały ton) wykorzystywane były przy wyznaczaniu długości i szerokości pomieszczeń w budowlach świeckich i sakralnych. Odnaleźć je można np. w Tempio Malatestiano Albertiego w Rimini, w projekcie bazyliki św. Piotra na Watykanie Donata Bramantego oraz w opinii Francesca di Giorgio na temat kościoła San Francesco della Vigna w Wenecji⁵⁴.

U źródeł popularności proporcji muzycznych tkwiła antyczna jeszcze koncepcja, że dźwiękowe konsonanse są odbiciem harmonii kosmicznej⁵⁵. Sformułowanie tej teorii przypisywane jest Pitagorasowi, który „rozumiał harmonię wszechświata, mogąc słyszeć ogólną

⁵² Ibidem, 31b–c (s. 38).

⁵³ Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, s. 16; Matila C. Ghyka, op. cit., s. 40.

⁵⁴ Rudolf Wittkower, op. cit., s. 101–142; Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, s. 158–172; Stanisław Mossakowski, op. cit., s. 43–47; Matila C. Ghyka, op. cit., s. 35.

⁵⁵ Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, s. 12–14; Jamie James, op. cit., s. 34–43.

harmonię sfer i gwiazd poruszających się w ich kręgach”⁵⁶. Wszczę-
świat gra, lecz my owej *musica mundana* nie słyszymy „ze względu
na słabość naszej natury”⁵⁷. Możemy ją natomiast odtwarzać dzie-
ki matematycznym źródłom muzyki i następnie wykorzystywać we
własnych, ludzkich dziełach. W ten sposób wznoszone przez czło-
wieka budowle, a w szczególności kościoły, uzyskają odpowiedni
charakter, gdyż, jak pisał Palladio, świątynie, „kiedy odznaczają się
wytworną i bogatą architekturą i mają piękne i właściwe proporcje,
zasługują na pochwałę”⁵⁸.

Choć teoretycy renesansowi tyle rozpisywali się o kolistej formie
budowli sakralnych, to jednak kościołów na takim planie powstało
niewiele⁵⁹. Wciąż żywa była tradycja planu podłużnego oraz średnio-
wieczna symbolika układu krzyżowego. Wielokrotnie cytowany już
Palladio pisał na koniec swych rozważań o kształtach świątyń:

Godne pochwały są także kościoły w formie krzyża; wejście robi się
wówczas tam, gdzie wypada podstawa krzyża, naprzeciw umieszcza się
ołtarz główny i chór, a w dwóch odgałęzieniach, wyciągniętych w jed-
ną i drugą stronę jak ramiona, dwa inne wejścia albo dwa ołtarze. For-
ma krzyża przypomina oczom patrzących owo drzewo, na którym za-
wisło nasze Zbawienie⁶⁰.

Odwołanie do formy krzyża odnajdujemy też w traktatach Francesca
di Giorgio Martini oraz Pietra Catanea (il. 2). Na towarzyszących im
ilustracjach widać ludzką postać z rozpostartymi ramionami, wpisa-
ną w plan budowli. W ten sposób paralela kościół–Chrystus Ukrzy-
żowany zyskuje dodatkowe znaczenie przez czytelne nawiązanie do
figury witrażowej. Symbolika krzyżowego planu świątyni stapia się
dzięki temu z koncepcją antropomorficzną⁶¹.

⁵⁶ Porfiriusz, *Żywot Pitagorasa*, w: Porfiriusz, Jamblich, Anonim, *Żywoty Pitagorasa*, tłum. Janina Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, s. 14.

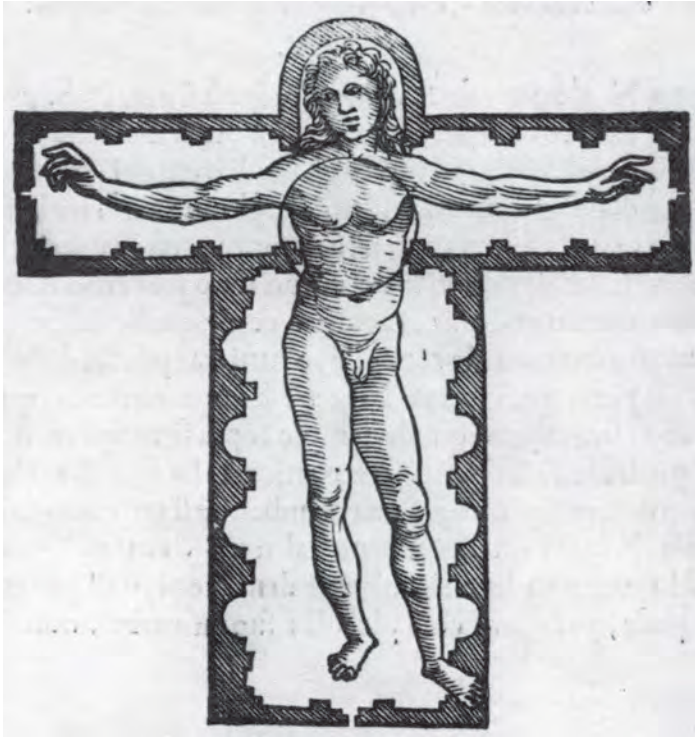
⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Andrea Palladio, op. cit., ks. IV, r. 2 (s. 204).

⁵⁹ Adam Małkiewicz, *Układ przestrzenny*, s. 124.

⁶⁰ Andrea Palladio, op. cit., ks. IV, r. 2 (s. 205).

⁶¹ Adam Małkiewicz, *Francesca di Giorgio*, s. 18–19; idem, *Układ przestrzenny*, s. 126–127; Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1962, s. 130.



Il. 2. Pietro Cataneo, plan kościoła z wpisaną postacią ludzką, ilustracja w traktacie *I quattro primi libri di architettura*, Venezia 1554, fot. ze zbiorów autora

Na koniec trzeba wspomnieć o jeszcze jednym bardzo istotnym aspekcie renesansowej symboliki architektonicznej, która zaważyła na całej nowożytnej teorii i praktyce budowlanej. Witruwiusz wymieniał trzy składniki piękna: *symmetrię*, eurytmię i *decor*, czyli stosowność. Ów ostatni efekt można było osiągnąć przez stosowanie właściwych dla danego zadania budowlanego środków wyrazu. W pierwszym rzędzie sprowadzało się to do użycia odpowiedniego porządku architektonicznego. Palladio powtarzał za Witruwiuszem:

I tak dla Minerwy, Marsa i Herkulesa wznoszono świątynie w porządku doryckim, mówiono bowiem, że tym bóstwom, uważanym za opiekunów rzemiosła wojennego, przystoją budowle pozbawione miękkości i delikatności. Natomiast sądzono, że dla Wenery, Flory, dla Muz, Nimf oraz innych bogiń bardziej łaskawych należy budować świątynie przypominające kwitnący i delikatny wiek dziewiczy, stosowano więc porządek koryncki w przekonaniu, że delikatne kształty oraz ozdoby z kwiatów, liści i wolut odpowiadają temu wiekowi. Dla Junony zaś, Diany, Bachusa i innych bóstw, dla których nie nadawała się ani powaga pierwszego porządku, ani delikatność drugiego, stosowano porządek joński, zajmujący pośrednie miejsce pomiędzy doryckim a korynckim⁶².

Sebastiano Serlio przeniósł owe zasady na architekturę kościołów chrześcijańskich. W czwartej księdze swego, wydawanego sukcesywnie księga po księdze, traktatu, zatytułowanej *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere [...]*, zalecał porządek dorycki dla świątyń pod wezwaniem Jezusa Chrystusa i bohaterskich męczenników za wiarę, joński dla świątych, których życie nie było ani surowe, ani delikatne, koryncki zaś rezerwował dla Marii, świątych dziewic i młodzieniaszków⁶³.

⁶² Andrea Palladio, op. cit., ks. IV, r. 2 (s. 205).

⁶³ Anthony Blunt, op. cit., s. 130; Jerzy Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 87.

Sobór trydencki i kontrreformacja

Renesansowa koncepcja symboliki architektonicznej zakładała możliwość pogodzenia antycznych koncepcji filozoficznych (Platon, Pitagoras) i artystycznych (Witruwiusz) z chrześcijaństwem, tak jak Marsilio Ficino próbował wykazać w swej *Teologia Platonica* współbrzmienie chrześcijaństwa z nauką greckiego myśliciela⁶⁴. Mogłoby się wydawać, że kontrreformacja przyniesie kres podobnym koncepcjom. I rzeczywiście, pojawiły się głosy potępiające sztukę antyczną, zbieranie posągów starożytnych bóstw oraz naśladowanie typowej dla dzieł grecko-rzymskich nagości. W malarstwie religijnym sugerowano także odejście od wszelkich znamion świeckości, zwrot w stronę tradycyjnej ikonografii oraz wzorów dostarczanych przez malarstwo wczesnochrześcijańskie, ikony bizantyńskie, dzieła średniowieczne i wczesnoreniesansowe (od Giotta do końca XV stulecia)⁶⁵. Św. Karol Boromeusz pisał w swym *Pouczeniu o budowie i wyposażeniu kościoła*:

Ponadto, jak przy malowaniu lub rzeźbieniu świętych obrazów, nie należy przedstawiać rzeczy fałszywych, niepewnych, apokryficznych czy pochodzących z przesądu lub dziwacznych, tak też trzeba unikać wszystkiego, co świeckie, szpetne lub nieprzyzwoite, albo po prostu niemądre, a także tego, co budzi tak wielką ciekawość, że zamiast pobudzać pobożność wiernych odwodzi ich od niej lub wprowadza w umysł zamęt⁶⁶.

⁶⁴ Erwin Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech*, w: idem, *Studia*, s. 188–189; Antoni Siemianowski, *Humanizm a chrześcijaństwo*, „Znak” 504, 1997, s. 12–20.

⁶⁵ Marcin Kaleciński, *Model malarstwa religijnego we włoskiej literaturze o sztuce doby kontrreformacji*, w: idem, „Muta praedicatio”. *Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, s. 9–31; idem, *Oblicza historyzmu w malarstwie Rzymu i Bolonii w latach około 1580–1615*, „Rocznik Historii Sztuki” 24, 1999, s. 54–67.

⁶⁶ Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, w: *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, oprac. Paola Barocchi, t. 3, Cap. XVII, Bari 1962, s. 42–43 [dalej jako *Instructiones*]. – Cyt. za: Św. Karol Boromeusz, *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła*, tłum.

I nieco dalej: „Wygląd [*expressio*] obrazów świętych winien cały, w sposób umiejętny i właściwy, odpowiadać prototypowi co do godności i świętości, zarówno w postawie i zachowaniu ciała, jak w przyodzianiu”⁶⁷.

Sobór trydencki (1545–1563) wypowiedział się w kwestii sztuki bardzo lakonicznie. Podczas 25 sesji zajęto się kultem relikwii i świętymi obrazami. Przypomniano postanowienia II soboru nicejskiego dotyczące czci oddawanej nie namalowanym wizerunkom, lecz „świętym, których one zawierają podobizny”⁶⁸, wskazano na konieczność zachowania właściwego charakteru wnętrza kościołów („aby nie było nic nieprzystojnego i bezładnego, aby nie pojawiło się nic świeckiego ani niegodnego, bo Domowi Bożemu przystoi świętość”⁶⁹) oraz zalecono dyscyplinę kościelną wobec dzieł sztuki. Chodziło o to, by „nie były pokazywane przedstawienia fałszywych dogmatów, które mogłyby dla nieuczonych stanowić okazję do poważnych błędów”⁷⁰. W tym celu „Święty Sobór postanawia, iż nikomu nie wolno umieszczać ani polecać umieszczać w jakimkolwiek miejscu bądź kościele, nawet najbardziej wydzielonym, jakiegokolwiek niezwykłego obrazu, jeśli nie został zatwierdzony przez biskupa”⁷¹. A zatem przedmiotem uwagi soboru była dyscyplina kościelna względem ikonografii, podyktowana obecnością heretyków (protestantów) oraz chęć zapewnienia budowlom kościelnym oraz wizerunkom świętych sakralnego charakteru⁷². Architektura jako taką nie zajmowano się w ogóle.

Jan Białostocki, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1985, s. 403–404.

⁶⁷ Carlo Borromeo, *Instrukcje*, s. 43. – Cyt. za: św. Karol Boromeusz, *Pouczenie*, s. 404.

⁶⁸ *Postanowienia Soboru Trydenckiego [o świętych obrazach]*, tłum. Jan Białostocki, w: *Teoretycy, pisarze i artyści*, s. 391.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 392.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Anthony Blunt, op. cit., s. 108–110; Piotr Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, s. 45.

Kwestię dostosowania budownictwa kościelnego do wymogów posoborowych opracował w roku 1577 św. Karol Boromeusz w cytowanym już *Pouczeniu o budowie i wyposażeniu kościoła*⁷³. W jego opinii, gmach kościoła powinien przede wszystkim wyróżniać się z otoczenia, w którym został postawiony. Przy wyborze miejsca należy więc „uwzględnić, aby kościół znalazł się, o ile to możliwe, daleko od wszelkiego zamętu, tak by nabożeństwa nie były zakłócanie, a sam kościół zyskał więcej szacunku”⁷⁴. Budowlę sakralną trzeba zatem usytuować w pewnej odległości od innych gmachów, najlepiej na wzniesieniu, a jeśli buduje się ją w terenie równinnym, to na kilkustopniowej podbudowie. Zwracając uwagę na wyizolowanie świątyni, autor dążył do wyeksponowania najbardziej elementarnego aspektu jej sakralności, *sacrum* bowiem można zdefiniować najprościej przez kontrast z *profanum*, czyli z tym, co znajduje się przed (pro) miejscem uświęconym (*fanum*)⁷⁵.

To wydzielenie miało być też, zgodnie z ogólnymi zaleceniami soboru, podkreślone przez całkowicie religijny charakter dekoracji budowli. „Uzgadniając więc fasadę ze strukturą i wielkością kościoła, architekt powinien tak postępować, by nie ukazując niczego świeckiego okazywała się tak wspaniała, jak to tylko możliwe i właściwe wobec świętości miejsca”⁷⁶.

Sakralny wydzwitek kościoła zawierać się miał również w jej wspaniałości. Obecna w cytowanym dopiero co fragmencie kategoria *aedificii magnitudo*, przez kardynała Fryderyka Boromeusza

⁷³ *Pouczenie* powstało w wyniku zaleceń synodu prowincjalnego diecezji mediolańskiej z roku 1573. Zob.: Evelyn Carole Voelker, *Charles Borromeo's „Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesisticae”, 1577. A Translation with Commentary and Analysis*, Ann Arbor 1977, s. 25; ks. Wojciech Góralski, *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kard. Karola Boromeusza*, Lublin 1988, s. 346–347; Piotr Krasny, *Visibilia signa*, s. 48–49.

⁷⁴ Carlo Borromeo, *Instructiones*, Cap. I, s. 7. – Cyt. za: Św. Karol Boromeusz, *Pouczenie*, s. 401.

⁷⁵ Mieczysław Porębski, *Artysta i sacrum*, w: *Sacrum i sztuka*, red. Nawojka Cieślińska, Kraków 1989, s. 130–131.

⁷⁶ Carlo Borromeo, *Instructiones*, Cap. III, s. 11. – Cyt. za: Św. Karol Boromeusz, *Pouczenie*, s. 402.

określona jako *grandezza i magnificenzia*⁷⁷, pojawiła się w XVI wieku i wiązała się z antyprotestanckim nastawieniem Kościoła katolickiego. Protestanci zarzucali „papistom” odejście od ubóstwa Kościoła pierwotnego i szerzenie – ich zdaniem – nieznanego w czasach apostołskich kultu świętych. Katolicy starali się natomiast udowodnić, że cześć oddawana wyznawcom i męczennikom oraz bogactwo zewnętrznej oprawy architektonicznej i liturgicznej (*cultus externus*) powszechne były już w czasach przed oficjalnym uznaniem chrześcijaństwa i za Konstantyna Wielkiego⁷⁸. Pod koniec XVI wieku powstała archeologia chrześcijańska, która zajęła się badaniem katakumb i najstarszych bazylik rzymskich. Jej cel był apologetyczny: eksploracja *Roma sotterranea* miała dostarczyć dowodów na prawdziwość tezy o ciągłości i niezmienności tradycji w Kościele katolickim⁷⁹. Jednocześnie zaczęto akcentować wielkość i architektoniczną wspaniałość świątyń starochrześcijańskich, bogactwo ich malarskiej i mozaikowej, pełnej złota, dekoracji oraz ozdobność zachowanych w skarbcach kościelnych sprzętów liturgicznych. Wspominał o tym św. Karol Boromeusz w *Liście* rozpoczynającym *Pouczenie*⁸⁰. Wszystko to miało prowadzić do wykazania konieczności stosowania bogatej oprawy „kultu zewnętrznego”, poczynawszy od architektury gmachu kościelnego, przez jego dekorację, a na paramentach kończąca⁸¹.

Karolowi Boromeuszowi przypisuje się często stwierdzenie, że budynek kościelny nie może w żaden sposób nawiązywać do architektury pogańskiej⁸². Taki wniosek jest jednak zbyt pochopny. W *Pouczeniu* czytamy bowiem:

⁷⁷ Federico Borromeo, *Della pittura sacra libri due*, oprac. Barbara Agosti, „Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte” 4, 1994, s. 68.

⁷⁸ Richard Schofield, op. cit., s. 155–163; Anthony Blunt, op. cit., s. 128.

⁷⁹ Friedrich Wilhelm Deichmann, *Archeologia chrześcijańska*, tłum. Elżbieta Jastrzębowska, Warszawa 1994, s. 22–25; Piotr Krasny, *O najdawniejszych badaniach archeologicznych w Polsce. Wykopaliska w Chełmie w 1640 roku*, „Historyka” 27, 1997, s. 111–112; Marcin Kaleciński, *Oblicza historyzmu*, s. 52–54.

⁸⁰ Carlo Borromeo, *Instructiones*, s. 4.

⁸¹ Richard Schofield, op. cit., s. 184–210.

⁸² Anthony Blunt, op. cit., s. 128–129; Rudolf Wittkower, op. cit., s. 31.

Przedstawiwszy krótko kwestię usytuowania kościoła, przechodzimy do dyskusji o jego formie. Ponieważ jest bardzo wiele różnych projektów, biskup powinien wraz z architektem wybrać najodpowiedniejszy kształt, zgodny z naturą miejsca i przeznaczeniem budynku. Zaiste godniejszy jest pogląd, stale utrzymujący się od czasów apostoelskich, że takiemu gmachowi nadaje się formę krzyża, jak to jasno widać w świętych bazylikach większych Rzymu, na ten sposób wzniesionych. Budowle zaś o kształtach okrągłych, które były używane jako świątynie pogańskie, są mniej użyteczne dla ludu chrześcijańskiego. Każdy więc kościół, a zwłaszcza ten, który domaga się wyglądu szczególnie znaczącego, godny jest tego, by go wybudować w postaci krzyża, który powinien być podłużny; taki [plan] jest najbardziej użyteczny, inne są mniej użyteczne. Chcielibyśmy więc, o ile jest to możliwe, zachować formę, która przypomina krzyż podłużny, dla kościołów katedralnych, kolegiackich czy parafialnych⁸³.

Autor nigdzie *explicite* nie przeciwstawia architektury chrześcijańskiej architektury pogańskiej. Wskazuje jedynie, za wzmiankowaną już renesansową tradycją, na rzekomo rozpowszechnione w czasach starożytnych używanie formy kolistej dla świątyń pogańskich. Czy ni to jednak w zdaniu, które mówi o mniejszej użyteczności owego kształtu dla chrześcijan: *Illa porro aedificii rotundi species olim idolorum templis in usu fuit, sed minus usitata in populo christiano*. Nie wyklucza tym samym formy centralnej, polecając tylko, z uwagi na ich większą funkcjonalność, układy podłużne⁸⁴. Zresztą jako biskup Mediolanu w pełni zaaprobował wzniesienie w tym mieście przez Pellegrina Tibaldiego wotywnego kościoła św. Sebastiana na planie ośmioboku⁸⁵.

Cytowany fragment wskazuje również, że św. Karol Boromeusz widział ideał budowli kościelnej w architekturze wczesnochrześcijańskiej⁸⁶. Mówią o tym zresztą i inne fragmenty jego dzieła, np. *passus* dotyczący portali wejściowych: „Należy więc zauważyć, że ich zamknięcie nie powinno być arkadowe, gdyż przypominałoby bramy

⁸³ Carlo Borromeo, *Instructiones*, Cap. II, s. 9–10.

⁸⁴ Evelyn Carole Voelker, op. cit., s. 56.

⁸⁵ Ibidem, s. 56–57.

⁸⁶ Ibidem, s. 54; Richard Schofield, op. cit., s. 170–171.

miejskie, lecz prostokątne, jak to widać w większości starożytnych bazylik⁸⁷. Ale *sacrae basilicae Romanae* posługiwały się klasycznym językiem architektonicznym. W ostatnim, podsumowującym całość rozważań, rozdziale *Pouczeń* autor pisał:

Uwagi poniższe stosują się generalnie do wszystkich budowli kościelnych. Nic nie może być wykonane, wystawione, napisane, przedstawione lub wyrażone, co byłoby świeckie, zdeformowane, ekstrawaganckie, okrutne lub obsceniczne, jak też nic, co wskazywałoby na światową wielkość [...]. [Wszystko to dotyczy] konstrukcji lub dekoracji kościoła, kaplicy, ołtarza i każdej rzeczy, która ma związek z funkcjonowaniem i dekoracją kościoła. Jednak z uwagi na trwałość [*firmitas*] budowy, jeśli tego wymaga wzgląd architektoniczny, nie zabrania się stosowania porządku [*genus*] albo doryckiego, albo jońskiego, albo korynckiego albo innego tego rodzaju⁸⁸.

Święty Karol Boromeusz zalecał wznoszenie przed kościołem atrium lub portyku. Te zaś części powinny być wyposażone w „marmurowe kolumny lub filary z kamienia lub cegły”⁸⁹. Tym samym autor dopuszczał stosowanie porządków architektonicznych, czyli świeckich i jednocześnie wywodzących się z pogańskiej starożytności form architektonicznych. Brało się to z jednej strony z obecnego od czasów renesansu przeświadczenia o doskonałości klasycznych reguł artystycznych. Vasari, pisząc o upadku sztuki antycznej i zapanowaniu średniowiecznego gustu „gotyckiego”, stwierdzał:

Taki sam los, jak rzeźbę, spotkał także architekturę. Wznoszono nadal budowle, ale wraz ze śmiercią artystów i zniszczeniem ich dzieł zagubiono zmysł dobrej formy i dobry styl; budowniczy nie troszczyli się o to, aby nadać swym dziełom jakiś ład poprzez zastosowanie porządków [*ordines*] i proporcji [*misura*]⁹⁰.

⁸⁷ Carlo Borromeo, *Instructiones*, Cap. VII, s. 14.

⁸⁸ Ibidem, Cap. XXXIV, s. 112–113.

⁸⁹ Ibidem, Cap. IV, s. 12.

⁹⁰ Giorgio Vasari, *Żywoty najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* [...], w: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, oprac. i tłum. Zygmunt Waźbiński, Wrocław 1975, s. 212.

Tylko więc klasyczny język architektury mógł zapewnić nowo powstającym dziełom właściwą jakość i dlatego w okresie kontrreformacji nie potępiono porządków architektonicznych⁹¹. Z drugiej strony w okresie powstawania archeologii chrześcijańskiej powszechne było przekonanie o pełnej chrystianizacji sztuki antycznej w czasach Konstantyna. Jak pisał około roku 1547 Agostino Steuco, bibliotekarz watykański, „Panteon, wtedy świątynia wszystkich bogów, teraz jest kościołem Dziewicy; Kastora i Polluksa na forum romanum, teraz [kościołem] Kosmy i Damiana. Wszystko należące do rytu świeckiego teraz jest święte”⁹². Tym samym wzorem w pełni stosowanym do naśladowania stawały się *sacrae basilicae Romanis*, wybudowane przy użyciu „schrystianizowanych” klasycznych *ordines*⁹³.

Pisarze kontrreformacyjni nie poprzestawali na propagowaniu wzorców z epoki pierwotnego chrześcijaństwa. Studiowali również pilnie późniejszych pisarzy. Bardzo dobrze byli im znani średnio-wieczni liturgiści, Durandus z Mende i Sicardus z Cremony⁹⁴. Nie dziwota więc, że budowlę kościelną postrzegali oni nie tylko jako powtórzenie starożytnych bazylik rzymskich, lecz również jako nawiązanie do wzorców starotestamentowych – mojżeszowego Przybytku i Świątyni Salomona⁹⁵. Na ten ostatni przykład wskazywał np. Robert Bellarmin, wyznaczając paralełę pomiędzy dyspozycją przestrzenną świątyni jerozolimskiej a kościołem katolickim. Zgodnie z przekazem biblijnym (3 Krl 6, 1–16), wzniesiona przez Salomona budowla była trójdzielna i składała się z przedsionka, do którego przylegały dwie brązowe kolumny Jakin i Boaz (3 Krl 7, 15–22), Miejsca Świętego i Świętego Świętych (Miejsca Najświętszego), czyli *Sacrosanctum*⁹⁶. Według Bellarmina:

⁹¹ Richard Schofield, op. cit., s. 163–167.

⁹² Cyt. za: ibidem, s. 180.

⁹³ Ibidem, s. 172–174.

⁹⁴ Evelyn Carole Voelker, op. cit., s. 54 i passim; Richard Schofield, op. cit., s. 168; Piotr Krasny, *Visibilia signa*, passim.

⁹⁵ Richard Schofield, op. cit., s. 182–183; Piotr Krasny, *Visibilia signa*, s. 80, 103, 169.

⁹⁶ Paul von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel*, s. 13–18.

Na podobieństwo Świątyni Salomonowej, w której znajdował się przedsionek, Święte i Święte Świętych, wszystkie kościoły były podzielone na trzy części. Pierwsza, nazwana przedsionkiem lub kruchtą [*porticus ante ingressum in templum*], którą Grecy określają mianem *πρόναος*, a my *vestibulum*, mieściła pokutników. Po niej był *ναός*, czyli korpus albo nawa [*templum sive navis*], a na końcu *Bema* albo *χρηατεον*, co oznacza sanktuarium [*sacrarium sive sanctuarium*] albo miejsce kultu [*ἄδυτον*] czyli wewnętrzną część świątyni mieszczącą ołtarz⁹⁷.

Barokowa wspaniałość i teatralizacja

Barok, o czym pisał już przed laty Jan Białostocki, nie stworzył własnej teorii sztuki⁹⁸. Dlatego niełatwo jest znaleźć teksty mówiące jednoznacznie o symbolice architektury sakralnej owego czasu. Niewątpliwie w wieku XVII i XVIII nadal odwoływano się do *Pouczeń* Karola Boromeusza. Ogromne znaczenie odgrywała też ciągle kategoria *magnitudo*, *magnificenzia*. Nawet w pełni oświeceniowy pisarz, jakim był Hugo Kołłątaj, pisał jeszcze w *Dyspozycji dla kościoła krzyżanowickiego* (1779), że „mieć wspaniałe kościoły jest honor dla fundatorów”⁹⁹. Owa wspaniałość znakomicie współgrała z rozwiniętą w okresie baroku teatralną koncepcją wnętrza kościelnego i profuzją jego dekoracji. Zakładała ona scenograficzne zakomponowanie ołtarzy oraz zespolenie i synchronizację wszystkich elementów dekoracji malarskiej, rzeźbiarskiej i sztukatorskiej, a także wyposażenia ruchomego z architekturą. W efekcie widz, przekroczywszy próg budowli, znajdował się w innym świecie, pełnym rzeźb, malowideł i plastycznych ornamentów, gdzie na sklepieniu otwierało się przed nim niebo pełne aniołów i świętych, a patetyczne gesty figur i kulisyowy układ ołtarzy bocznych kierowały jego wzrok w stronę ołtarza głównego.

⁹⁷ Robert Bellarmin, *Disputationes de controversiis christianae fidei*, t. 2, Wenecja 1603, szp. 767. Cyt. za: Piotr Krasny, *Visibilia signa*, s. 80.

⁹⁸ Jan Białostocki, *Czy istniała barokowa teoria sztuki?*, w: idem, *Refleksje i syntezę ze świata sztuki*, Warszawa 1987, s. 129–157.

⁹⁹ Cyt. za: Emanuel Rostworowski, *Ksiądz pleban Kołłątaj*, w: *Wiek XIX. Prace ofiarowane Stefanowi Kieniewiczowi*, Warszawa 1967, s. 56.

Tak pojęta teatralizacja czyniła z kościelnego wnętrza rodzaj *theatrum mundi*, obrazu kosmicznego porządku wszechświata, ze sferą niebiańską i ziemską oraz Kościołem Tryumfującym i Kościołem Walczącym. Kosmiczny aspekt architektury nie ograniczał się przy tym do samego wnętrza budowli. W wiekach XVII i XVIII nadal wierzono w muzyczne uporządkowanie wszechświata. Idea *musica mundana* nieobca była uczonym fizykom i astronomom, jak Izaakowi Newtonowi czy Johannesowi Keplerowi¹⁰⁰. W architekturze odwzorowania owej koncepcji jednak nie szukano jak w renesansie, w pitagorejskich proporcjach. „Proporcje pomiędzy członami architektury – pisał Claude Perrault – zostały ustalone na mocy zgody między architektami”¹⁰¹. Zaczęło też zanikać greckie rozumienie *symmetrii* jako współmierności elementów na rzecz symetrii jako odwzorowania względem osi lub punktu (takie rozumienie owego pojęcia znów wprowadził Claude Perrault)¹⁰². Niemniej jednak okres baroku nie doprowadził do całkowitej subiektywizacji zasad architektonicznych. Przy projektowaniu budowli dążono do uzyskania efektu „zamrożonej muzyki”, co starano się osiągnąć, wykorzystując połączenia matematycznych wielkości odpowiadających konsonansom i dysonansom. Odwoływano się też do matematycznych i geometrycznych prawidłowości stojących u podstaw uporządkowania wszechświata. Wyrażało się to w planach świątyń, wykreślanych przy użyciu takich figur, jak np. elipsy czy parabole, oraz we wzajemnych relacjach poszczególnych części gmachów¹⁰³, a także w wykorzystywaniu struktur kryształów¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Jamie James, op. cit., s. 146–162 i 166–181; Rudolf Wittkower, op. cit., s. 124; Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, s. 14.

¹⁰¹ Claude Perrault, *Dziesięć ksiąg o architekturze Witruwiusza*, tłum. Władysław Tatarkiewicz, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. Jan Białostocki, red. Maria Poprzeczka, Antoni Zięba, Warszawa 1994, s. 159.

¹⁰² Walter Kambartel, *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewußtseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, München 1972 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, t. 20), s. 44–54.

¹⁰³ George L. Hersey, *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*, Chicago–London 2000.

¹⁰⁴ Martin Raspe, *Das Architektursystem Borrominis*, München 1994, s. 124–125.

Dominacja skomplikowanych, często przenikających się figur geometrycznych, odsunęła nieco w cień znaczenie podłużnej, krzyżowej formy kościoła. Nie oznaczało to jednak rezygnacji z symbolicznej wymowy rzutów. I tak kościołom dedykowanym Trójcy Świętej nadawano często trójkątną formę¹⁰⁵, natomiast Francesco Borromini wybudował rzymski kościół uniwersytecki Sant'Ivo della Sapienza, używając dwóch przecinających się na kształt gwiazdy Dawida trójkątów, identyfikowanych z pieczęcią Salomona – symbolem mądrości, znakiem oczywistym w przypadku świątyni związanej z zakładem naukowym¹⁰⁶. Popularne były też stale odwołania do świątyni jerozolimskiej, zarówno w dyspozycji przestrzennej, jak i w stosowaniu dwóch kolumn (np. przy fasadzie, jak w najsłynniejszym przykładzie – kościele św. Karola Boromeusza w Wiedniu Johanna Bernharda Fischera von Erlach) lub kolumn kręconych (w ołtarzach czy konfesjach)¹⁰⁷.

W okresie baroku kontynuowano również, znaną już z renesansu, koncepcję wymowy porządków architektonicznych, wiążącą poszczególne *ordines* z przeznaczeniem konkretnych typów budowli. Można nawet powiedzieć, że zasada ta nabrała dodatkowego znaczenia w związku z teatralną, a co za tym idzie, także retoryczną koncepcją sztuki. Tak bowiem, jak mówca posługuje się określonym stylem wypowiedzi, by swoim słowom nadać stosowny charakter, tak i użycie wybranego porządku architektonicznego zapewniało budowli właściwą oprawę¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, s. 49–51.

¹⁰⁶ Idem, *Salomos Tempel*, s. 135–137.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 129–154.

¹⁰⁸ Jan Białostocki, *Styl i „modus” w sztukach plastycznych*, w: idem, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 82–83; Ulrich Schütte, „Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...” *Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 44, 1981, s. 32–33.

Poziomy i odmiany znaczeń symbolicznych

Myślenie symboliczne towarzyszyło architekturze chrześcijańskiej od początku jej istnienia. Zarówno w średniowieczu, jak i w czasach nowożytnych można odnaleźć trzy zasadnicze warstwy treści ideowych. Po pierwsze, symbolika mogła mieć zakorzenienie archetypiczne. W tym przypadku odwoływano się do doświadczenia *sacrum*, idei *axis mundi* oraz do kosmicznego uporządkowania wszechświata, magicznej wymowy liczb i figur geometrycznych. Po drugie, architekturze kościelnej nadawano znaczenia teologiczne, wynikające z egzegezy tekstów biblijnych i ogólnego przeświadczenia o wielopoziomowości sensu całego stworzenia (*sensus litteralis* i *sensus spiritualis*). Po trzecie wreszcie, treści symboliczne mogły wyrastać z przejęcia dziedzictwa starożytności i uznania go za ponadczasowy ideał kultury. Warstwa pierwsza organizowała myślenie we wszystkich omawianych epokach, oddziałując na poziomie skojarzeń elementarnych. Warstwa druga szczególnie rozkwitła w średniowieczu, ale eksplorowano ją również w okresie kontrreformacji, baroku, a czasem i w renesansie. W końcu warstwa trzecia, zapoczątkowana w czasach odrodzenia, charakteryzowała całą epokę nowożytną, legitymizując używanie klasycznego języka architektury w budownictwie kościelnym.

Z takim „wyposażeniem” symbolicznym katolicka architektura sakralna zbliżyła się do oświecenia, czyli do progu nowoczesności.

ROZDZIAŁ 3

Oświecenie i redukcjonizm

Oświeceniowa krytyka baroku

Oświecenie postawiło pod znakiem zapytania całą dotychczasową tradycję symboliki architektury sakralnej. Punktem wyjścia stał się atak na ustępującą epokę, czyli barok. Johann Joachim Winckelmann załamywał ręce nad współczesnymi mu rzeźbiarzami:

Poklask znajdują u nich tylko dzieła odznaczające się niezwykłością póż i ruchami pełnymi rozpasanych namiętności, wykonane w ich mniemaniu z polotem, który nazywają *franchezza*. Ich ulubionym pojęciem jest kontrapost, w którym według nich zawierają się wszystkie samodzielnie ukształtowane cechy doskonałego dzieła sztuki. Od swych postaci wymagają duszy, która, jak kometa, wypada ze swej orbity; w każdej postaci chcieliby widzieć duszę Ajaksa i Kapaneusa¹.

Niemiecki uczoney przeciwstawiał się charakterystycznej dla baroku ekspresji, dynamice i teatralizacji. Krytykowano również rzekomą pustkę duchową kryjącą się za roztańczonymi figurami, nic nieznaczący – jak utrzymywano – i czysto retoryczny patos gestów i póż oraz pozbawioną logiki, dobrego smaku i umiaru dekoracyjność dzieł architektury, nastawionych na zbytek i przesadną reprezentację. Dla Denisa Diderota nie ulegało wątpliwości, że barok *est une nuance de bizzare*², a podobnego sformułowania użył też Francesco Milizia³.

¹ Johann Joachim Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. Jolanta Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 193.

² Cyt. za: Jan Białostocki, „Barok”: styl, epoka, postawa, w: idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 222.

³ Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge Mass. 1955, s. 101–104; Jan Białostocki,

W zakresie sztuki sakralnej sprzeciw budziła nie tylko forma dzieł barokowych. Potrydencka teatralna pompa liturgiczna i nastawiona na ostentacyjne uzewnętrznianie uczuć pobożność znajdowały w sztuce XVII i pierwszej połowy XVIII wieku znakomite odzwierciedlenie. Radykalna krytyka tej właśnie ostentacji została przeprowadzona przez deistycznych i wolnomysłicielskich filozofów oświecenia. W barokowym przepychu wewnątrz kościelnych, bogactwie oprawy liturgicznej, nadmiarze procesji i religijnej afektacji dostrzeżono przejaw głupoty i zabobonu oraz postępowanie niezgodne z regułami rozumu.

Redukcja totalna i zerwanie z symbolizmem

Celem oświecenia było odczarowanie świata, pozbawienie go wszelkich znamion nieracjonalności, czyli rozbicie za pomocą rozumowej wiedzy uprzedzeń, mitów, stereotypów i wiary w autorytety⁴. Kant pisał w przedmowie do *Krytyki czystego rozumu*:

Wiek nasz jest właściwie wiekiem krytyki, której wszystko musi się poddać. Religia – przez swą świętość, prawodawstwo – przez swój majestat, chcą jej zazwyczaj uniknąć. Lecz budzą wtedy uzasadnione podejrzenia przeciw sobie i nie mogą domagać się nieudawanego uszanowania, które rozum przyznaje tylko temu, co zdołało wytrzymać jego wolną i publiczną próbę⁵.

Poddanie się krytyce jest nieodzownym zabiegiem w procesie wychodzenia ze stanu niedojrzałości. „Krytyka staje się czymś koniecznym, ponieważ jej rola polega na określaniu warunków, w jakich prawomocne jest użycie rozumu”⁶. Gdy Marc-Antoine Laugier pi-

Czy istniała barokowa teoria sztuki?, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 157.

⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 19.

⁵ Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tłum. Roman Ingarden, Warszawa 1986, s. 10.

⁶ Michel Foucault, *Czym jest Oświecenie?*, tłum. Damian Leszczyński, Lotar Jasiński, w: idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa 2000, s. 281.

sał w swym *Eseju o Architekturze* (1753), że „z architekturą jest jak z wszystkimi innymi Sztukami: jej zasady oparte są wprost na naturze i w działaniach pierwszej odnajdujemy jasno określone reguły tej drugiej”⁷, dawał tym samym wyraz coraz powszechniejszemu w jego czasach przekonaniu o znaczeniu powrotu do źródeł w tworzeniu nowej kultury⁸. Oświecenie przestało dowierzać autorytetom, wyszło poza obszar ich obowiązywania i zwróciło się ku opartemu na autonomii ludzkiego rozumu samodzielnemu poszukiwaniu uzasadnienia wszystkich rzeczy tego świata⁹. *Sapere aude* – miej odwagę być mądrym i posługiwać się własnym rozumem, tak brzmiało naczelną hasło epoki, sformułowane przez Immanuela Kanta. Dlatego, pisał królewiecki filozof, „oświecenie to wyjście człowieka z zawińionej przez niego niedojrzałości. Niedojrzałość jest nieumiejętnością w posługiwaniu się własnym rozumem bez przewodnictwa innych”¹⁰.

Sama w sobie postawa krytyczna nie jest niczym nagannym. Oświecenie jednak wyraźnie postawiło na pełną niezależność i samodzielną ludzkich zdolności poznawczych. Tym samym utrzymanie wiary religijnej stało się trudne. Jeśli bowiem przyjmuje się jedynie to, czego da się eksperymentalnie doświadczyć i racjonalnie dowieść, zanika Tajemnica, będąca nieodzownym składnikiem wszelkiej religijności. Jasno dostrzegł to romantyk Novalis, pisząc: „religii starano się dać nowszy, rozsądniejszy i pospolitszy sens, usuwając z niej starannie wszelką cudowność i tajemniczość”¹¹, a Józef Łepkowski stwierdzał: „Koniec przeszłego stulecia zapomniał wiele

⁷ Marc-Antoine Laugier, *Esej o Architekturze*, tłum. Maria Poprzęcka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, s. 127.

⁸ Antonio Hernandez, *Grundzüge einer Ideengeschichte der französischen Architekturtheorie von 1560–1800*, Basel 1972, s. 93–94; Anthony Vidler, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton 1989, s. 7–21.

⁹ Michel Foucault, op. cit., s. 278.

¹⁰ Immanuel Kant, *Odpowiedź na pytanie: czym jest Oświecenie?*, tłum. Tomasz Kupś, w: idem, *Rozprawy z filozofii historii*, oprac. Mirosław Żelazny, Kęty 2005, s. 44.

¹¹ Novalis, *Chrześcijaństwo, czyli Europa*, w: idem, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, tłum. i oprac. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 160.

słów tajemniczej kościoła mowy i zasłoniły się dla tych czasów duchowe światy”¹². W tej sytuacji myślenie krytyczne może stracić charakter jedynie narzędzia do oczyszczania wiedzy, wiary i doświadczenia z elementów zbędnych i przemienić się w postawę totalitarną. Dlatego nie może dziwić fakt, że skrajnie pojęte oświecenie przyniosło koncepcję architektury, w której wszystko, co wykraczało poza najprostsze rozumowe fakty, zostało z teorii sztuki budowlanej całkowicie wymiecione.

Najbardziej wpływowy autor pierwszej połowy XIX wieku, Jean-Nicolas-Louis Durand pisał w swym podręczniku *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (1802), że celem architektury „jest zaspokajanie naszych potrzeb”, co osiąga się dzięki „użyteczności i oszczędności”¹³. Użyteczność i oszczędność to zdaniem Duranda jedyne uniwersalne zasady rządzące sztuką budowniczą. Architektura nie jest umiejętnością tworzenia budowli „ozdobnych”, wykorzystujących klasyczne porządki kolumnowe i przynależną im symbolikę. Proporcje stosowane w porządkach nigdy nie zostały ujednolicone, co przeczy ich uniwersalności. Zresztą budownictwo ani w swych początkach, gdy wznoszono pierwotne szafasy, ani w czasach nowych, nie wyrastało z potrzeby piękna: „zawsze i wszędzie myśli człowieka i każde jego działanie opierały się na dwóch zasadach: miłości dobrobytu i nienawiści do wszelkich trosk”¹⁴.

Teoria Duranda była więc w pełni redukcjonistyczna¹⁵. Wszelkie rozważania o sztuce budowniczej francuski autor sprowadzał do utylitaryzmu. Utylitaryzmu tego nie należy przy tym rozumieć wy-

¹² Józef Łepkowski, *Symbolika religijna – kobiece roboty do kościołów*, w: idem, *Z przeszłości. Szkice i obrazy. Artykuły feuiltonowe*, Kraków 1862, s. 58.

¹³ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Zarys nauki architektonicznej wykładanej w Szkole Politechnicznej*, tłum. Ewa Węgiełek, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, s. 158. – O doktrynie i znaczeniu Duranda: Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme*, Paris 1984, s. 80–85; Andrzej Rottermund, *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1. połowy XIX wieku*, Wrocław 1990.

¹⁴ Jean-Nicolas-Louis Durand, op. cit., s. 158; Werner Szambien, op. cit., s. 72–80.

¹⁵ Frank-Bertolt Raith, „*Der Mechanismus der Erfindung*”. *Die Struktur der modernen Architektur seit 1800*, „Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst, Journal of the History of Architecture” 29, 1999, s. 106–108.

łącznie jako bezwzględny prymat funkcji użytkowej w każdej budowlu. Durand mówi oczywiście o „wygodzie” i zdrowym charakterze gmachów, ale dodaje do tego symetrię, regularność i prostotę jako składowe „oszczędności”:

Ze względu na oszczędność powinno się stosować formy najbardziej symetryczne, najbardziej regularne i najprostsze – takie jak koło, kwadrat, prostokąt zbliżony do kwadratu, zamykają one bowiem mniejszym obwodem tę samą co inne powierzchnię¹⁶.

Jak wiemy – choćby z cytowanego w poprzednim rozdziale traktatu Palladia – formę kwadratu czy koła stosowano w architekturze od dawna z uwagi na ich doskonały, regularny kształt, prowokujący odniesienia symboliczne. Dla Duranda koło i kwadrat miały wartość jedynie dlatego, że pozwalały wznieść budynek o największej powierzchni przy najmniejszym obwodzie, a więc przy najmniejszym zużyciu materiałów. W miłości do dobrobytu architektura stawiała się sztuką liczenia, ale nie liczenia symbolicznego, gdzie kształt i liczba boków miały kosmiczne oraz boskie odniesienia, lecz sztuką kalkulowania kosztów. Redukcjonizm Duranda to sprowadzenie sztuki budowlanej do techniki, oceniającej pozytywnie tylko te wartości, które da się ogarnąć i wymierzyć, zamienić na ekwiwalent pieniądza bądź „prostoty” czy „wygody”.

Ale tam, gdzie rządzi kalkulacja kosztów i wygód, nie ma miejsca na symbolikę. Nie ma go nie tylko dlatego, że utylitaryzm przyjmuje wyłącznie rozwiązania najprostsze. Nie ma go przede wszystkim z tego względu, że symbol jest możliwy wyłącznie przy przyjęciu „otwartej” koncepcji świata. Symbol musi odwoływać do czegoś poza sobą¹⁷. Jeśli więc dzieło architektury ma oznaczać coś więcej niż jedynie „maszynę do mieszkania”, czy też „maszynę do sprawowania kultu”, jego formy muszą zakorzeniać się w rzeczywistości bogatszej niż buchalteria.

¹⁶ Jean-Nicolas-Louis Durand, op. cit., s. 158.

¹⁷ Zob. Władysław Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, szczeg. s. 441 i 451.

Poglądy Duranda znajdowały oparcie w racjonalistycznej francuskiej teorii architektury, już bowiem Claude Perrault pisał w komentarzu do *Dziesięciu ksiąg o architekturze Witruwiusza*, że

cała architektura oparta jest na dwóch zasadach, z których jedna jest obiektywna, a druga dowolna. Podstawą obiektywną jest użyteczność i praktyczny cel stanowiący konieczną przyczynę wzniesienia budowli tak jak została wzniesiona, a więc: solidność, dbałość o zdrowie i wygoda. Podstawą, którą nazywam dowolną, jest piękno¹⁸.

Ostatecznie jednak koncepcje profesora paryskiej politechniki ukształtowały się w kręgu grupy ideologów, należy je więc zakwalifikować do skrajnego nurtu oświecenia, który chciał do końca wyjaśnić otaczającą nas rzeczywistość, dokonać jej całkowitej demitologizacji i poddać pod władzę autonomicznego ludzkiego rozumu¹⁹. Było to dążenie do wiedzy absolutnej, które miało skończyć się zupełnym zapanowaniem nad światem, gdyż człowiekowi „wydaje się, iż wyzwoli się od lęku, gdy nie będzie już nic nieznanego”²⁰. Jednym z elementów owej strategii poznawczej było liczenie, pozwalające tyleż na sprowadzenie tego, co różnoimienne, do umożliwiającego porównywanie wspólnego mianownika, jak i dające narzędzia do opisanego świata w jednolitych terminach.

Co jednak zrobić z tym wszystkim, co na liczby zamienić się nie da? „Dla oświecenia – pisali Horkheimer i Adorno – to, co nie daje się wyrazić w liczbach, a ostatecznie w jednostkach, jest pozorem”²¹. Wszystko, co wymyka się spod władzy liczenia, należy zatem po prostu ze świata wyeliminować, usunąć jako element nieracjonalny czy amorficzny. Lub mówiąc inaczej: ponieważ to, co nie da się zamienić

¹⁸ Claude Perrault, *Dziesięć ksiąg o architekturze Witruwiusza*, tłum. Władysław Tatarkiewicz, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. Jan Białostocki, red. Maria Poprzęcka, Antoni Zięba, Warszawa 1994, s. 158.

¹⁹ Sergio Villari, *J.-N.-L. Durand (1769–1834). Arte e scienza dell'architettura*, Roma 1987, s. 83–88.

²⁰ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, op. cit., s. 31–32.

²¹ Ibidem, s. 23; zob. też: Charles Taylor, *Immanentne kontroświecenie*, tłum. Andrzej Pawelec, w: *Oświecenie dzisiaj. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. Krzysztof Michalski, Kraków–Warszawa 1999, s. 50n.

na liczby, jest nieużyteczne, należy to wyplenić jak pozbawiony wartości chwast (oświecenie, a później modernizm, chętnie posługiwały się metaforami ogrodniczymi)²².

Chwastem takim musiała się wydać również symbolika architektoniczna. Jeśli architekturą miała rządzić zasada użyteczności, to symbolika użyteczną nie była. Nie potrafiła przynieść bezpośredniego pożytku, nie dało się jej zamienić na wyliczalne walory, a nawet jeśli odnosiła się ona do liczb, to do liczb rozumianych nie technicznie, lecz „metafizycznie”, a więc nienaukowo i w sposób przesądny. Należało ją więc wyplenić z architektonicznego ogródka użyteczności i oszczędności. Sztuka budownicza musiała pozbyć się zabobonów i wejść na tory utylitarnej inżynierii.

Charakter i *architecture parlante*

Poglądy Duranda stanowią przykład ostatecznych konsekwencji, jakie można było wyciągnąć z redukcjonistycznych zapędów wieku oświecenia. Ale oświecenie nie było jednolite. Wolfgang Welsch pisał, że „do oświecenia należy nie tylko sam racjonalizm, lecz podwójna figura racjonalności i emocjonalności”²³. A zatem wiek świateł przyniósł nie tylko „technicystyczny”, ale i „emocjonalistyczny” sposób myślenia o architekturze. Nauczyciel Duranda, Étienne-Louis Boullée, zastosował w swym traktacie szeroko dyskutowaną we Francji od połowy wieku XVIII kategorię „charakteru”²⁴. Pisał on: „Nadać dziełu charakter to użyć słusznie wszystkich właściwych środków, nie wywołując innych doznań, jak tylko te, które wynikają z tematu”²⁵. Charakter zatem z jednej strony bierze się z ukształtowania budowli,

²² Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, Warszawa 1995, s. 37n.

²³ Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. Roman Kubicki, Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 122.

²⁴ Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1991, s. 162–163, 167, 174–175, 177–180, 185; Antonio Hernandez, op. cit., s. 115–116, 119; Anthony Vidler, op. cit., s. 154–159.

²⁵ Étienne-Louis Boullée, *Architektura. Esej o sztuce*, tłum. Maria Poprzęcka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, s. 145.

z zastosowania do jej wzniesienia takich środków, które odpowiadają jej przeznaczeniu i je podkreślają, z drugiej natomiast z poruszenia uczuć (*emouvoir*), jakie wygląd budowli wzbudza u odbiorcy²⁶. Zestawiając *per analogiam* efekty wywoływane przez architekturę z oddziaływaniem przyrody w różnych porach roku, Boullée pisał:

Zauważyliśmy, że w zimie efekty światła były smutne i mroczne, że przedmioty straciły swój blask i swój kolor, że formy były twarde i kanciaste, że ogołocona ziemia tworzyła ogromny, powszechny grobowiec. Z obserwacji tych wynika, że dla tworzenia obrazów smutnych i mrocznych trzeba, jak to próbowałem czynić w pomnikach nagrobnych, ukazać – dzięki murom absolutnie nagim – szkielet architektury pogrzebanej, używając tylko proporcji niskich, zapadających się, zagrzebanych w ziemi, stworzyć wreszcie – dzięki materiałom pochłaniającym światło – obraz architektury cieni, rysowany przez efekty cieni jeszcze bardziej czarnych²⁷.

Architektura przez charakter ma symbolizować swe przeznaczenie. Tak jak zima wywołuje zimowy nastrój, a pogodę „wiosenną” w styczniu zawsze będziemy odbierać jako coś nienaturalnego, tak każdy budynek powinien uzyskać charakter zgodny z przypisanym mu celem. A zatem forteca ma głosić potęgę, grobowiec wzbudzać uczucia smutku, więzienie grozę, a kościół odczucia religijne. Boullée odchodzi tu zarówno od siedemnastowiecznego rozumienia podrzędnej roli uczuć w odbiorze sztuki, jak i wcześniejszego pojmowania kategorii charakteru w teorii architektury. Według Kartezjusza „namiętności duszy” należało poddawać kontroli rozumu, gdyż były ślepe i nie kierowały się żadnymi stałymi zasadami. Stąd i odbiór sztuki musiał następować przez rozum i wywiedzione zeń racjonalne kryteria. Dopiero w wieku XVIII, gdy dowartościowano „poznania mętne”, a więc zmysłowe, czyli „estetyczne” w źródłowym sensie tego słowa, dawny porządek uległ odwróceniu. Jak wówczas dowodzono, nie byłoby sądów estetycznych, gdyby nie konstytuujące je wrażenia i namiętności. Percepcja dzieła jest zatem „totalno-

²⁶ Werner Oechslin, „*Emouvoir*”. Boullée und Le Corbusier, w: idem, *Moderne entwerfen. Architektur und Kunstgeschichte*, Köln 1999, s. 196–200.

²⁷ Étienne-Louis Boullée, op. cit., s. 146.

ścią”, gdzie rozum, zmysły i uczucia wspólnie biorą udział, ale część racjonalna warunkowana jest przez doznania irracjonalne²⁸. Dlatego też charakter w koncepcji Boullée’go oddziałuje na uczucia odbiorcy – jest przedrefleksyjny, ale przez to fundamentalny, bo w odbiorze sztuki myśli mają być poprzedzane przez uczucia. Różni się przez to również od wcześniejszego rozumienia owego pojęcia, kiedy to, jak np. w *Cours d’Architecture* Jacques-François Blondela (1771), charakter sytuowano w zasadzie w obrębie treści znaczeniowych porządków architektonicznych, sprowadzając typologię dzieł budownictwa do „charakteru męskiego i solidnego” oraz „delikatnego i eleganckiego”, pozostając tym samym w zgodzie z dawnymi witruwiańskimi stereotypami²⁹.

Koncepcja Boullée’go otwiera nowy rozdział w dziejach symboliki architektonicznej. Po pierwsze, oddzielono architekturę od budownictwa. Budownictwo staje się – jak u Duranda – prostym wznoszeniem budynków, działalnością utylitarną i redukcjonistyczną. Natomiast istota architektury polega na tworzeniu dzieł symbolicznych³⁰. Claude-Nicolas Ledoux pisał w swoim traktacie: „Architektura jest tym dla budownictwa, czym poezja dla literatury pięknej; jest ona dramatycznym entuzjazmem rzemiosła; nie można o niej mówić inaczej niż z egzaltacją”³¹. Po drugie, to nie kosmiczne parantele liczb i figur geometrycznych, jak w proporcjach muzycznych, ani antropomorficzne i antropometryczne odniesienia klasycznych porządków architektonicznych, jak u Witruwiusza, lecz bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę formy gmachu i wywoływanego przez nią *emouvoir* będzie stanowić teraz o możliwości konstruowa-

²⁸ Wilhelm Dilthey, *Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dziejowe zadania*, w: idem, *Pisma estetyczne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 231–233; Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton 1951, s. 278–286 i 339–346; Rudolf Wittkower, *La teoria classica e la nuova sensibilità*, „Lettere Italiane” 18, 1966, s. 194–206; Mirosław Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia „estetyka”*, w: idem, *Źródłowy sens pojęcia „estetyka”*. *Rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994, s. 9–36.

²⁹ Werner Oechslin, op. cit., s. 194–195.

³⁰ Antonio Hernandez, op. cit., s. 126.

³¹ Claude-Nicolas Ledoux, *L’Architecture considerée sous le rapport de l’art, des moeurs et de la législation*, Paris 1804, s. 15.

nia znaczenia w dziełach architektury. Takie bezpośrednie oddziaływanie kształtu budynku na odbiorcę Emil Kaufmann nazwał za pewnym anonimowym tekstem z połowy XVIII wieku *architecture parlante*³². Celem owych zabiegów było „stworzenie budowli [...], której treści byłyby zrozumiałe dla widza nie tyle przez przedstawienia o charakterze symbolicznym, alegorycznym czy przez emblematy, ile przez sam kształt budowli, która powinna uzyskać taką formę, aby sama przez się wyjaśniała swoje treści, swój sens ideowy”³³. Heinrich Genz pisał, że w berlińskiej mennicy (1800) „charakter budynku wyniknął z przeznaczenia”. Projektując fasadę, architekt pomyślał o tej „poważnej i najznacniejszej w kraju fabryce” i dlatego nadał jej „charakter mocny, solidny, pewny, a przecież bogaty”. Podczas pracy projektowej nie wiedział, że budynek będzie mieścił również Szkołę Budowlaną. „Gdybym wiedział – tłumaczył się – że przeniesiona tu będzie Szkoła Budowlana z wszystkimi swoimi wydziałami, [...] starałbym się, aby stronę zewnętrzną budowli dostosować do szaczytowego przeznaczenia jej wnętrza”³⁴. A zatem wygląd budowli musi mówić o jej przeznaczeniu. Ta „mowa” (bo to jest rodzaj ekspresyjno-figuratywnego języka³⁵) posługuje się czysto architektonicznymi środkami, dając odbiorcy wrażenie lekkości, swobody, bądź wręcz przeciwnie, ciężkości i solidności gmachu. *Architecture parlante* odwołuje się do charakteru dzieła, a jej percepcja dokonuje się na drodze emocjonalnej³⁶. Widząc surową i potężną budowlę, odczuwamy respekt, a lekki i przeszklony budynek zaprasza do środka. Dopiero na kanwie owych początkowych odczuć możemy rozumowo

³² Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Philadelphia 1952 (= Transactions of the American Philosophical Society, t. 42), s. 447, 514, 520, 535; idem, *Architecture*, s. 130, 165.

³³ Zofia Ostrowska-Kęłbłowska, *Pałac w Dobrzycy i zagadnienie tzw. romantycznego klasycyzmu*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 251.

³⁴ Heinrich Genz, *Beschreibung des neuen Königlichen Münzeng Gebäudes*, „Sammlung nützlicher Aufsätze die Baukunst betreffend” 1800, nr 1, s. 17, 25–26, 18. – Cyt. za: Klaus Jan Philipp, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart–London 1997, s. 53–54.

³⁵ Zob. na ten temat: Anthony Vidler, op. cit., s. 160–162 i passim.

³⁶ Emil Kaufmann, *Architecture*, s. 130.

rozważyć, jaką konkretną funkcję spełnia oglądany gmach. Budynek więc symbolicznie wyraża swe przeznaczenie.

Reakcja przeciw pobożności barokowej i powrót do źródeł

Poglądy oświeceniowe nie mogły pozostać bez wpływu na chrześcijaństwo. Nastawienie krytyczne pojawiło się w łonie Kościoła. Celem oświecenia katolickiego stało się przywrócenie właściwej hierarchii praktyk religijnych wynikające z pogłębionej świadomości chrześcijańskiej, a więc z zaangażowania nie tylko uczuć, ale i rozumu³⁷. Jako przejaw zabobonu zaczęto piętnować nadmierne nabożeństwo do świętych obrazów. „Patrzajże katoliku – pisał w 1756 roku biskup łucki Stanisław Witwicki – gdy w kościele Bożym widzisz różne wyobrażenia, abyś im nie oddawał tej czci, co samemu Bogu. Nie powinienes przed obrazami kłękać”³⁸. A biskup augsburski Clemens Wenzeslaus w liście pasterskim z roku 1780 formułował podobne myśli jeszcze mocniej:

Jeśli w czasie, w którym przebywacie w naszych świątyniach, rzadko zginacie kolana przed Jezusem Chrystusem lub w ogóle odwracacie się plecami od ołtarza i chcecie oddawać większą cześć świętym niż Bogu samemu, jeśli czynicie śmieszne rozróżnienia między materialnymi obrazami lub kierujecie waszą pobożność na materiał, z którego są wykonane, na ich kolor lub ozdoby, którymi są udekorowane lub gdy chcielibyście im przypisać jakąś wewnętrzną moc: zawsze wtedy sama religia traci na swej czci i pogrążacie się w zabobonie: zawsze wtedy naruszacie pierwsze przykazanie³⁹.

Konsekwencją takich poglądów było dążenie do oczyszczenia wnętrza kościelnych z nadmiaru ozdób i wizerunków. W liście

³⁷ Anton L. Mayer, *Liturgie, Aufklärung und Klassizismus*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 9, 1929, s. 76–81; ks. Jan Kracik, *Ewangelicznie i rozumnie. Oświecenie katolickie*, „Znak” 451, 1992, s. 57–69; Jerzy Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Warszawa 2000, s. 198.

³⁸ Cyt. za: ks. Jan Kracik, op. cit., s. 62.

³⁹ Cyt. za: Anton L. Mayer, op. cit., s. 107.

pasterskim biskupa salzburskiego z roku 1782 czytamy: „Usuńcie z domu majestatycznego i poważnego Boga wszystko [...], co jedynie czaruje oczy, jedynie rozpala wyobraźnię, jedynie wywołuje bezmyślne zdziwienie nie pozostawiając trwalszych wrażeń”⁴⁰. Zaczęto też ograniczać przepych liturgiczny. Kongres pastoralno-liturgiczny w Ems zalecał, by „podczas śpiewania sumy we wszystkich bez wyjątku kościołach zaniechać luksusu drogich paramentów”⁴¹.

Na odchodzeniu od barokowej wystawności jednak nie porzeczono. Oświecenie katolickie starało się wypracować własną eklezjologię oraz własną wizję liturgii i pobożności. Dążono więc najpierw do zwrócenia uwagi na centralną rolę mszy świętej w kulcie katolickim. Mszę rozumiano jako obrzęd i modlitwę wspólnoty. Miało temu służyć ograniczenie liczby ołtarzy w kościołach, zakaz sprawowania kilku mszy naraz i to nie tylko w jednym kościele, ale też – podczas trwania sumy w kościele parafialnym – w pozostałych świątyniach danej miejscowości⁴². Rozwiązania artystyczne miały zapewnić właściwy wygląd ołtarzy, dyspozycja zaś wnętrza sakralnych umożliwić wiernym swobodny kontakt wzrokowy z tabernakulum i amboną⁴³. Za *Pouczeniem* św. Karola Boromeusza zalecano malowanie wnętrza na kolor biały, bo dzięki temu wzbudzają one u wiernych odczucia radości i czystości oraz wspomagają koncentrację na sprawach najważniejszych⁴⁴. Preferowano proste układy przestrzenne, podkreślające wspólnotowy charakter sprawowanych obrzędów i tym samym znakomicie odpowiadające oświeceniowym dążeniom do wyprowadzenia formy gmachów z ich funkcji społeczno-instytucjonalnych⁴⁵. Szczególną popularnością cieszyły się więc budowle jednonawowe z krótkim i słabo wyodrębnionym prezbiterium, bardzo chętnie przyjmowane jako projekty typowe, polecane do realizacji bądź przez państwowe służby budowlane (np. w Austrii), bądź przez konkretnych

⁴⁰ Cyt. za: ibidem, s. 116, przyp. 158.

⁴¹ Cyt. za: ibidem, s. 112.

⁴² Ibidem, s. 96–122; ks. Jan Kracik, op. cit., s. 66.

⁴³ Zob. np.: Joseph Helfert, *Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung der kirchlichen Gebäude*, Prag 1834, s. 44.

⁴⁴ Ibidem, s. 45.

⁴⁵ Anthony Vidler, op. cit., s. 2–4 i passim.

architektów (np. Chrystiana Piotra Aignera w Królestwie Polskim – il. 3–4)⁴⁶. Takie wnętrza dawało poczucie integracji wspólnoty wiernych z kapłanem przy stole ofiarnym. Układ ów stosowano niezależnie od stylowego wyrazu budowli, np. Karl Friedrich Schinkel wykorzystał go, projektując neogotycki kościół w Krzeszowicach (proj. 1823 r., realizacja do 1844 r. – il. 5)⁴⁷. Ołtarze otrzymywały zazwyczaj najprostszą formę mensy z cyborium, w czym widziano powrót do dawnych, zapoczątkowanych w okresie wczesnochrześcijańskim, zwyczajów⁴⁸. „*Sanctissimum* – głosił dekret synodu w Pistoii z roku 1786 – powinno się przechowywać w miejscu szczególnym, zwracającym na siebie uwagę wiernych i wzbudzającym ich głęboką cześć, a ponad nim, stosownie do dawnych zwyczajów, powinno znajdować się cyborium”⁴⁹. Zgromadzeni w kościele wierni powinni wraz z kapłanem uczestniczyć w liturgii. W tym celu wprowadzano mszaliki z tłumaczeniem tekstu łacińskiego, pieśni w językach narodowych, a także występowano przeciw odmawianiu różańca podczas mszy, gdyż odwodzi to uczestnika od głównego celu obrzędu, jakim jest wspólne przeżywanie misterium Eucharystii⁵⁰.

Symbolice budowli kościelnej w okresie oświecenia nie poświęcano wiele uwagi. Joseph Helfert pisał, że kościół, na wzór świątyni jerozolimskiej Salomona, powinien składać się z trzech części: chóru będącego odpowiednikiem *Sacrosanctum*, dostępnego wyłącznie dla kleru i oddzielnego od pozostałych części świątyni, nawy przeznaczonej dla ludu (odpowiednika Miejsca Świętego) i przedsionka.

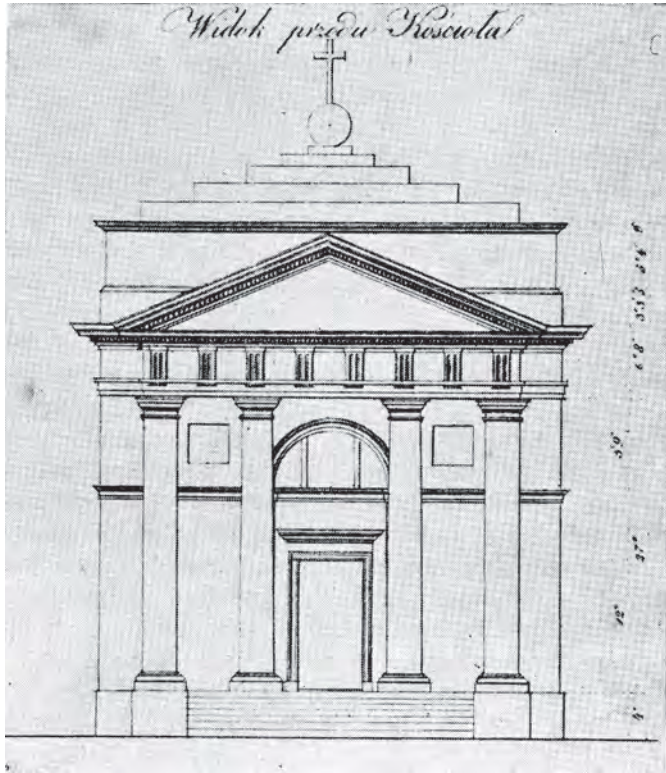
⁴⁶ Elisabeth Springer, *Die Josephinische Musterkirche*, w: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich* (= „Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts” 11, 1996), s. 67–97; Chrystian Piotr Aigner, *Budowy kościołów [...]*, Warszawa 1825; Tadeusz S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner 1756–1841*, Warszawa 1965 (= *Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki*, t. 5), s. 203–207.

⁴⁷ Wojciech Bałus, *Uwagi o kościoły w Krzeszowicach Karla Friedricha Schinkla*, w: *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki*, Poznań–Wrocław 2002, s. 325–335, a szczeg. s. 331–332..

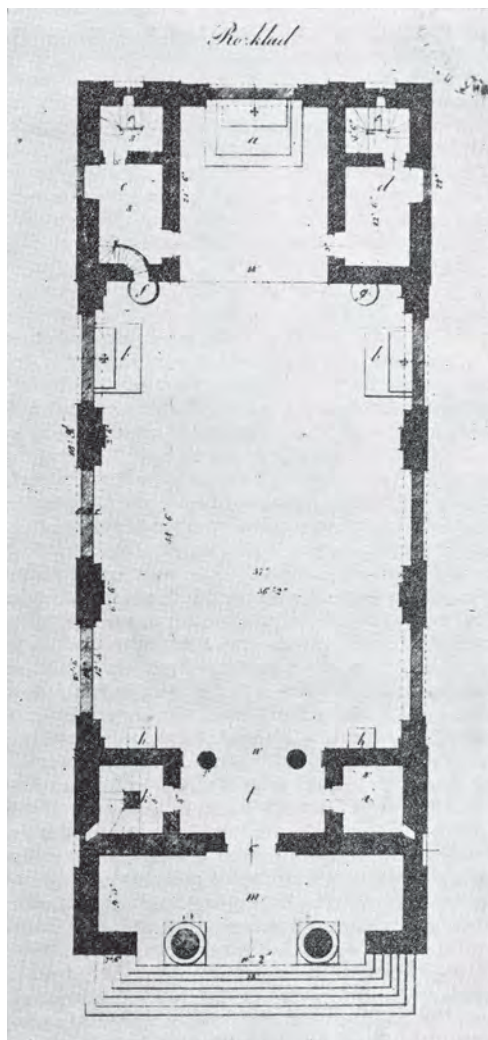
⁴⁸ Sabine Klinkert, *Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770 bis 1850*, München 1986, s. 6–7.

⁴⁹ Cyt. za: Anton L. Mayer, op. cit., s. 114.

⁵⁰ Ibidem, s. 110–111; ks. Jan Kracik, op. cit., s. 66–67.



Il. 3. Chrystian Piotr Aigner, *Budowy kościołów* [...], Warszawa 1825, wzorcowy projekt kościoła, typ I, fasada, fot. ze zbiorów autora



Il. 4. Chrystian Piotr Aigner, *Budowy kościołów* [...], Warszawa 1825, wzorcowy projekt kościoła, typ I, rzut, fot. ze zbiorów autora



Il. 5. Karl Friedrich Schinkel, kościół w Krzeszowicach, widok wnętrza, 1823–1844, fot. Adam Rzepecki

Kościół najlepiej jest wznosić w miejscach wywyższonych, bo Bóg tronuje na wysokościach. Tradycyjnie świątynie chrześcijańskie były orientowane, ale tego zwyczaju nie musi się przestrzegać, bo już dawno zwrócono uwagę na niebezpieczne związki kierowania prezbiterium na wschód z pogańskim kultem słońca⁵¹.

Pisząc o symbolice, Helfert nie czynił tego w jakimś wydzielonym fragmencie książki. Jako uczony prawnik (profesor Uniwersytetu Karola w Pradze) poświęcił on swe studium uzasadnieniu józefińskich reform kościelnych. Uwagi o symbolice zamieścił w rozdziale o położeniu, kształcie, sposobie budowania i wielkości kościoła. Tym samym symboliczną wymowę budowli sakralnej traktował funkcjonalnie, jako jeden z elementów rozważań o praktyce wznoszenia świątyń. Charakterystyczny jest też redukcjonistyczny sposób myślenia o symbolice. Helfert mówi o znaczeniach najprostszych, bo trójdzielny schemat kościoła można zastosować do każdego właściwie układu przestrzennego, podział zaś na przedsionek, Miejsce Święte i Miejsce Najświętsze ma powszechnie obowiązujące źródło, czyli *Trzecią Księgę Królewską* Starego Testamentu. Chodziło mu więc o stworzenie uniwersalnego typu budowli kościelnej, zgodnie z oświeceniową teorią architektury, kładącą nacisk na wypracowywanie idealnych wzorców dla określonego zadania architektonicznego; typów najlepiej odpowiadających funkcji, jaką dany gmach miał spełniać⁵². W wywodach Helferta pobrzmiewają też zalecenia św. Karola Boromeusza z *Pouczenia* (wydzielanie budowli kościelnej z otoczenia) i innych pisarzy kontrreformacyjnych (przyrównywanie kościoła do Świątyni Salomona), ale najbardziej znamieny jest strach autora przed zabobonem, nakazujący z dystansem traktować tradycję orientowania kościołów, co w sposób szczególny współgra z oświeceniowym kultem rozumu i walką z przesądami. Dopełnieniem całości jest postawa utylitarna Helferta. Uzasadniając wzniesłe przeznaczenie świątyni solidnością jej wykonania, praski jurysta głosił: „Kościółowi nie może zbywać na sposobie budowania zapewnia-

⁵¹ Joseph Helfert, op. cit., s. 36–38.

⁵² O roli typu w teorii architektury okresu oświecenia pisze Anthony Vidler, op. cit., s. 147–154.

jącym mu długą trwałość, ponieważ jest on siedzibą Boskości, stąd też nie wolno mu stać się alegorycznym obrazem przemijania”⁵³.

Odrzucanie barokowej przesady, przepychu i ostentacji było więc fragmentem szerszego projektu, mającego za cel oczyszczenie religii z wszelkiej nieracjonalności. Taki zabieg, choć słuszny wobec wszelkich znamion pustego nadmiaru rytuału i ozdobności, musiał prowadzić w sposób konieczny do redukcjonizmu. Uproszczono więc sprawowaną liturgię, kościołom nadano najprostsze kształty, a znaczenia symboliczne architektury ograniczono do sensów elementarnych i nie budzących żadnych racjonalnych wątpliwości. Wszystko zaś, co mogło – choćby tylko troszeczkę – pachnieć zabobonem (jak orientowanie świątyń), po prostu starano się usuwać.

Skutki oświecenia

Spróbujmy podsumować ustalenia tego rozdziału. Jak się wydaje, wypływa z niego pięć wniosków. Po pierwsze, krytyka oświeceniowa na długo wyznaczyła negatywny stosunek do baroku. Zła sława tej epoki ciągnęła się głęboko w wiek XIX. Barok postrzegano wciąż jako styl pozbawiony smaku. W połowie stulecia Józef Kremer tak krytykował przekształcenie krakowskiego kościoła Franciszkanów:

Gdy w r. 1655 za czasów wojen szwedzkich kościół Franciszkański zgorzał, nastąpiło trzecie przeistoczenie jego architektury. To odbudowanie przypadło atoli w czasy najgorszego smaku [...]. Zbudowano teraz sklepienie krągłe z wszystkimi przyborami odpowiadającymi ówczesnemu zwichniętemu smakowi – ozdobiono młdami, płaskimi tę nawę pilastrami i nadziano im kapitele korynckie [...]. Presbiterium napuszczono światłem jaskrawem, rażącym; bo takowe wtedy wielce lubiano⁵⁴.

Barok i rokoko uważano też za okres upadku moralności i religijności, czas królowania bezwstydu niewieścich buduarów, co fatalnie odbić się miało na powstającej wówczas sztuce. Wiktor Hugo

⁵³ Joseph Helfert, op. cit., s. 44–45.

⁵⁴ Józef Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 2, Wilno 1859, s. 73–74.

z niesmakiem opisywał rokokową dekorację w kaplicy pałacowej w Akwizgranie:

Minąwszy sklepienie portyku [...] ujrzałem przede wszystkim, nie bez zaskoczenia, dwupiętrową, białą rotundę, oświetloną z góry, w której ze wszystkich stron roztaczały swoje wdzięki najrozmaitsze zalotne kaprysy architektury rokokowej zdobne w małżowiny i kogucie grzebienie. [...] Trudno o coś bardziej rażącego i bezwstydnego niż ta rokokowa kaplica, roztaczająca wdzięki kurtyzany wokół tego wielkiego imienia karolińskiego. Anioły wyglądające jak amorki, palmy przypominające pióropusze, girlandy kwiatów i kokardy – oto, co gust wywodzący się od pani de Pompadour umieścił w kaplicy Ottona III i na grobie Karola Wielkiego⁵⁵.

Adam Mickiewicz zaś, co prawda nie wymieniając słowa barok, pisał w artykule *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*:

Ten sam lud, który wielbił niegdyś Madonny starego Cimabuego, który przykłękał w zachwycie przed Madonnami Giotta, ten sam lud włoski, tak żywy i tak wrażliwy, stawał chłodny i obojętny wobec dzieł talentów takich, jak Carracciowie, Alloriowie, Guido, Guercino. A przecież lud ten nie zatracił w sobie wcale odczucia sztuki, z uporem strzegł w kościołach arcydzieł Rafaela i Correggia, gotów z bronią w ręku sprzeciwić się ich zabieraniu; ale dla utworów nowszych nie okazywał żadnego zainteresowania. Widział w nich same tylko sceny dziwne i niezrozumiałe, postacie pogańskie i barbarzyńskie, nie rozpoznawał tam swej ewangelii. [...] W taki sposób sztuka, zaparłszy się ducha Ewangelii, straciła cały swój wpływ moralny, całą swą wziętość⁵⁶.

Tej amoralnej, zeświecczonej, napuszonej i sztucznej barokowej sztuce sakralnej Władysław Łuszczkiewicz przeciwstawiał nową twórczość religijną, wywodzącą się od nazareńczyków:

⁵⁵ Viktor Hugo, *Ren*, tłum. Izabela Rogozińska, Warszawa 1987, s. 80.

⁵⁶ Adam Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: idem, *Pisma artystyczne i pisma krytyczne*, Warszawa 1999 (= Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 5, Wydanie rocznicowe 1798–1998), s. 279–280.

Nie oddaliliśmy się jeszcze w sztuce religijnej tak daleko od epoki jej upadku w XVIII wieku, iżby dla wielu z nas, a przeważnie dla duchownych oddalonych od ruchu sztuki stolic, obrazy zeszlówieczne nie były miarą pojęć doskonałości. [...] A jednak kto rozumie czym jest odrodzenie się nowożytnie malarstwa religijnego, kto pojmie zasługi na tem polu szkoły niemieckiej i francuskiej, reprezentowanej przez Overbecka, Veita, Führicha, Ingra [!], Flandrina, Bessona, ten przyzna, że obrazy Czechowiczów i Smuglewiczów, istotnie religijnymi nie są, a przy najmniej grzeszą brakiem pojęć właściwych duchowi tego rodzaju sztuki⁵⁷.

Na rehabilitację baroku w pełnym tego słowa znaczeniu trzeba było czekać do prac Corneliusa Gurlitta, Heinricha Wölfflina, Augusta Schmarsowa i Aloisa Riegla, a więc do schyłku XIX stulecia; wtedy też dopiero zaczęto zwracać uwagę na religijny charakter powstającej w XVII i XVIII wieku sztuki i architektury⁵⁸.

Po drugie, oświecenie przetarło drogę architekturze inżynierskiej, tzn. takiej, która może być zredukowana wyłącznie do aspektów konstrukcyjnych i funkcjonalnych. Projektowanie architektoniczne po Durandzie stało się problemem wynajdywania rozwiązań najkorzystniejszych dla danego zadania budowlanego, bez zwracania uwagi na „humanistyczną” wymowę dzieła.

Dla Duranda projektowanie architektoniczne oznacza najpierw i przede wszystkim rozwiązywanie problemów, jest więc w znacznym stopniu analitycznym posuwaniem się naprzód. Jego wykłady starają się zapoznać studentów z „mechanizmem odkrywania” i wprowadzania „podstaw architektury”, niezależnych od wymogów konkretnego projektu. Służy temu nie tylko ogólne pojęcie architektury, jej istoty i celu, ale i opanowanie najważniejszych pojedynczych elementów jak też ich sukcesywne łączenie w części budynku i całe budowle⁵⁹.

⁵⁷ Władysław Łuszczkiewicz, *Jakie są zasady malarstwa religijnego*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 2, 1884, nr 5/6, s. 74.

⁵⁸ Jan Białostocki, „Barok”, s. 223–227; Inge Scheidl, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau in Wien der Jahrhundertwende*, Wien–Köln–Weimar 2003, s. 171–180.

⁵⁹ Frank-Bertolt Raith, op. cit., s. 108.

Prostota i oszczędność wiedzy więc w prostej linii od pomysłów końca XVIII wieku do klasycznej awangardy XX stulecia⁶⁰.

Po trzecie, durandowski redukcjonizm zmusił do szukania nowych podstaw teoretycznych dla architektury i jej symboliki. Stąd w wieku XIX nie kontynuowano dawnych poglądów, lecz z jednej strony poszukiwano nowych, uniwersalnych i powszechnie obowiązujących zasad, z drugiej zaś odkrywano dawne koncepcje, filtrując je przez racjonalną, a więc naukową postawę badawczą.

Po czwarte, za pierwszy przejaw sięgania do źródeł w odzyskaniu symboliki należy uznać kategorię *emouvoir* i wywodzącą się z niej koncepcję *architecture parlante*. Zagadnienie „mówiącej architektury” stało się jednym z kluczowych wątków myśli dziewiętnastowiecznej. Kościół przede wszystkim miał wyglądać jak kościół. Karol Ney oburzał się na świątynię zobaczoną w jakimś miasteczku:

to ma być kościół prawowiernych Katolików? Przecieżbym poznał co swego, bom Katolik. Gdzie tu okna kościelne? [...] Dach jak na owczarni, lub na domach naszego czasu. [...] Pókdą żyje nasza wiara i kościoły nasze, niech też mają swój charakter i własność swą⁶¹.

Zdaniem zaś Jana Sas-Zubrzyckiego, chrześcijańska budowla sakralna powinna mieć „formę lekką, unoszącą się w górę, zrywającą z ziemią, a to dlatego, bowiem tendencja kościoła jest religijną, a religia podnosi ducha [...]. Z tej formy ogólnej wynikają [...] wszelkie inne formy pochodne, także lekkie i lotne”⁶².

⁶⁰ Paralelę pomiędzy dziełami „architektów rewolucjonistów” a architekturą awangardową XX wieku pierwszy opisał Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien–Leipzig 1933 (reprint: Stuttgart 1985). – Zob. też: Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917, 1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise*, Köln 1974.

⁶¹ Dr N. [Karol Ney], *Kilka uwag nad budownictwem kościelnym w Polsce*, „Kościół i Szkoła. Pismo miesięczne” 1, 1846, s. 239. – Za zwrócenie mi uwagi na ten artykuł dziękuje Pani dr Urszuli Bęczkowskiej.

⁶² Jan Sas Zubrzycki, *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka*, Kraków 1894, s. 82.

Po piąte wreszcie, dążenia reformatorów spod znaku oświecenia katolickiego nie zostały całkowicie zapomniane w ciągu następnych stuleci. Tendencje do oczyszczenia pobożności z nadmiaru liturgicznej pompy i praktyk graniczących z zabobonem, podkreślanie wspólnotowego charakteru mszy świętej i apelowanie o sprzyjające temu kształtowanie przestrzeni kościołów, a także altarocentryzm odrodzą się w dziewiętnastowiecznym i dwudziestowiecznym ruchu liturgicznym, a znajdą ostatecznie odbicie w postanowieniach Soboru Watykańskiego II⁶³.

Szukając śladów symboliki w dziewiętnastowiecznych poglądach na architekturę sakralną, trzeba więc zacząć od przywołania opinii dotyczących uniwersalnych podstaw sztuki budowlanej. Następnie należy przyrzeć się wymowie stylów historycznych jako praktycznej realizacji zasady *architecture parlante*, by wreszcie – na końcu – dojść do szczegółowych rozważań na temat znaczeń symbolicznych gmachu kościelnego i jego części, jakie zostały przedstawione w literaturze historyczno-artystycznej omawianej epoki.

⁶³ Jerzy Kłoczowski, op. cit., s. 198.

ROZDZIAŁ 4

W poszukiwaniu uniwersalnej podstawy

Odwrót od uniwersalności sztuki klasyczej

W przywołanym już artykule *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim* Adam Mickiewicz nakreślił zarys przemian malarstwa chrześcijańskiego od czasów średniowiecza do początku wieku XIX. Osnową owego tekstu jest kontrast pomiędzy sztuką pogańską a chrześcijańską. Sztuka chrześcijańska była – zdaniem poety – wytworem średniowiecza. „Zbożni malarze” czerpali wówczas „natchnienie [...] z modlitwy, tematy do swych obrazów – z Ewangelii, a wzorów do nich szukali w świecie niewidzialnym”¹. Kres tej formacji przyniósł wiek XVI. Choć jeszcze „pod pędzlem Rafaela, sztuka [...] osiągnęła swój szczyt doskonałości” a „arcydzieła tego wielkiego malarza uchodzą za wzory malarstwa chrześcijańskiego”, to „równocześnie jednak rozpoczyna się ogólny odpór przeciw duchowi i dziełom średniowiecza, to znaczy chrześcijaństwa”². Ten zwrot spowodowany był kultem antyku:

Podziw dla pomników starożytnych, wyznawany przez papieży, podsyłany przez uczonych i erudytów, stał się modą, myślą opętaną czasu. Poszukiwano posągów i płaskorzeźb, skupowano je za każdą cenę, odnawiano. Uprzążano w tym celu ruiny świątyń i cyrków, otwierano grobowce. Wywoływano ducha pogańskiego, i duch ten uległ posłusznemu nowym zaklinaczom. Stopniowo zjawiał się znowu na wzgórzach Rzymu cały Olimp z marmuru i brązu, cały tłum posągów³.

¹ Adam Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: idem, *Pisma artystyczne i pisma krytyczne*, Warszawa 1999 (= Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. 5, Wydanie rocznicowe 1798–1998), s. 274.

² Ibidem, s. 275.

³ Ibidem, s. 276.

W wyniku tego procesu „dwa światy, dwie sztuki stanęły na przeciw siebie oko w oko, gotowe do walki. Sztuka chrześcijańska, zda się zstąpiła z nieba jakby nowe Jeruzalem, niesiona przez aniołów i świętych, i rozprzestrzeniała się na ziemi; ale zanim zdołała ją pokryć, wskrzesła sztuka pogańska i podniosła się z otchłani, niby stwór o tysiącu głów bogów, nimf i herosów”⁴.

Myśl o związku antykizującej formy w sztuce z automatycznym wyrażaniem treści pogańskich pojawiała się, jak pamiętamy, w teorii sztuki sakralnej w epoce kontrreformacji. Nie była ona jednak wtedy na tyle silna, by zwyciężyć przeświadczenie przeciwne, o uniwersalności i doskonałości form antycznych oraz o „chryścianizacji” dziedzictwa antycznego w późnym Cesarstwie Rzymskim, a więc od panowania Konstantyna Wielkiego. W ciągu całego okresu nowożytnego w teorii sztuki dominowała wiara w doskonałość kulturową osiągniętą w cywilizacji grecko-rzymskiej. I choć co jakiś czas powtarzały się nawroty gotyku, zarówno w architekturze, jak i w malarstwie religijnym, to dzieje sztuki rozważane były zgodnie z normami wypracowanymi przez Giorgia Vasarięgo, a więc w ujęciu cyklicznym, gdzie klasyczna pełniła po przebyciu quasi-biologicznego cyklu od dzieciństwa przez dojrzałość do starości umiera, a następnie odradza się ponownie. Pierwszy cykl pojawił się w starożytności, drugi rozpoczął się za Giotto i ta faza rozwoju dobrej kultury trwała jeszcze, gdy Vasari pisał swe *Żywoty*. Etap pomiędzy cyklami był – jak już pisałem – czasem upadku i królowania antywartości, czasem pośrednim, średniowieczem, zdominowanym przez barbarzyńską sztukę Gotów, czyli gotyk⁵. Nie może więc dziwić fakt, że wielobny Camillo Bovio w roku 1656 negatywnie wypowiedział się o możliwości ukończenia budowy katedry mediolańskiej w formach gotyckich. *La gottica* była dla niego niczym „kobieta ottomańska”, przystrojona w mnóstwo niegustownych ozdób. Barbarzyński charakter owe-

⁴ Ibidem.

⁵ Ernst Gombrich, *Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origin in Renaissance Ideals*, w: idem, *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*, London–New York 1971, s. 83–84; Hans Robert Jauss, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*, w: idem, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 17–20.

go *modo* wykluczał użycie go dla potrzeb kultu chrześcijańskiego, w przeciwieństwie do architektury rzymskiej, która w pełni miała odpowiadać potrzebom budownictwa kościelnego⁶.

Opinia Mickiewicza nie była odosobniona w czasie, gdy została opublikowana. Wręcz przeciwnie, głos naszego wieszczka całkowicie wpisuje się w wielką dyskusję o ograniczonym charakterze antycznego wzorca kulturowego i artystycznego, jaka rozgorzała w pierwszych dziesięcioleciach wieku XIX. I tak w sensie bardzo ogólnym przeciw klasycznemu językowi architektonicznemu wypowiedział się w roku 1828 Heinrich Hübsch w swej programowej broszurze *W jakim stylu powinniśmy budować?*, pisząc: „Malarstwo i rzeźba porzuciły w ostatnim czasie martwe naśladownictwo antyku. Jedynie architektura nie stała się jeszcze pełnoletnia i kontynuuje naśladowanie stylu antycznego”⁷. W odniesieniu do sztuki sakralnej cytatów można zebrać bardzo wiele. Przywracający porewolucyjnej Francji chrześcijańską świadomość François-René de Chateaubriand zauważał w *Geniuszu chrześcijaństwa*: „Podobnie jak Grecy niechętnie widzieliby świątynię egipską w Atenach, tak Egipcjanie nie kochaliby świątyni greckiej w Memfis. [...] Na próżno będą wznosić greckie świątynie, wdzięczne i pełne światła, gromadząc w nich poczciwy lud Świętego Ludwika. [...] Ów prosty lud zawsze będzie tęsknił do katedr najświętszej Panny z Reims i Paryża”⁸. Wtórował mu kilkadziesiąt lat później August Reichensperger: „Zwracając się wstecz ku średniowiecznemu sposobowi budowania – pisał – kroczymy faktycznie i prawdziwie *naprzód*: kroczymy naprzód od pogaństwa do chrześcijaństwa, od starego świata do nowego”⁹.

Przedmiotem ataków była zarówno starożytność grecko-rzymska, jak i (co widzieliśmy już u Mickiewicza) epoka nowożytna od

⁶ *Sentimento di Don Camillo Bovio intorno alla facciata del Duomo di Milano*, w: Francesco Repishti, Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*, Milano 2004, s. 419-423.

⁷ Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828, s. 1.

⁸ François-René de Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, tłum. Anna Loba, Poznań 2003, s. 248-249.

⁹ August Reichensperger, *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart*, Trier 1869, s. 53.

renesansu do klasycyzmu włącznie, krytykowana za odejście od prawdziwie chrześcijańskiej kultury ku pogańskiemu antykowi. Jeśli jednak autor *Dziadów* zaliczał jeszcze do malarzy w pełni chrześcijańskich Rafaela, podobnie jak to czynili Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck i Søren Kierkegaard¹⁰, to angielski architekt Augustus Welby Pugin cały okres odrodzenia widział już po stronie neopogaństwa:

Czyż prawie każda budowla wzniesiona w ostatnich stuleciach nie potwierdza trudnego do uwierzenia faktu, iż wtedy, gdy Chrześcijaństwo ostatecznie obaliło produkcję Pogaństwa wraz z jego fałszywymi doktrynami, i kiedy dzięki świętemu i szlachetnemu wpływowi [chrześcijaństwa] stworzony został nowy i wzniosły styl w sztuce [chodzi o średniowiecze – W. B.], [chrześcijańscy] profesorowie w następnych wiekach zarzucili ów wspaniały wyczyn ich własnej religii, by powrócić do skorumpowanych idei pogańskiej zmysłowości?¹¹

Ksiądz Augustine Crosnier stwierdzał: „Wraz z nadejściem wieku XVI wszystkie tradycje artystyczne średniowiecza zostały zarzucone i, poza kilkoma wyjątkami, sztuka stała się całkowicie świecka i pogańska”¹², natomiast Władysław Łuszczkiewicz zauważał: „Symbolika chrześcijańska ustępuje miejsce piękności pogańskiej, sztuka zdobienia kościelna i świecka jedną idą drogą, są do siebie podobne. Kościoły wyglądają jak pałacowe sale”¹³. Charles de Montalembert zestawiał w swej książce o aktualnym stanie sztuki religijnej we Francji z roku 1839 dwa wyobrażenia Matki Boskiej: jedno klasycyzujące i drugie

¹⁰ Zob. Wojciech Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX: fascynacja i sprzeciw*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*, red. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 18.

¹¹ Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts: or, A Parallel between the noble edifices of the Middle Ages, and corresponding Building of the present day; showing the present decay of the taste*, Edinburgh 1898 (wyd. 1: 1836), s. 8.

¹² M. l'abbé [Augustine] Crosnier, *Iconographie chrétienne ou étude des sculptures, peintures, etc. qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen-âge*, Paris–Caen 1848, s. 25; M. l'abbé J. Gareiso, *L'Archéologue chrétien ou cours élémentaire d'archéologie catholique. A l'usage du clergé*, Nîmes 1852, s. 100.

¹³ Władysław Łuszczkiewicz, *Pomniki architektury od XI do XVII wieku ze stanowiska historyi sztuki (Zabytki sztuk pięknych Krakowa)*, t. 1, Kraków 1872, s. 64.

współczesne mu. Pierwsze (il. 6) podpisane zostało jako przedstawienie „Madonny w ujęciu rzekomej sztuki religijnej we Francji od czasów Ludwika XIV” (*La Sainte Vierge selon l'art prétendu religieux en France, depuis Louis XIV*), drugie zaś (il. 7): „Madonna w ujęciu sztuki odrodzonej w Niemczech w XIX wieku” (*La Sainte Vierge selon l'art régénéré en Allemagne, au XIXe siècle*). Komentarz dotyczący dzieła starszego głosił: „ta pogańska matrona, ta Junona zmartwychwstała, ta ubrana Wenus, ten obraz zbyt wierny z nieczystego modelu, miałby się stać, dla dopełnienia profanacji, przenajświętszą Dziewicą, matką boskiej miłości i niebiańskiej czystości?”¹⁴ Prawdziwą sztukę religijną unaoczniało natomiast dzieło z kręgu niemieckich nazareńczyków, świadomie nawiązujące do malarstwa „prymitywów” włoskich i Dürera, a przy tym pozbawione odniesień antycznych, uduchowione i odcieleśnione. Tak zdaniem nie tylko francuskiego myślicielela religijnego miała wyglądać twórczość wcielająca prawdziwe ideały chrześcijańskie¹⁵. Jej istotą miało być przyobleczenie ducha chrześcijańskiego we właściwą mu formę, a więc tworzenie dzieł zrywających zarówno z tradycją pogańską, czyli klasyczną, jak i z bezmyślną teatralizacją baroku. Podobnie myślał Adolphe-Napoléon Didron, gdy w artykule *Pogaństwo w sztuce chrześcijańskiej* zestawiał dwa wyobrażenia Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, jedno z XIV i drugie z XVI wieku¹⁶. Pierwsze, *bas-relief* z katedry Notre-Dame w Paryżu (il. 8), ukazywało Matkę Boską niesioną w mandorli przez aniołów. Drugie, przeniesione do północnej nawy bocznej kościoła opackiego w Saint-Denis z Saint-Jacques-la-Boucherie (il. 9), w górnej części przedstawiało „Marię, z lewą nogą wspartą na chmurach, prawą na głowie anioła, niesioną do nieba w towarzystwie czterech małych,

¹⁴ Charles Forbes de Montalembert, *De l'État actuel de l'Art religieux en France*, w: idem, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art (Fragments)*, Paris 1839, s. 170.

¹⁵ Cordula Grewe, *Objektivitierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk*, w: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, red. Max Hollein, Christa Steinle, Köln 2005 (katalog wystawy w Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main), s. 77–85.

¹⁶ Adolphe-Napoléon Didron, *Paganisme dans l'art chretien*, „Annales archéologiques” 12, 1852, s. 300–319.



- Il. 6. *Madonna w ujęciu rzekomej sztuki religijnej we Francji od czasów Ludwika XIV, ilustracja w książce Charles'a Montalemberta *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art (Fragments)*, Paris 1839, fot. ze zbiorów autora*



- Il. 7. *Madonna w ujęciu sztuki odrodzonej w Niemczech w XIX wieku, ilustracja w książce Charles'a Montalemberta *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art (Fragments)*, Paris 1839, fot. ze zbiorów autora*



D'après un dessin de M. Didron.

ASSUMPTION DE LA VIERGE

Bas-relief en pierre - N^o 1046. A la Cathédrale de Paris.

- II. 8. *Wniebowzięcie Najświętszej Panny Marii, bas-relief w katedrze Notre-Dame w Paryżu, XIV w., ilustracja do artykułu Adolphe-Napoléona Didrona, *Paganisme dans l'art chrétien*, „Annales archéologiques” 12, 1852, fot. ze zbiorów autora*



- II. 9. *Wniebowzięcie Najświętszej Panny Marii*, Saint-Denis, XVI w., ilustracja do artykułu Adolphe-Napoléona Didrona, *Paganisme dans l'art chrétien*, „Annales archéologiques” 12, 1852, fot. ze zbiorów autora

muzykujących aniołów lub geniuszy”. Inaczej niż w dziele średnio-wiecznym, tutaj Madonna nie jest otoczona mandorłą, „nie ma welonu na głowie, nie ma płaszcza na ramionach, nie ma sukni na ciele, nie ma modlitewnika w lewej dłoni ani lilii dziewictwa w prawej dłoni”. To przedstawienie „jest figurą Wenus pod pretekstem Marii”¹⁷. Sztuka chrześcijańska uległa spoganieniu.

Poszukiwanie tożsamości

Co spowodowało tak drastyczną zmianę w nastawieniu do dziełnictwa antycznego? Jak już wspomniałem, czasy renesansu i baroku przyjmowały cykliczną naturę rozwoju kulturowego. Ten kolisty obraz zmian nie stał jednocześnie w sprzeczności z chrześcijańską wizją czasu, pojętego jako szereg następujących po sobie okresów od Stworzenia do Sądu Ostatecznego. Zresztą linearny ciąg epok od czasu przed nadaniem Prawa Mojżeszowego (*ante legem*), przez dalsze dzieje Starego Testamentu (*sub lege*) aż do nadejścia Mesjasza (*sub gratia*), współgrał z naturalnym cyklem astronomicznym, czyli powtarzalnością lat, pór roku i faz przyrodniczej wegetacji. Istotą wszystkich tych form czasowości była bowiem jedna kierująca nimi zasada: boski plan zbawienia, prawo natury lub normatywna wizja kultury, dopuszczająca istnienie tylko jednego ideału¹⁸. Współgrało z tą wizją czasu ugruntowane i niezmiennie poczucie tożsamości. Człowiek określony był z góry przez światopogląd religijny, prawa stanowe i jasne reguły moralności. Horyzont tożsamości „był całkowicie dany, na kształt przeznaczenia czy faktów obiektywnych”¹⁹. W podobny sposób funkcjonowała historia, pojmowana jako „na-

¹⁷ Ibidem, s. 310–311.

¹⁸ Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, t. 1: *Die Vorstufen und Aufklärungshistorie*, München–Berlin 1936, s. 3–4; Robert Jan van Pelt, Caroll William Westfall, *Architectural Principles in the Age of Historicism*, New Haven–London 1991, s. 15–16.

¹⁹ Charles Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, tłum. Andrzej Pawelec, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. Krzysztof Michalski, Kraków 1995, s. 12.

uczycielka życia”. Oznaczało to, że fakty z przeszłości traktowane były wyłącznie jako *exempla* – pozytywne lub negatywne wzory, które należało bądź naśladować, bądź unikać ich powtarzania. Natomiast znajomość historii kraju czy rodu służyć miała poświadczeniu zajmowanej pozycji, posiadanych tytułów i roszczeń majątkowych lub terytorialnych²⁰. Nie istniało więc poczucie absolutnej zmienności, a jedynie pewność stałych norm, od których człowiek może co prawda odejść mocą swej wolnej woli; takie jednak postępowanie kończy się upadkiem i zapanowaniem chaosu.

Sytuacja zaczęła ulegać zmianie w wieku XVIII, a więc w momencie wspólnych narodzin oświecenia i romantyzmu²¹. Aleksander Pope, angielski poeta i tłumacz *Iliady*, pisał z zazdrością do przebywającej w Turcji pani Wortley-Montague:

mogłabyś mi teraz Pani dostarczyć wielkich wyjaśnień licznych urywków z Homera, gdy zostałaś oświecona słońcem tym samym, które dawało natchnienie ojcu poezji [...] możesz Pani kłaść to nieśmiertelne dzieło na złamanej kolumnie grobu jakiegoś bohatera i czytać upadek Troi w cieniu trojańskich ruin²².

List ów niewątpliwie potwierdza entuzjazm dla kultury antycznej i przeświadczenie o jej niezwykłej wartości. Ale jednocześnie pojawia się w nim nowa nuta. Zdaniem Pope’a, Homera można zrozumieć najlepiej w jego środowisku. Antyk zostaje zrelatywizowany czasowo i przestrzennie, stając się najpierw historyczną formacją kulturową, a następnie dopiero wartością ponadczasową.

²⁰ Reinhart Koselleck, *O rozpadzie toposu „Historia magistra vitae” w polu horyzontu historii zdynamizowanej nowożytnością*, tłum. Wojciech Kunicki, w: idem, *Semantyka historyczna*, oprac. Hubert Orłowski, Poznań 2001, s. 78–85.

²¹ Wiesław Juszcak, *Romantyzm a działalność artystyczna Roberta Adama*, w: idem, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 380–384; Wojciech Bałus, *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*, „Dzieła i Interpretacje” 3, 1995, s. 71–72; Reinhart Koselleck, „Nowożytność”. *O semantyce nowożytnych pojęć ruchu*, w: idem, *Semantyka historyczna*, s. 307–328. – O wspólnocie oświecenia i romantyzmu: Mieczysław Porębski, *Tradycje i awangardy*, w: idem, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 158–160.

²² Cyt. za: Wiesław Juszcak, op. cit., s. 369.

Poczucie relatywizmu, nieśmiało jeszcze zasygnalizowane w liście Pope'a, zaczyna narastać w ciągu XVIII stulecia. Rodzi się świadomość, że różne formy kultury należy oceniać stosownymi dla nich miarami, że zatem jedna norma nie może odnosić się do wszystkich zjawisk na świecie. *Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen* – poetę można zrozumieć tylko w jego kraju – tym celnym aforyzmem określił nową sytuację Johann Wolfgang Goethe. Jeszcze lepiej nową postawę można odczytać w przygodzie, jaką niemiecki poeta przeżył podczas podróży do Włoch. W sobotę 24 marca 1787 roku po raz pierwszy w życiu zobaczył on grecką architekturę.

Pierwszym wrażeniem – pisał w *Podróży włoskiej* – było tylko zdumienie. Znalazłem się w zupełnie obcym świecie. Stulecia, które przyniosły rozwój sztuki od surowości do wdzięku, dokonały również przemiany w człowieku; więcej, stworzyły go na nowo. Nasze oko, a przez nie nasza wrażliwość, do tego stopnia zostały uwarunkowane przez bardziej wysmakłą architekturę, że te stłoczone masy przysadzistych, stożkowatych kolumn wydają się nam brzydkie, wręcz odrażające. Szybko jednak się opanowałem. Przypomniałem sobie historię sztuki, pomyślałem o epoce, której duchowi odpowiadało tego rodzaju budownictwo, przywołałem w pamięci surowy styl rzeźby i po niespełna godzinie byłem już z tym wszystkim pogodzony²³.

Goethe stanął w Paestum przed długo wyczekiwany wcieleniem najwyższej doskonałości, tak bowiem pojmował sztukę grecką. Świątynia Posejdony nie zrobiła na nim jednak pozytywnego wrażenia. Dopiero umieszczenie doryckiej budowli w perspektywie historycznej, w kontekście rozważań Johanna Joachima Winckelmana o czterech stylach sztuki greckiej, pozwoliło mu zrozumieć istotę dzieła. „Cechy i właściwości owego starszego stylu – pisał Winckelmann w *Historii sztuki starożytnej* – możemy po krótko tak określić: rysunek był dosadny, ale twardy; mocny, ale bez wdzięku, zaś silny

²³ Johann Wolfgang Goethe, *Podróż włoska*, tłum. Henryk Krzczkowski, Warszawa 1980, s. 198.

wyraz osłabiał piękno”²⁴. Sztuka grecka traci więc swą uniwersalną wartość, przestaje być wiecznie trwałym ideałem piękna. Aby ją pojąć i właściwie ocenić, trzeba ją zrelatywizować historycznie.

Zmiany zaczynają być bardzo głębokie. Zachwianie ustalonych norm prowadzi do całkowitej przebudowy świadomości europejskiej. Rewolucja francuska przypieczętowała rozkład dotychczasowego układu społecznego. Oto bowiem w mocy prawa można ściąć króla, bożego pomazańca, i wprowadzić władzę obieralną. Hierarchia stanowa traci swą „naturalną” podstawę lepszej i gorszej krwi, zamieniając się w czysto ludzki produkt „umowy społecznej”. Także przynależność narodowa może być przedmiotem wolnego wyboru człowieka. W rewolucyjnej Francji i młodej republice północnoamerykańskiej członkiem narodu zostaje ten, kto przyjmuje prawa danego kraju, kto zatem chce być jego obywatelem²⁵. A zatem tożsamość jednostki przestaje być w jakikolwiek sposób regulowana odgórnie. To każdy sam siebie powinien określić: „Żeby tożsamość była moja, muszę ją zaakceptować”²⁶.

Zmianie ulega też pojmowanie historii. H. Luden pisał w roku 1811, że dzieje „same przemawiają”²⁷. Przedmiotem historii stają się więc fakty w ich czasowym następstwie, fakty studiowane i opisywane bez względu na ich moralną kwalifikację, fakty istotne wyłącznie z uwagi na swe niegdyśjsze zaistnienie. Historia przestaje uczyć życia i zamienia się w naukę o tym, co było, czyli w suchą rekonstruk-

²⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1934, s. 215. – W studium o budownictwie u starożytnych napisanym w 1760 roku i opublikowanym dwa lata później Winckelmann jedynie opisał zabytki Paestum, nie poddając ich żadnej analizie stylistycznej (idem, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, w: idem, *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin–Weimar 1982, s. 78–82), celem pracy było bowiem zwrócenie uwagi na relacje pomiędzy jądrem budowli (*das Wesentliche*) a ich dekoracją (*die Zierlichkeit*), zob. Anthony Vidler, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton 1989, s. 130–137.

²⁵ Ernst-Wolfgang Böckenförde, *Naród – tożsamość w swych różnych postaciach*, tłum. Paweł Kaczorowski, w: *Tożsamość*, s. 128–129; Alain Finkielkraut, *Porażka myślenia*, tłum. Maryna Ochab, Warszawa 1992, s. 16–18.

²⁶ Charles Taylor, op. cit., s. 12.

²⁷ H. Luden, *Handbuch der Staatsweisheit oder der Politik*, Jena 1811, s. VII–VIII. – Cyt. za: Reinhart Koselleck, *O rozpadzie*, s. 87.

cję epok minionych. „Przypisano historii – pisał Leopold von Ranke – urząd sędziego przeszłości, pouczającego świat współczesny ku pożytkowi lat przeszłych: niniejsza próba nie zamierza sprawować takiego urzędu: pragnie tylko pokazać, jak właściwie było”²⁸.

Przemiany w pojmowaniu historii i tożsamości prowadzą też do nowego określenia epoki, w której przyszło żyć świadkom owych zmian. Wraz z siedemnastowieczną *querelle des anciens et des modernes* poczucie inności, opisywane przez Vasarięgo, gruntuje się w pojęciu nowożytności – czasu zdecydowanie różnego zarówno od starożytności, jak i od średniowiecza²⁹. Ludzie XVIII i XIX stulecia uznali za początek tej nowej epoki XVI wiek³⁰. Jednocześnie w końcu XVIII wieku do głosu doszła silna świadomość znacznego przyspieszenia dziejów. Jasno dostrzeżono gwałtowne zmiany, jakie zaczęły zachodzić wokół, i tym samym zaczęto myśleć o narodzinach czegoś jeszcze nowszego niż nowożytność. W ten sposób wykrystalizowała się świadomość czasów najnowszych. „Nasza epoka – pisał Wilhelm von Humboldt – wydaje się wykraczać z okresu, który właśnie minął, w nowy, nie mniej odmienny”³¹.

Ten nowy czas, „czasy najnowsze” (*Zeitgeschichte*), wymagał jednak dookreślenia. W sytuacji, w której nie istniała już jedna norma kulturowa, w której dotychczasowe więzi i struktury społeczne przestały obowiązywać i w której każda tradycja mogła zostać zrelatywowana do zamkniętego zjawiska historii, rzeczą pierwszoplanową było zbudowanie własnej tożsamości. Tożsamości tyleż indywidualnej, co i grupowej, a więc m.in. wybranie z przeszłości tego, co wydawało się żywe, prawdziwe i godne podjęcia³². Nie dziwi więc fakt, że sztukę antyczną uznano za wyraz pogaństwa, powstała bowiem w czasach i warunkach światopoglądowych, kiedy chrześcijaństwa

²⁸ Leopold von Ranke, *Sämtliche Werke*, t. 33, Leipzig 1874, s. VI–VII. – Cyt. za: Reinhart Koselleck, *O rozpadzie*, s. 94.

²⁹ Hans Robert Jauss, op. cit., s. 20–38.

³⁰ Reinhart Koselleck, „Nowożytność”, s. 325.

³¹ Wilhelm von Humboldt, *Das achtzehnte Jahrhundert*, w: idem, *Werke*, red. A. Flitner, K. Giel, t. 1, Darmstadt 1960, s. 389. – Cyt. za: Reinhart Koselleck, „Nowożytność”, s. 337.

³² Isaiah Berlin, *Korzenie romantyzmu*, tłum. Anna Bartkiewicz, Poznań 2004.

jeszcze nie było, natomiast renesansowe odrodzenie starożytności i klasycznej mitologii potraktowano jako powrót do religii grecko-rzymskiej.

Dopiero co – wołał August Reichensperger – próbowano stopić antyczną formę z chrześcijańskim duchem średniowiecza, nie spostrzegając, że chodzi tu o zasadnicze przeciwieństwa, pomiędzy którymi nie jest możliwy *podział władzy*. [...] Można było zaprzeczać chrześcijańskiemu odczuwaniu, myśleniu i czynom; ale pomimo to nie można było stać się *Grekiem*, jak wierzono, że się zostanie, jak być *chciano*, i w tym leżała wielka pomyłka, wielkie nieszczęście!³³

Pomiędzy światopoglądami i przynależnymi im tradycjami kulturowymi leży wielka przepaść. Przepaść ta przenosi się i na sztukę. Określając więc swą tożsamość jako chrześcijańską, nie można jednocześnie być czcicielem antycznego języka artystycznego. Sztuka chrześcijańska musi się posługiwać chrześcijańską formą.

Koniec witruwianizmu

W dziedzinie architektury omawiana zmiana zaznaczyła się upadkiem dotychczas powszechnie obowiązującej koncepcji witruwiańskiej³⁴. Koncepcja ta, jak łatwo się domyślić, mówiła o niezmiennych zasadach rządzących dobrą architekturą; zasadach niezależnych od przemian dziejowych, bo opartych na wiecznotrwałych podstawach, odkrytych przez starożytnych. Krytyka witruwianizmu narastała już od połowy XVIII wieku³⁵, ale najdalej posunięty jej demontaż znów przeprowadził Jean-Nicolas-Louis Durand. Profesor paryskiej Éco-

³³ August Reichensperger, *Ueber das Bildungsgesetz der christlichen Baukunst* (1849), w: idem, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, s. 127.

³⁴ Georg Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, s. 11–26.

³⁵ Idem, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1987, s. 195–236; Erik Forssman, *Erdmannsdorff und die Architekturtheorie der Aufklärung*, w: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, red. Frank-Andreas Bechtoldt, Thomas Weiss, Wörlitz 1996, s. 100.

le Polytechnique uderzył w sam rdzeń systemu Witruwiusza. „We wszystkich wykładach o architekturze – pisał on w *Précis des leçons d'architecture* – dzieli się ją na trzy odrębne części: dekorację, rozplanowanie i konstrukcję”³⁶. Pojęcia te, pod którymi kryją się witruiwiańskie kategorie *venustas* i *firmitas*, roszczą sobie pretensje do uniwersalności. W miejsce *utilitas* architekt wprowadza termin *distribution* (w polskim tłumaczeniu oddany jako „rozplanowanie”), obecny w tradycji francuskiej od XVII wieku oraz przenoszący witruiwiańskie *dispositio* i *distributio* na układ wnętrza domów mieszkalnych³⁷. „Podział [*distribution*] jest tą częścią architektury, nad którą [artyści – W. B.] suwerennie panują. Rozumieją go jako pomnożenie mieszkań w bardzo ciasnych warunkach przestrzennych”, pisał Marc-Antoine Laugier³⁸. Ta *distribution* również aspirowała, niczym „użyteczność”, do powszechnej stosowalności. Jednak zdaniem Duranda

wśród trzech pojęć wyrażonych słowami: *dekoracja*, *rozplanowanie* i *konstrukcja*, jest zaledwie jedno odpowiednie dla wszelkich budowli. Do większości budynków nie da się zastosować słowa *dekoracja* zgodnie z powszechnym rozumieniem tego słowa. Przez *rozplanowanie* rozumie się wyłącznie sztukę urządzania – zgodnie z naszymi aktualnymi potrzebami – rozmaitych części składających się na budowlę mieszkalną, i tylko taką, nie mówi się bowiem: podzielić świątynię, teatr, sąd etc. Termin *konstrukcja* [...], jako jedyny jest pojęciem wystarczająco ogólnym i takim, które odpowiada wszelkim budowlom³⁹.

Najważniejszy jest sposób, w jaki francuski architekt rozprawia się z kategorią *venustas*. Oto, powiada on, „kolumny, belkowania i frontony, których połączenie stanowi to, co nazywa się *porządkiem architektonicznym*”, współtworzyć mają „istotne części architektury,

³⁶ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Zarys nauki architektonicznej wykładanej w Szkole Politechnicznej*, tłum. Ewa Węgiełek, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 151.

³⁷ Bettina Köhler, „Architektur ist die Kunst, gut zu bauen”. Charles Augustin D’Avillers „Cours d’Architecture qui comprend les Ordres de Vignole”, Berlin-Zürich 1997, s. 139–140.

³⁸ Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l’Architecture*, Paris 1755, s. 153. – Cyt. za: Georg Germann, *Einführung*, s. 210.

³⁹ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Zarys*, s. 151.

konstituujące jej piękno”⁴⁰. Uniwersalność porządków ma brać się stąd, że pochodzą z naśladownictwa natury, są one bowiem „naśladowaniem ludzkiego ciała i form szafasu”⁴¹. W wyniku dalszej analizy Durand dochodzi do wniosku, że w historii architektury greckiej nie da się odnaleźć śladów żadnej jednolitej koncepcji proporcji ludzkiego ciała i jej zastosowania w dziełach budownictwa.

Zacznijmy – pisał – od porządku doryckiego, który Grecy określili jako sześć średnic, ponieważ stopa człowieka stanowi szóstą część jego wysokości. Przede wszystkim stopa człowieka stanowi nie szóstą, lecz ósmą część wysokości jego ciała. Zresztą wśród budowli greckich jest nieskończenie wiele różnic w proporcjach kolumn doryckich, a wśród tej ogromnej różnorodności doskonałego stosunku jeden do sześciu nie spotyka się wcale. Jeśli nawet jakiś architekt wyznaczył tę proporcję dla porządku doryckiego, to wydaje się, iż Grecy nie stosowali tego w praktyce. Inaczej bowiem dałoby się ją odnaleźć, jeżeli nie we wszystkich budowlach, to przynajmniej w tych, które wzniesiono za czasów Peryklesa, w budowlach uważanych za arcydzieła. Ta sama różnorodność widoczna jest w proporcjach innych porządków, o których uważa się, że były naśladownictwem proporcji ciała kobiety i młodej dziewczyny⁴².

Także pierwotny szafas nie jest przedmiotem „naturalnym”. Durand wołał:

Czym jest ta chata, otwarta dla wszystkich wichrów, którą człowiek wznosi z trudem, by się schronić, a która przed niczym go nie zabezpiecza? Czy może być traktowana jako przedmiot naturalny? Czyż nie jest oczywiste, że jest ona właśnie nieforemnym rezultatem pierwszych usiłowań w sztuce? Czy dlatego, że instynkt, jaki kazał człowiekowi zbudować ten szafas, był prymitywny, nie zasługuje ów szafas na miano sztuki, i czy dlatego uważano, że jest on wytworem natury?⁴³

⁴⁰ Idem, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, t. 1, Paris 1819, s. 10–11.

⁴¹ Idem, *Zarys*, s. 153.

⁴² Ibidem, s. 153–154.

⁴³ Ibidem, s. 155–156.

Stąd blisko już do ostatecznego stwierdzenia:

Jeżeli zatem szalas nie jest bynajmniej przedmiotem naturalnym, jeżeli ciało ludzkie nie mogło służyć architekturze za wzór, jeżeli przyjmujemy nawet coś przeciwnego – to i tak porządki architektoniczne nie są naśladownictwem ani jednego, ani drugiego; wynika z tego wniosek, że porządki te nie stanowią bynajmniej istoty architektury, a dalej, że oczekiwana z ich zastosowania przyjemność jest żadna, zaś mająca z nich wynikać dekoracja – urojona, natomiast koszt, jaki ona za sobą pociąga – jest szaleństwem⁴⁴.

Wprowadzone przez Witruwiusza, i powtarzane następnie przez wczesnonowżytną teorię architektury, kategorie *firmitas*, *utilitas* i *venustas* mają charakter abstrakcyjny. Podobnie ogólne są pojęcia *distributio* i *dispositio* oraz terminy składające się na piękno architektoniczne: *symmetria*, *eurythmia* i związana z nimi *proportio*, a także *decor*, sytuujący się pomiędzy *venustas* a *utilitas*⁴⁵. Ich przekładem na język praktyki architektonicznej, a więc na konkretne formy stosowane w budownictwie, stały się klasyczne porządki architektoniczne, od czasów Sebastiana Serlia zwane *ordines*⁴⁶. Fasada podzielona kolumnami lub pilastrami robiła wrażenie solidnej i trwałej, bo niejako naocznie ukazywała trwałość konstrukcyjnego rdzenia symbolizowanego przez elementy dźwigające i spoczywające (*firmitas*). Związane z poszczególnymi *ordines* proporcje gwarantowały estetyczną poprawność (*venustas*). Natomiast stosowność (*decor*) osiągnano, o czym już pisałem w drugim rozdziale, stosując porządki odpowiadające przeznaczeniu gmachu. Dlatego architektura witruwiańska była architekturą porządkową. I nawet jeśli fasada jakiejś budowli nie została udekorowana pilastrami czy kolumnami, lub pojawił się na niej tylko jakiś element *ordo*, np. belkowanie, to

⁴⁴ Ibidem, s. 156.

⁴⁵ Norbert Schmuck, *Vitruvs Architekturtheorie*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 26, 1981, s. 195–222; Georg Germann, *Einführung*, s. 29.

⁴⁶ Joseph Rykwert, *The Dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge Mass. – London 1996, s. 3–6.

i tak musiała uzyskać takie proporcje, by robiła wrażenie, jakby zdołała ją kompletny porządek⁴⁷.

Pozbawiona *firmitas* i *venustas* architektura sprowadzona została przez francuskiego teoretyka do zaspokajania ludzkich potrzeb (*utilité*). Cel ów – jak pisałem w poprzednim rozdziale – osiągać mogła poprzez użyteczność (*convenance*) i oszczędność (*économie*) – kategorie, które wchłonęły w siebie elementy obu wykreślonych z arsenału teorii Duranda pojęć witrufiańskich. Na użyteczność składa się bowiem, obok zdrowości (*salubrité*) i wygody (*commodité*), także trwałość (*solidité*), a więc niezbywalny element *firmitas*, oszczędność natomiast pociąga za sobą dążenie do symetrii (*symétrie*), regularności (*régularité*) oraz prostoty (*simplicité*), niegdyś przynależnych do *venustas*⁴⁸.

Durand, odrzucając tradycję witrufiańską, pozbawił architekturę dotychczasowej podstawy, uniwersalnego narzędzia określającego jądro sztuki budowlanej. Mniej istotne wydaje się w tej sytuacji, co sam zaproponował w miejsce teorii witrufiańskiej. Ważniejsze znaczenie uzyskuje fakt, że po totalnej krytyce tradycyjnego pojmowania architektury, jej definiowanie trzeba było zaczynać od samych początków, a więc od odpowiedzi na pytanie, czym w ogóle jest budownictwo. Krytyka Duranda była częścią europejskiego kryzysu tożsamości. Tak jak każdy człowiek wieku XIX sam musiał określić swe miejsce w świecie, tak i architektura wymagała znalezienia nowych podstaw teoretycznych dla swego dalszego istnienia. Już Marc-Antoine Laugier pisał w *Essai sur l'Architecture*: „Artysta musi sobie przede wszystkim zdawać sprawę ze wszystkiego co robi. Do tego potrzebuje trwałych zasad, które określą jego sądy i usprawiedliwią jego rozstrzygnięcia”⁴⁹. Gdy upadły dawne autorytety, do owych zasad trzeba było dotrzeć samemu.

⁴⁷ Ulrich Schütte, „Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...” *Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 44, 1981, s. 15.

⁴⁸ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons*, 6–8; idem, *Zarys*, s. 158.

⁴⁹ Cyt. za: Erik Forssman, op. cit., s. 100. – Zob. też: Antonio Hernandez, *Grundzüge einer Ideengeschichte der französischen Architekturtheorie von 1560–1800*, Basel 1972, s. 93–94.

A jednak Grecja?

Poszukiwanie owych trwałych podstaw dla architektury przybiegało w XIX wieku różną postacią. Na początku warto zwrócić uwagę na poglądy Leo von Klenzego, który zdawał się bronić ujęcia tradycyjnego, twardo stając po stronie uniwersalności greckiego wzorca. W opublikowanych i nieopublikowanych pismach dowodził, że budownictwem wszystkich czasów rządziły te same kosmiczne prawa. „W swym patosie – stwierdzał on – architektura zawdzięczała swe powstanie konieczności ucieleśniania i przedstawiania idei, rozbudzonych przez dusze wychwytyjące harmonię w spektaklu natury”⁵⁰. Klenze rozumie patos jako zdolność artysty genialnego do przeżywania uniesień, podczas których dostępna mu się staje boska jedność kosmosu⁵¹. To doświadczenie uniwersalnego porządku zostaje następnie przełożone na język form architektonicznych. Twórca posługuje się wówczas zasadami geometrii, używając do projektowania podstawowych figur regularnych, takich jak koło, trójkąt i kwadrat⁵². Jak poucza figura witruwiańska, geometryzacji poddaje się też ludzkie ciało⁵³. Oznacza to, że również i ono jest odzwierciedleniem piękna wszechświata, „jest ono, według Platona, źródłową ideą rzeczy w Bogu, to znaczy regułą, według której najwyższe doskonałości i cele na początku odziane zostały w materię i kształt”⁵⁴.

Dobra architektura może być jedna, gdyż tylko jeden jest rzeczywisty porządek kosmosu. Szczyt rozwoju budownictwa nastąpił w Grecji, kiedy to odkryto powszechne prawa nim rządzące. Klen-

⁵⁰ Leo von Klenze, *Bau der Glyptothek*, rkps. – Cyt. za: Dirk Klose, *Klassizismus als idealistische Weltanschauung. Leo von Klenze als Kunstphilosoph*, München 1999 (= *Miscellanea Bavarica Monacensia*, t. 172), s. 88.

⁵¹ Dirk Klose, op. cit., s. 88–90.

⁵² Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*, München 1999, s. 304; Dirk Klose, op. cit., s. 92–95.

⁵³ Dirk Klose, op. cit., s. 92.

⁵⁴ Leo von Klenze, *Philosophie*, rkps, s. 19, w: idem, *Schriften und Briefe. Klenze-Edition des Architekturmuseums der Technischen Universität München*, red. Winfried Nerdinger, CD-ROM dołączony do katalogu wystawy *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864*, red. Winfried Nerdinger, München–London–New York 2000.

ze wyraźnie podkreśla, że było to nie *wynalezienie* zasad, lecz jedynie ich *odczytanie* we wszechświecie. Stąd też norma klasyczna jest jedyną właściwą dla sztuki budowlanej. „Antyczny styl budowlany był [...] najbardziej użyteczny i najodpowiedniejszy”, ponieważ „wypływając z bezpośredniej inspiracji boskości, został jedynie przez przypadek odkryty a nie wynaleziony w pewnej epoce”⁵⁵. Oraz: „Powszechnie użyteczna, charakterystyczna i piękna jest tylko architektura grecka [...] i dlatego grecka architektura musi być architekturą światową i wszystkich czasów”⁵⁶.

„Była i jest jedna Architektura i będzie jedna Architektura, ta mianowicie, która osiągnęła doskonałość w epoce greckiej historii i wychowania”⁵⁷. Trwanie uniwersalnej normy architektonicznej możliwe jest dzięki zasadzie *palingenezy* (*Palingenesie*). Idea prawdziwego budownictwa powraca w ciągu dziejów. Po Grekach przejęli ją Rzymianie, a kolejne „odrodzenie wiecznie żywej sztuki klasycznej”⁵⁸ nastąpiło w XV i XVI stuleciu.

Zdaniem monachijskiego architekta także sztuka chrześcijańska wyrosła z pnia antycznego.

Ponieważ w okresie życia Zbawiciela i w pierwszej heroicznej epoce chrześcijaństwa [wszystko], z czego sztuka i rzeźba czerpie przedmioty swych przedstawień, [czyli] zewnętrzna strona miejsc i osób, ukształtowane było na sposób grecki lub rzymski [...], stąd również w obrazowych przedstawieniach sztuki chrześcijańskiej [...], wszystko, czego dotyczy forma zewnętrzna, musi być przedstawione na sposób antyczny⁵⁹.

⁵⁵ Idem, List do Ludwika I Bawarskiego. – Cyt. za: Dirk Klose, op. cit., s. 131.

⁵⁶ Idem, *Sammlung Architectonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden*, München–Stuttgart–Tübingen 1830, Heft 1, *Vorwort*.

⁵⁷ *Ibidem*, *Vorwort*.

⁵⁸ Leo von Klenze, *Architektonische Erwiderungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von meiner Architektur. Erste Abtheilung*, rkps, s. 23 (XVII), w: idem, *Schriften und Briefe*.

⁵⁹ Idem, *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus (1822/1824)*, oprac. Adrian von Buttlar, Nördlingen 1990, s. 5.

A zatem ideałem chrześcijańskiego budownictwa powinny stać się, podobnie jak dla św. Karola Boromeusza, bazyliki wczesnochrześcijańskie lub, ewentualnie, nawiązujące do nich piętnastowieczne kościoły włoskie w typie Santo Spirito i San Lorenzo we Florencji⁶⁰.

Ta odpowiedniość antycznego stylu dla kultu chrześcijańskiego wynikała też z przeświadczenia Klenzego o istnieniu tylko jednej prawdziwej religii, która w toku rozwoju rodzaju ludzkiego przyjmowała coraz to inną postać szczegółową. Monachijski architekt rozróżniał pomiędzy kultem ludowym, powszechnie zrozumiałym, egzoterycznym, a wiarą ezoteryczną, wyrażającą się w misteriach, dostępną jedynie dla wtajemniczonych. Istotą owej drugiej, głębokiej wiary było przeświadczenie o naczelnej roli dualizmu ducha i materii jako mechanizmu napędowego kosmosu, co stanowiło jądro zarówno greckich misterii eleuzyjskich, jak i chrześcijaństwa⁶¹. Rola Chrystusa w rozwoju religijnym polegała na tym, że wprowadził on do dualizmu przeciwstawnych sobie sił element trzeci, kosmiczne pogodzenie skrajności, czyli miłość.

Staraliśmy się udowodnić – pisał Klenze – jak ten dualizm, wiara w dobrą i złą zasadę, pomiędzy które weszła trzecia pośrednicząca, stały się wiarą światła i prawdy [...]. Miłość wkroczyła w wiarę pomiędzy cnotę i występki i całe stworzenie osiągnęło wewnętrzną harmonię; tak i piękno wkracza w prawdziwej architekturze pomiędzy siłę i opór i określa formy, istnienie i zachowanie jej dzieł i w ten sposób religia, w której najczystsza zasada moralna dualizmu rozwinęła się w najczystszej postaci, jest także tą, która najbardziej jest do tego powołana, by postępować w zgodzie z podstawowym dogmatem architektury⁶².

Jak więc widać, Klenze bronił istnienia jednej uniwersalnej architektury i jednej powszechnej normy artystycznej, ale jego argumentacja różniła się zdecydowanie od poglądów witruwianistów. Nie autorytet tradycji był dla niego rozstrzygający, bo rozważania rzymskiego teoretyka pojawiają się wyłącznie w tle głównej narracji. Dla Klen-

⁶⁰ Dirk Klose, op. cit., s. 190; Adrian von Buttlar, op. cit., s. 312.

⁶¹ Dirk Klose, op. cit., s. 120–148; Adrian von Buttlar, op. cit., s. 309–310.

⁶² Leo von Klenze, *Philosophie*, s. 32–33.

zego odkrycie powszechnej obowiązywalności „dogmatu” greckiej architektury wynikało z dotarcia do niepodważalnych źródeł budownictwa, do praw rządzących kosmosem. Tak więc postawa pozornie bliska nowożytności okazuje się w konsekwencji typowa dla czasów po upadku wiary w wiecznotrwałe autorytety. Poszukiwanie pewności to samodzielne poszukiwanie tożsamości, próba odnalezienia w płynnym świecie i w wielkości tradycji trwałego fundamentu światopoglądowego i artystycznego.

„Żywa geometria”

Dotarcie do uniwersalnych podstaw architektury było celem nie tylko Klenzgo, ale i wielu innych teoretyków XIX wieku. Rozważania Gottfrieda Sempera o czterech pierwiastkach sztuki budowlanej i jego nauka o typach (*Typenlehre*) wyrosły z takich właśnie założeń. Usytuowanie pierwocin architektury w trosce nomadycznych plemion o domowe ognisko – trosce owocuującej ochroną paleniska przez budowę nasypu ziemnego, zadaszenia i ścian, jak też wyluskanie z wielości rozmaitych naczyń na wodę głównych typów funkcjonalnych, zróżnicowanych z uwagi na sposób nabierania (z rzeki lub ocembrowanego źródła z rynną) i noszenia (na głowie bądź na nosidłach), a także odniesienie głównych pojęć estetycznych – symetrii, proporcji i zwrotu – do kosmicznych praw rządzących przyrodą, budowało podstawy uniwersalnej koncepcji architektury jako dziedziny ludzkiej aktywności powstałej z prymitywnego rzemiosła dzięki zasadzie wymiany tworzywa (*Stoffwechselprinzip*)⁶³. Także zachwyt Viollet-le-Duca nad osiągnięciami paleobotaniki, głównie nad systemem klasyfikacyjnym barona Georges’a Cuviera, doprowadził do wyodrębnienia w architekturze „szkieletu kostnego”. Była nim konstrukcja, której logiczna budowa umożliwiała odtworzenie całego systemu na

⁶³ Heinz Quitzsch, *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig 1981, s. 59–74; Heirdun Laudel, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresden 1991, s. 37–64; Wolfgang Herrmann, *Semper’s Position on Primitive Hut*, w: idem, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge Mass.–London 1984, s. 165–173.

podstawie fragmentów, a więc stworzenie typologii oraz sprowadzenie budownictwa do racjonalistycznych podstaw⁶⁴.

Zdaniem Karla Christiana Wilhelma Feliksa Bähra „słowo *templum* oznacza [...] nie właściwą budowlę, lecz w pierwszym rzędzie odmierzoną, wytyczoną i odgradzoną przestrzeń. Miejsce boskie było więc określane bardzo prosto: musiało być po prostu odgródzone i odmierzone”⁶⁵. Fakt ów miał już w starożytności pogańskiej i żydowskiej proste przełożenie na architekturę. Plan budowli, będący jej podstawą „porusza się w granicach liczby i miary, określającej wielkość i formę wszystkiego; i na ile budowanie w ogóle jest formą, liczba i miara stoją w najdokładniejszej i najbliższej łączności z budowaniem, ze sztuką budowania”⁶⁶. Natomiast „liczba i miara” były dla starożytnych,

naturalnymi reprezentantami porządku wszystkiego i symbolizowały regularność oraz prawidłowość w ogóle, w szczególności zaś regularność oraz prawidłowość uniwersum, ponieważ są one jego zasadą i istotą, co bezpośrednio skutkowało przeniesieniem liczby i miary na atrybuty i insygnia duchowej siły Boga, jego absolutnego umysłu, duchowości, inteligencji i mądrości⁶⁷.

Trudno się w tej sytuacji dziwić, że źródeł architektury w XIX wieku bardzo często poszukiwano w zasadach geometrii, wyrastających z przeświadczenia o matematycznej podstawie wszechświata. Na takie właśnie naturalno-kosmiczne bądź boskie zakorzenie geome-

⁶⁴ Klaus Niehr, *Die perfekte Kathedrale. Imaginationen des monumentalen Mittelalters im französischen 19. Jahrhundert*, w: *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne*, red. Otto Gerhard Oexle, Áron Petneki, Leszek Zygnier, t. 1, Göttingen 2004 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, t. 23), s. 195–202; Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994, s. 129–130; Robin Middleton, *Viollet-le-Duc's Academic Ventures and the Entretiens sur l'Architecture*, w: *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, red. Adolf Max Vogt, Christina Reble, Martin Fröhlich, Basel–Stuttgart 1976, s. 243–245.

⁶⁵ Karl Christian Wilhelm Felix Bähr, *Symbolik des Mosaischen Cultus*, t. 1, Heidelberg 1837, s. 127.

⁶⁶ Ibidem, s. 119.

⁶⁷ Ibidem, s. 121.

tryczno-liczbowego porządku architektury zwrócił uwagę nie tylko Klenze. Mówili o tym również liczni apologetycy średniowiecznej architektury chrześcijańskiej. Friedrich Hoffstadt stwierdzał: „Tak jak we wszystkich stylach dekoracje są jedynie dodatkiem, a formy zasadnicze podstawą, tak dzieje się i w stylu gotyckim. [...] Wszystkie formy zakorzenione [...] są w figurach geometrycznych, a zatem w wiecznych i niezmiennych prawach geometrii”⁶⁸. Podobnie sądził August Reichensperger, pisząc, że w każdej prawdziwej architekturze, „skoro tylko ujawni się [ona] w konkretnym zjawisku, zawiera się głębsze, powszechne prawo, żywa geometria, jeśli mogę ją tak nazwać, która [...] jednocześnie służy jako szkielet, jako podpora”⁶⁹. Geometryczne źródło wszystkich stylów historycznych znajdował też Joseph von Görres.

Gdy dokonuje się rozbioru dzieł greckiego budownictwa – pisał na przykład – dochodzi się do najprostszych źródłowych kształtów czystej geometrii: sześcianu i prostopadłościanu, cylindra, graniastosłupa i trójkąta; z nich, jak z pierwotnych elementów, składają się wszystkie stereometryczne konstrukcje tego typu budownictwa⁷⁰.

Zdaniem Friedricha Hoffstadta architekturę gotycką da się wyprowadzić z abstrakcyjnych reguł czystej geometrii⁷¹. Nie jest prawdą, dowodził ów autor, że istotą gotyku jest łuk ostry. „Wewnętrzne jądro” tego stylu „znajduje się w konstrukcji podstawowych form, które zaczerpnięte są z podstawowych figur geometrycznych”⁷². Na dowód Hoffstadt przytaczał opinię piętnastowiecznego architekta Matthäusa Roriczera, który nazywał swoją sztukę *die freye Kunst Geometrie*⁷³. Własną analizę niemiecki prawnik oparł na dziele owego bu-

⁶⁸ Friedrich Hoffstadt, *Gothisches ABC Buch das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute*, Frankfurt a. M. 1840, s. V–VI.

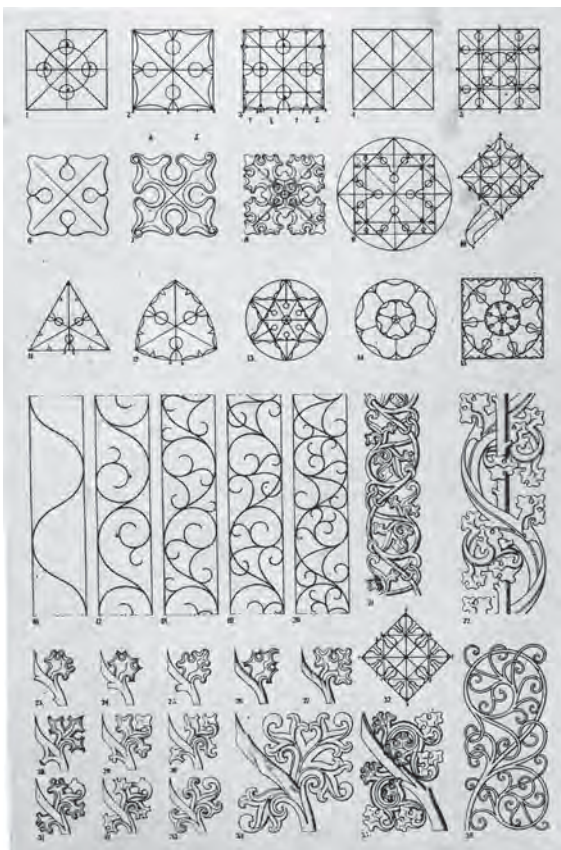
⁶⁹ August Reichensperger, *Ueber das Bildungsgesetz*, s. 125.

⁷⁰ Joseph von Görres, *Der Dom von Köln und das Münster zu Strasburg* [!], Regensburg 1842, s. 65.

⁷¹ Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1991, s. 363–364.

⁷² Friedrich Hoffstadt, op. cit., s. V.

⁷³ Ibidem, s. VIII.



Il. 10. Friedrich Hoffstadt, *Gothisches ABC Buch das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute*, Frankfurt a. M. 1840, geometryczne wzory ornamentów, fot. ze zbiorów autora

downiczego *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* (Ratyżbona 1486) i rozpoczął ją od scharakteryzowania punktu, by poprzez linię prostą dojść do kąta prostego, następnie trójkąta prostokątnego, kwadratu jako połączenia dwóch trójkątów prostokątnych i wreszcie koła jako figury opisanej na kwadracie. W rezultacie z kombinacji tych figur można stworzyć, tak jak to już niegdyś zrobił Roriczer, wszystkie formy planów kościołów gotyckich, form sklepień, kształtów i przekrojów filarów, słupek, maswerków, otworów okiennych i portali, a nawet motywów dekoracyjnych (il. 10).

Kosmiczna symbolika figur geometrycznych

„Żywa geometria” wiązała się też z muzyką. O analogiach pomiędzy budową formy architektonicznej a harmonią muzyczną szeroko pisał Jan Sas Zubrzycki⁷⁴, Görres zaś zauważał, że obserwacje prowadzone przez starożytnych doprowadziły do odkrycia, „jakie rytmy poetyckie i jakie następstwa tonów muzycznych odpowiadają temu lub innemu uczuciu”⁷⁵. Również Reichensperger twierdził, że „poszczególne części konstrukcyjne wzbudzają w duszy poczucie rytmu i unoszą ku wyższemu światu”⁷⁶.

Geometria była według Reichenspergera boskiego pochodzenia, gdyż objawiała zasady, według których Bóg stworzył świat: „Powiązania form i liczb są niematerialnymi prawdami, pochodzącymi i zależnymi od wiekuistej Prawdy, w której trwają – od Boga (*Deus disposuit omnia in pondere, in numero et in mensura*. Sap. XI, 21)”⁷⁷. Natomiast muzyka w swej najdoskonalszej postaci była muzyką „budowli świata, która rozbrzmiewa konsonansami i dysonansami, podczas gdy całość ujęta jest w ścisłe prawa”⁷⁸.

⁷⁴ Jan Sas Zubrzycki, *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka*, Kraków 1894.

⁷⁵ Joseph von Görres, op. cit., s. 66.

⁷⁶ August Reichensperger, *Ueber das Bildungsgesetz*, s. 126.

⁷⁷ Idem, *Einleitung zu dem „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“ von Mathias Roriczer*, w: idem, *Vermischte*, s. 64.

⁷⁸ Idem, *Ueber das Bildungsgesetz*, s. 125.

Skoro zarówno liczby, jak i figury geometryczne tworzące elementarne formy architektury uznano za zjawiska kosmicznej proveniencji, bo związane z matematyczno-muzyczną naturą wszechświata, należało w nich szukać istoty kosmosu. Prowadziło to do odrodzenia elementarnej symboliki figur, brył i liczb. Pisał o tym wprost Hoffstadt: „To powiązanie natury i sztuki poprzez geometrię stało jasno przed oczami dawnych mistrzów, którzy czcili Boga jako wielkiego budowniczego wszechświata”⁷⁹. Dawni mistrzowie musieli zatem wyrażać w swych dziełach „wielkie idee”: „W geometrycznych figurach, których używali jako podstawowych form dla swoich dzieł, poszukiwali oni głębszych związków symbolicznych i na takiej właśnie podstawie wybierali te lub tamte formy podstawowe dla skonstruowania tego lub innego dzieła”⁸⁰. Stąd już wiodła prosta droga do wyliczenia owych możliwych znaczeń symbolicznych:

Kąt prosty był symbolem wzajemnego oddziaływania, którego wyznik zawierał się w równoramiennym trójkącie prostokątnym. Praforma koła postrzegana była jako symbol wszechświata i boskiej mocy. Trójkąt równoramienny – w którym trzy [linie – W. B.] zdają się być jedną – był już dla dawnych pitagorejczyków wyobrażeniem Minierwy, symbolem mądrości i, od czasów wprowadzenia chrześcijaństwa, najwyższym symbolem, a mianowicie Trójcy Świętej. Czworobok jest symbolem świata i natury w jej poczwórnych związkach, czterech żywiołów, czterech stron świata, czterech pór roku, czterech pór dnia. Pochodząca od pięcioboku pentalfa oznaczała już w pogańskiej starożytności symbol zdrowia, zaś od zaprowadzenia chrześcijaństwa była symbolem zbawienia i szczęścia. Siedmiokąt jest znaczący, bo liczba 7, z powodu swych głębokich powiązań (siedem planet, siedem duchów Boga, siedem sakramentów itd.), już w starożytności uważana była za najświętszą liczbę⁸¹.

Symbolika geometryczna była jednak bardzo ogólnej natury. Odnosiła się do istoty budownictwa i do jego najgłębszych źródeł. Po-

⁷⁹ Friedrich Hoffstadt, op. cit., s. X.

⁸⁰ Ibidem, s. XI.

⁸¹ Ibidem.

zwałała wskazać na kosmiczne parantele architektury, ale była zbyt abstrakcyjna i uniwersalna, by można ją stosować wyłącznie do kościołów chrześcijańskich.

Ku symbolice szczegółowej

Przedstawiając swe wiecznotrwale zasady rządzące architekturą, Leo von Klenze napisał o kościele chrześcijańskim:

Aleksandryczyk Filon Judejczyk mówi: „Świątynia salomonowa jest odpowiednikiem i obrazem stworzenia, tak więc są dwie świątynie: zbudowana przez Boga i przez Salomona”. W słowach tych zawarta jest poważna, jedyna możliwa i godna zauważenia symbolika chrześcijańskiej budowli kościelnej. Powinna ona wynikać z natury i jej praw oraz starać się je wyrażać w swoich formach i nie uganiać się za ciemnymi, bałamutnymi lub całkiem bezsensownymi symbolami. [...] Dlatego również w kościele [zawarty] jest najwyższy i jedyny symbol architektury, naśladowanie natury w jej twórczych i celowych zasadach, a każde inne usiłowanie symboliczne jest złe⁸².

Ta w gruncie rzeczy swoiście redukcjonistyczna postawa Klenzego nie znalazła poklasku wśród teoretyków architektury chrześcijańskiej w XIX wieku. Choć i oni szukali uniwersalnej, niezależnej od mód i kaprysów czasu podstawy dla sztuki budowlanej, ich ostateczna wizja była zupełnie inna. Wychodząc od obiektywnych zasad geometrii i łącząc je, podobnie jak twórca Walhalli, z prawami natury, nie poprzestawali na tym. Podstawy architektury chrześcijańskiej domagały się doprecyzowania. Zasady geometryczne były uniwersalne, bo były wzorami, według których Bóg stworzył świat. Tożsamość chrześcijańska zmuszała jednak do wyjścia poza to, co możliwe do uznania przez wszystkich. „Choć w Grecji sztuka rozkwitła tak wspaniale – pisał Reichensperger – pozostała ona zakorzeniona w zmysłowości i nigdy nie potrafiła porzucić swej matki,

⁸² Leo von Klenze, *Architektonische Erwiederungen* [...]. *Zweite Abtheilung*, rkps, s. 30 (27), w: idem, *Schriften und Briefe*.

ziemi, z której czerpała żywotne soki”⁸³. Architektura chrześcijańska powinna wyrażać nie tylko uniwersalne zasady, ale i chrześcijańską duchowość. Czynić to zaś mogła najpierw przez kształty odzwierciedlające chrześcijańską tożsamość, a następnie przez zastosowanie typowo chrześcijańskiej symboliki. Tym samym uniwersalna podstawa twórczości i kosmiczny symbolizm figur geometrycznych musiały być uzupełnione znaczeniami bardziej konkretnymi. To nas kieruje ku nowej problematyce – w pierwszym rzędzie ku mowie stylów w sztuce budowlanej epoki historyzmu.

⁸³ August Reichensperger, *Einige Worte über den Dombau zu Köln, von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet*, w: idem, *Vermischte*, s. 9.

Mowa stylów i poszukiwanie *sacrum*

Styl chrześcijański

Zdaniem księdza Texier każdy nowo powstający kościół powinien zyskać „charakter [...] budowli religijnej i katolickiej”¹. Georg Jakob dowodził, że

tak, jak styl mowy uwarunkowany jest i podporządkowany duchowi mowy, tak styl architektoniczny zależy od charakteru budowli, i tym jest właściwszy, im wierniej temu ostatniemu odpowiada. Ze stylów kościelnych, chrześcijańskich ten jest najpełniejszy, który w najdrobniejszych nawet szczegółach pozwala wyrazić i ukazać ducha chrześcijańsko-kościelnego, co zawiera się już w planie budowli, a także w jednolitym i konsekwentnym jej wykonaniu².

Jak już wiemy, praktyczne przełożenie pojęcia „charakter” na język architektury wymagało nadania gmachowi znamion *architecturale parlante*. W czasach historyzmu osiągnano to przez zastosowanie w nim odpowiedniego stylu historycznego, wywołującego u odbiorcy określone skojarzenia.

Wiek XIX – pisał w podręczniku budowy i utrzymania kościołów ks. Antoni Brykczyński – nie zdobył się na żaden styl nowy, ale w budowie kościołów wraca się najczęściej do gotyckiego lub romańskiego, jako mających więcej cech religijnych, tego więc kierunku trzymać się nam także należy, [...] bo jest on dowodem powrotu do ducha chrześcijańskiego³.

¹ M. l'abbé Texier, *Construction nouvelle en style ogivale. Église de Villefavard*, „Annales archéologiques” 11, 1851, s. 44.

² G[eorg] Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1857, s. 13–14.

³ Ks. Antoni Brykczyński, *Dom Boży, to jest praktyczne wskazówki budowania, naprawiania i utrzymywania kościołów*, Warszawa 1897, s. 34.

Podobne argumenty padały też w niemieckich kręgach protestanckich:

Godność chrześcijańskiej budowli kościelnej – głosił *Eisenach Regula-tiv* – domaga się przyłączenia do jednego z historycznie rozwiniętych *chrześcijańskich stylów budowlanych* i zaleca [...] tzw. sposób romański (przedgotycki), a przede wszystkim styl tzw. germański (gotycki)⁴.

Również reformatorski ruch w kościele anglikańskim opowiadał się za stosowaniem chrześcijańskich form stylowych: *gothick is the only Christian architecture*⁵.

Stosowność konkretnych stylów dla budowli sakralnych określano czasem negatywnie, przez wskazanie na te formy historyczne, które nie miały chrześcijańskiej wymowy. Najczęściej wymieniano renesans jako odrodzenie antyku i tym samym powrót do sztuki pogańskiej. Georg Heckner pisał:

Narody romańskie wierzą, że ponieważ starożytne Imperium Rzymskie wielce się zasłużyło w budownictwie, nie można nic lepszego uczynić, jeśli chce się być również wielce zasłużonym, niż naśladować antyczne wzory. Błąd tych kalkulacji w tym jednak leży, że się to, co było dobre dla pogan, traktuje jako równie dobre dla katolików. Wymagania kościołów katolickich i prawa kościelne są przez nich nisko cenione i podporządkowane architekturze. Tak jak współczesna architektura i estetyka widzi w całkowitej nagości to, co najpiękniejsze i najlepsze pod względem artystycznym, tak i artyści renesansowi nie chcą się wyzbyć owej pogańskiej zasady w budownictwie kościelnym. Prawie wszystkie kościoły w tym stylu pokazują więc nagie figury, a przynajmniej prawie zupełnie nagie postaci aniołów. Całkowicie nagie genitalia głoszą w rozlicznych kościołach tego stylu zgoła inną Ewangelię niż ksiądz na ambonie⁶.

⁴ *Ueber ein Regula-tiv für evangelischen Kirchenbau*, w: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente*, t. 2: *Architektur*, oprac. Harold Hammer-Schenk, Stuttgart 1996, s. 334.

⁵ *A Few Words to Church Builders*, w: *Le renouveau gothique en Angleterre. Idéologie et architecture*, oprac. Pierre Fontenay, Bordeaux 1989, s. 86.

⁶ Georg Heckner, *Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich*

Podobne sądy wygłaszał też Durtal, bohater powieści Joris-Karla Huysmansa *La Cathédrale*, nazywając renesans

okresem fałszywej i groteskowej sztuki pogańskiej, która zgasiła [...] czysty ogień i unicestwiła jaśniejącą prawdę średniowiecznej przeszłości, kiedy Bóg przebywał blisko, w domu, w duszy. [...] Renesans, tak wychwalany później przez Micheleta i historyków, był śmiercią dla mitycznej duszy monumentalnej teologii sztuki religijnej – największej sztuki we Francji⁷.

Takie poglądy bywały jednak atakowane, np. przez księdza Johanna Grausa, docenta na uniwersytecie w Grazu, który na łamach czasopiśma „Kirchenschmuck” dowodził, iż renesans powstał we Włoszech, a więc w samym centrum katolicyzmu, i to nie bez gorącego poparcia papieży oraz książy Kościoła. Dalej zauważał, iż Kościół katolicki nigdy przed wiekiem XIX nie walczył z kulturą antyczną⁸. Wręcz przeciwnie, stwierdzał: „Kościół zawsze *akceptuje i wykorzystuje* to, co ludzkości przynosi wiecznotrwałą wartość: w tym sensie *każdy styl jest kościelny*”⁹. A zatem dechrystianizacja renesansu nie miała jego zdaniem podstaw ani merytorycznych, ani duszpasterskich. Podobnie sądził Heinrich Geymüller, nazywając wręcz renesans „ostatnim stylem chrześcijańskim”¹⁰. Swoje stanowisko uzasadniał słowami Chrystusa o konieczności osiągnięcia doskonałości przez chrześcijan na wzór doskonałości Ojca Niebieskiego. Ponieważ, zgodnie z tradycyjnymi koncepcjami, za najdoskonalszą uważał sztukę starożytną, tym samym spełnieniem marzeń o najlepszej sztuce chrześcijańskiej stawał się dla niego „powrót do antyku wraz z jego dążeniem do le-

der Malerei und Plastik. Zum Gebrauche des Klerus und der Bautechniker, Freiburg 1897 (wyd. 1: 1886), s. 118.

⁷ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, w: idem, *Le Roman de Durtal*, Paris 1999, s. 764.

⁸ Przedruk: Johann Graus, *Die Renaissance und die katholische Kirche*, w: idem, *Vom Gebiet der kirchlichen Kunst*, Graz 1904, s. 113–169.

⁹ Ibidem, s. 169.

¹⁰ Heinrich Adolf Geymüller, *Architektur und Religion. Gedanken über die religiöse Wirkung der Architektur [...]*, Basel 1911, s. 68.

żących poza człowiekiem źródeł idealnej doskonałości”¹¹, czyli architektura renesansowa.

Styl jako wyraz ducha i tożsamości chrześcijańskiej

By style mogły być uznane za wyraz światopoglądu chrześcijańskiego bądź jakiegokolwiek innego, musiały zostać zdefiniowane w kategoriach wykraczających poza problematykę czysto formalną. W swej *Estetyce* Hegel napisał o architekturze gotyckiej, będącej dla niego szczytowym osiągnięciem budownictwa epoki „romantycznej”, czyli chrześcijańskiej:

Podobnie jak duch chrześcijański skupia się w sferze wewnętrznej, tak i budowla staje się odgraniczonym w sobie ze wszystkich stron miejscem zebrań gminy chrześcijańskiej oraz wewnętrznego skupienia się wiernych. Jest to skupienie się w sobie duszy (*Gemüt*), która zamyka się w pewnej przestrzeni. Nabożne wszakże skupienie się chrześcijańskiego serca jest zarazem wzniesieniem się ponad skończoność, i to właśnie wzniesienie się określa teraz charakter domu bożego. Architektura zyskuje dzięki temu swe niezależne od celowości znaczenie we wznoszeniu się ku nieskończoności i dąży do tego, by wyrazić je za pomocą przestrzennych form architektonicznych. Toteż wrażenie, jakie sztuka ma w związku z tym wywoływać, sprowadza się teraz, w odróżnieniu od pogodnie dla wszystkich otwartej świątyni greckiej, do wywołania z jednej strony wrażenia spokoju duszy, która, wyzwolona od wpływu zewnętrznej przyrody i życia świeckiego w ogóle, zamyka się w sobie, a z drugiej strony wrażenia uroczystej wzniosłości, która dąży do wzniesienia się ponad to, co rozsądkowo ograniczone, i ponad nie się wznosi. Toteż jeśli budowle architektury klasycznej rozsiadają się na ogół szeroko na ziemi, to przeciwstawny im romantyczny charakter kościołów chrześcijańskich polega właśnie na odrywaniu się od ziemi i wzbijaniu się w górę¹².

¹¹ Ibidem, s. 76.

¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. Janusz Grabowski, Adam Landman, t. 2, Warszawa 1966, s. 410–411.

Kościół gotycki był dla Hegla wyrazem ducha chrześcijańskiego. Pojmując chrześcijaństwo jako tęsknotę za Bogiem i nieskończonością, niemiecki filozof dostrzegł uzewnętrznienie owych cech w wertykalizmie świątyń. Podobnie wycofanie się ze świata i skupienie się duszy na przeżyciach wewnętrznych znalazły jego zdaniem odpowiednik w „zamkniętej formie domu”, a więc w rezygnacji z typowego dla Grecji otwarcia budowli na zewnątrz. Kościół chrześcijański stał się zamkniętym murami wnętrzem, nie zaś budowlą otoczoną kolumnadą, a przez to skierowaną do stojących naokoło niej ludzi. Wypowiedzi na temat chrześcijańskiego charakteru stylu gotyckiego można znaleźć w literaturze dziewiętnastowiecznej znacznie więcej. François-René de Chateaubriand stwierdzał, że „nie można wejść do gotyckiej katedry nie doznając czegoś na kształt drżenia i niejasnego odczucia Bóstwa”¹³. Józef Kremer pytał: „Chceszli wiedzieć i czuć, czym jest sztuki świętej, religijnej, majestat, wstąpi do przybytku katedr naszych katolickich”. Sztuka „święta” to zatem sztuka gotycka. To w niej tylko jest

zebrane, na co tylko sztuka najwyższa zdobyć się może. Jak niemowlę przejmując się dreszczem radości, gdy głos matki usłyszy, tak dusza zadrzy tęsknotą wiekuiącą, gdy ją tutaj owieją tchy innych światów. [...] Zaiste, tać jest wszechmogąca potęga sztuki religijnej, bo ona jest szczytem sztuki wszelkiej. Gdy bowiem w sztuce wyraża się nieskończoność i bezwzględna prawda pod postacią zmysłową, więc téż sztuka religijna uzmysławiając najwyższą nieskończoność, to jest Boga samego, staje się zarazem najwyższym sztuki szczyblem. Ideał jest tu w najwznioślejszej swojej sferze¹⁴.

Jan Sas Zubrzycki pisał, że w świątyni gotyckiej „myśl [...] odczuwa dziwną potęgę, zda się jej, że stąd na skrzydłach musi ulecieć w kraje pozaziemskie. [...] Aż kiedy muzyka rozbrzmieje chórem tonów, zlewających się z głosem duszy, wtedy już ekstaza nie ma wyrazu

¹³ François René de Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, tłum. Anna Loba, Poznań 2003, s. 249.

¹⁴ Józef Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków 1844, s. 326, 328.

i człek jeno w przeczuciu tajemnym chyli pokornie czoło przed Bóstwem i jego Pięknością”¹⁵. Natomiast Durtal rozmyślał o Chartres:

I tę alegorię życia mistycznego wyjawioną przez wnętrze katedry, dopełnia na zewnątrz błagalny kształt budowli. Oszołomiona radością zjednoczenia, dusza, rozpaczając, że żyje, dąży już jedynie do wymknięcia się na zawsze z gehenny swego ciała. Wzniesionymi ramionami swoich wieżyc zaklina więc Oblubieńca, by ulitował się nad nią, by po nią przyszedł, by ujawszy za złożone dłonie dzwonnicy wyrwał ją z ziemi i zabrał ze sobą do nieba¹⁶.

I w innym miejscu:

Jak imponująca i jak przestrzenna była ta katedra, wytryskująca niczym fontanna z duszy człowieka, który uformował ją na swój własny obraz, utrwalając swe wznoszenie się mistycznymi drogami, wyżej i wyżej po stopniach ku światłu; przechodząc poprzez życie kontemplacyjne w transepcie, wzbijając się w chórze ku pełnej chwale życia złączonego [z Bogiem], tak obecnie dalekiego od życia czyścicowego w ciemnym pasażu nawy głównej¹⁷.

I wreszcie:

Ten kościół jawił się jako najwyższe uśiłowanie materii pragnącej stać się światłością. Odrzucono w nim, jakby to było brzemię, ciężar ścian i podstawiono w to miejsce lżejszą i bardziej świetlistą materię. Nieprzepuszczalny kamień zastąpiony został przez przejrzystą materię szkła. Kościół stawał się coraz bardziej uduchowiony – w pełni duchowy, [był] czystą modlitwą, gdyż wystrzelał ku Panu, by Go spotkać; lekki i smukły, przypominał najwyższe wcielenie Piękna uwalniającego się od ziemskich nieczystości, Piękno stojące się serafickim. Był tak wiotki i bezbarwny, jak dziewice Rogiera von der Weydena, które są tak

¹⁵ Jan Sas Zubrzycki, *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka*, Kraków 1894, s. 124.

¹⁶ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, s. 1006; tłumaczenie za: idem, [Z Katedry] *Rozdział XVI*, tłum. Halina Ostrowska-Grabska, w: idem, *O sztuce*, oprac. Elżbieta Grabska, Wrocław 1969, s. 187–188.

¹⁷ Idem, *La Cathédrale*, s. 949.

kruche, tak eteryczne, iż rozpląnęłyby się, gdyby nie przykuwające je do ziemi brokaty i treny. Tylko sztuka o chrześcijańskiej formie wyrażać mogła chrześcijańskiego ducha, którego celem było oderwanie się od spraw ziemskich i znalezienie ukojenia w ojczyźnie rajskiej. Tu [w kościele] zawarta była ta sama mistyczna koncepcja wydłużonego ciała i rozplamienionej duszy; duszy, która niezdolna do całkowitego wyswobodzenia się z ciała, usiłowała oczyścić je poprzez redukcję, wyrafinowanie, niemalże wydestylowanie do fluidu¹⁸.

Również w architekturze romańskiej odnajdywano odbicie ducha chrześcijańskiego. W tym jednak przypadku nie akcentowano chęci wyrwania się z okowów ciała i tęsknoty za Bogiem, lecz *mysterium tremendum*. Dla Huysmansa romanizm był „schronieniem dla zakonów o najsurowszych regułach, dla najsurowszych bractw, kłęczących w prochu i śpiewających wyłącznie Psalmi pokutne, półgłosem, ze schyloną głową. Te masywne lochy mówią o strachu przed grzechem, ale też o lęku przed Bogiem”¹⁹. Ów nastrój wywoływany był przez sam charakter budownictwa kościelnego. „Styl romański – pisał Josef Prill – nosi na sobie piętno masywności [...], te stare kościoły oddziałują poprzez poważny, wzniosły majestat potężnych, mocno rozczłonkowanych, pełnych tajemniczego mroku hal”²⁰. Stąd też, konkludował Huysmans, romanizm „żyje zamknięty w sobie, poskramiając żarliwość i zatapiając się w rozmyślaniach w głębi duszy”²¹.

Zapoczątkowane przez Hegla pojmowanie stylu wiązało pojawienie się określonych form architektonicznych z charakterującym je duchem czasu. Jak pisał ponad pół wieku po nim Heinrich Schörs,

kultura pewnego czasu jest właśnie czymś całkowicie jednolitym; powstaje nie z przypadkowego połączenia określonych form państwowości, idei religijnych, formacji etycznych i społecznych, artystycznych

¹⁸ Ibidem, s. 771.

¹⁹ Ibidem, s. 698.

²⁰ Josef Prill, *Gothisch oder Romanisch? (Briefe an einen Freund)*, „Zeitschrift für christliche Kunst” 4, 1891, nr 7, szp. 221.

²¹ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, s. 775.

inspiracji i odkryć naukowych. Wręcz przeciwnie, przez wszystkie te rzeczy idzie tchnienie tej samej duszy, ponad nimi przepływa *jeden* twórczy geniusz epoki²².

Podobne sądy głosił Oskar Mothes, twierdząc, że „istota, religia i charakter narodu wypowiadają się w formie stylu”²³. Stąd też wszelkie działania artystów rozgrywają się „wewnątrz granic ich epoki stylowej. Od tej zasady nie ma wyjątku nawet dla geniuszy”, a „wszelkie odrębności są jedynie dialektami tego samego języka”²⁴. Każdą epoką kierują określone idee, które w sposób konieczny odciskają się w architekturze. Jak już pisałem, sądzono, że „rozwiąźłość” typowa dla dworskiego życia pierwszej połowy XVIII wieku znalazła swe odbicie w lekkości i frywolności rokoka, a grecki humanizm oraz ówczesne dążenie do harmonijnego, cielesno-duchowego rozwoju człowieka, wydały budowie o doskonałych proporcjach i pełne umiaru²⁵. Musiały też istnieć epoki, których ducha kształtowało chrześcijaństwo.

Tak określone pojęcie stylu pozwoliło na ujmowanie sztuki w jej historycznej zmienności, przy zachowaniu pewnej okresowej stałości. Forma artystyczna jednocześnie została ściśle powiązana z „duchem czasu”; stała się ona wcieleniem istoty już nie uniwersalnej, obowiązującej wiecznie, lecz dziejowej, charakterystycznej dla pewnego momentu w historii ludzkości. Jeśli wcześniej budowano, malowano i rzeźbiono, mając przed oczami teoretyczny ideał klasyczny, to teraz można było tworzyć zgodnie z istotą ducha czy światopoglądu, który chciało się wyrazić, czyli w tym stylu dawnym, który ów światopogląd najlepiej manifestował i uobecniał.

²² Heinrich Schörs, *Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung*, „Zeitschrift für christliche Kunst” 9, 1896, nr 1, szp. 10.

²³ *Illustriertes Bau-Lexikon. Praktisches Hülf- und Nachschlagebuch im Gebiete des Hoch- und Flachbaues, Land- und Wasserbaues, Mühlen- und Bergbaues, der Schiff- und Kriegesbaukunst* [...], red. Oskar Mothes, t. 3, Leipzig-Berlin 1868, s. 277.

²⁴ Heinrich Schörs, op. cit., szp. 12–13.

²⁵ Piotr Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, „Prace z Historii Sztuki” 11, 1973, s. 63–80.

Dla ludzi przyznających się w wieku XIX do chrześcijaństwa alternatywa była więc oczywista: opowiedzenie się po stronie wiary i wyznania oznaczało opowiedzenie się po stronie określonej tradycji i jednocześnie odrzucenie tego, co z tą tradycją było sprzeczne. Było to zgodne z opisaną w poprzednim rozdziale nowoczesną tożsamością. Dla chrześcijan tożsamość ta zdefiniowana została w opozycji do poganizmu, liberalizmu, ateizmu, socjalizmu etc. Jako logiczne następstwo owego faktu pojawiło się – nieznane dotąd – pojęcie „sztuki chrześcijańskiej”²⁶. Ów światopoglądowy wyraz dzieł architektury, rzeźby, malarstwa i przemysłu artystycznego miał zawierać się zarówno w ich formie, jak i ikonografii. „Chrześcijańskość” strony formalnej determinowana była rozumieniem stylu jako odcisniętego w materii budowli czy malowidła światopoglądu. Dlatego idealna sztuka sakralna powinna była kontynuować najlepsze osiągnięcia tego okresu w dziejach Europy, gdy idee chrześcijańskie w sposób całkowity określały tożsamość, prowadząc do stworzenia stylów w pełni oddających ducha religijnego oraz owocujących doskonałymi, dogmatycznie poprawnymi i bogatymi w treści rozwiązaniami ikonograficznymi. Dla jednych doskonałość tę wyrażał gotyk, dla innych romanizm, epoka wczesnego chrześcijaństwa, a dla nielicznych – renesans.

Sacrum jako wyraz nowoczesnej religijności

Ale w przytoczonych wypowiedziach na temat budowli gotyckich i romańskich pobrzmiewa jeszcze coś więcej. Wszystkie szeroko tam opisywane nastroje bojaźni Bożej i pełnej lęku kontemplacji, czy też wzloty ku górze, odczucia niebiańskiej słodyczy, stanów bliskich porzucenia ciała, lub melancholijnej tęsknoty za całkowitym i defini tywnym wyrwaniem się z tego świata, przybierały niemal mistyczny charakter. Może się to wydawać dziwne, ale przed wiekiem XVIII

²⁶ Zwrócił na to uwagę we wstępie do swej pracy o sztuce wczesnochrześcijańskiej Wolfgang Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München–Paris–London 1994, s. 9–11.

właściwie nie zwracano specjalnej uwagi na psychologiczny odbiór architektury, tak jasno rysujący się w tekstach Hegla, Kremera, Zubrzyckiego czy Huysmansa²⁷. W *Pieśni o katedrze Edeskiej* pojawił się co prawda fragment mówiący, że widok owej budowli „napełnia podziwem”, ale wyjaśnienie przyczyn zachwytu szło, jak pamiętamy, w kierunku metafizycznej wizji świata. Podobnie wytłumaczenie elementarnej symboliki kształtów budowli kościelnej, przedstawione przez teoretyków okresu renesansu, nie zawierało żadnych aluzji do wrażeń i odczuć widza. Wreszcie św. Karol Boromeusz, choć pragnął usunąć z kościołów ślady pogaństwa, nie pisał nic o chrześcijańskich uczuciach, czy wzlotach duszy, i nawet tak typowa dla niego kategoria *aedificii magnitudo* nie miała charakteru uczuciowego, lecz polemiczny względem protestanckiej deklaracji ubóstwa i prostoty architektury sakralnej. „Namiętności duszy” nie budziły także – jak już pisałem – zaufania Kartezjusza. To dopiero angielscy myśliciele przełomu XVII i XVIII wieku zaczęli dowartościowywać wszystko, co wiązało się z działaniem bodźców zmysłowych, wyobraźni i nieskrępowanych uczuć²⁸. Od nich to prosta droga poprowadziła do psychologicznego pojmowania architektury, które stało się dominującym sposobem postrzegania dzieł budownictwa w wieku XIX²⁹.

Jednocześnie oświeceniowy ateizm wymusił nowe ugruntowanie podstaw religii. Do wieku XVIII krytyka religii dotyczyła jedynie określonych dogmatów i form pobożności, była więc zawsze sporem w obrębie religii. Ateizm oczywiście istniał zarówno w średniowieczu, jak i we wczesnej nowożytności, ale wówczas ludzi odrzucających istnienie Boga uznawano za szaleńców³⁰. Zmiana postawy spowodowana była z jednej strony reakcją na opisane już wcześniej przerosty barokowej pobożności, z drugiej zaś postępowymi racjonalizmem i krytyki zastanego porządku społeczno-politycznego.

²⁷ Przemysław Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988, s. 104–105.

²⁸ Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton 1951, s. 278–286, 339–346; Zygmunt Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa 1923, s. 117–119.

²⁹ Przemysław Trzeciak, op. cit.

³⁰ Marcel Neusch, *U źródeł współczesnego ateizmu. Sto lat dyskusji na temat Boga*, tłum. Anna Turowiczowa, Paryż 1980, s. 19–23.

Radykalni krytycy religii natomiast dostrzegali w wierze podparę starego porządku społeczno-politycznego oraz hamulec dla wolności i rozumu. I choć pełne filozoficzne podstawy ateizmu zostały wypracowane dopiero w wieku XIX, to jednak oświecenie uczyniło z „bezbożnictwa” ideę możliwą do zaakceptowania w normalnym, a przede wszystkim przyszłym, uzdrowionym społeczeństwie³¹. Efektem racjonalizmu stało się też życie nie tylko poza kościelnymi instytucjami, ale i w ogóle bez potrzeby odwoływania się do Boga.

Romantyzm musiał ustosunkować się do dziedzictwa oświecenia. Z jednej strony podtrzymano krytykę barokowej pobożności, z drugiej przeciwstawiono się ateizmowi i życiu bez Boga. Chcąc ocalić religię, romantycy sięgnęli do źródeł. Stawką dla nich stała się nie obrona tej czy innej ortodoksji, lecz uzasadnienie samych podstaw wiary. *Mowy o religii* Friedricha Schleiermachera są tego najlepszym przykładem. Autor kierował je – jak głosi podtytuł – do „wykształconych spośród tych, którzy nie gardzą”. O ludziach owych pisał: „Wiem, że ani nie oddajecie Bóstwu czci, ani nie odwiedzacie opuszczonych świątyń [...]. Życie ziemskie udało wam się uczynić tak bogatym i wielostronnym, że nie potrzebujecie już Wieczności, a sami sobie stworzywszy wszechświat, uwolniliście się od myślenia o tym, co was stworzyło”³². Takim ludziom trzeba było ukazać uniwersalny i nieredukowalny do żadnej innej formy wiedzy czy życia wymiar doświadczenia religijnego. Prawdziwa religijność zatem, zdaniem Schleiermachera, „wyrzeka się [...] wszelkich pretensji do czegokolwiek, co należy do metafizyki i moralności, i oddaje wszystko, co jej narzucono. Nie pragnie ona określać i wyjaśniać natury wszechświata, jak robi to metafizyka, nie pragnie też dzięki sile wolności i boskiej samowoli człowieka kształtować i wykańczać wszechświata, jak to czyni moralność”³³. Istotą religijności stają się dla niemieckiego teologa „ogład i uczucie”³⁴, one bowiem nie są za-

³¹ Ibidem, s. 23–26.

³² Friedrich D. E. Schleiermacher, *Mowy o religii do wykształconych spośród tych, którzy nią gardzą*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Kraków 1995, s. 47.

³³ Ibidem, s. 73.

³⁴ Ibidem. – O roli uczucia w religijności romantycznej piszą: Anton L. Mayer, *Liturgie, Romantik und Restauration*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 10,

leżne od żadnego objawienia, systemu filozoficznego, reguł wychowania czy wzorów etycznych. Kontemplacja wszechświata dostępna jest każdemu człowiekowi, a rodzące się w wyniku oglądania uczucie zaczyna przerastać patrzącego, kierując go ku czemuś od niego większemu. Tego stanu nie należy przekształcać w myślenie spekulatywne. Trzeba wytrwać w niepowtarzalności pojedynczego doświadczenia. „Z jakąż radością – pisał Novalis o dawnych, pełnych wiary czasach – opuszczano piękne zgromadzenia w tajemniczych kościołach ozdobionych krzepiącymi obrazami, wypełnionych słodkimi zapachami i ożywionych świętą podniosłą muzyką”³⁵. Religia pozostaje „przy bezpośrednich doświadczeniach dotyczących istnienia i działania wszechświata, przy poszczególnych oglądach i uczuciach; każde z nich jest dziełem istniejącym dla siebie bez związku z innymi i niezależnie od nich; nie wie ona nic o wywodzeniu z czegoś i nawiązywaniu do czegoś”³⁶. Tak pojęte doświadczenie religijne nie kieruje się ku Bogu żadnej konkretnej religii. Jego treścią jest *sacrum* – uniwersalna Transcendencja objawiająca się w zabarwionym uczuciowo kontakcie z istotą wszechświata³⁷. Doświadczenie takie pozwala uzasadnić realność religii, nie odwołując się do tradycji i określonego systemu metafizycznego czy teologicznego. W ten sposób zostaje oddalone zarówno widmo ateizmu teoretycznego, jak i praktycznego bezbożnictwa, nadmierna zaś afekcja barokowej pompy religijnej zamienia się w postulowaną przez Ann Radcliffe prostotę „wzniosłej pobożności”.

Kościoły Italii – czytamy w wydanej w roku 1797 powieści – szczególnie zaś świątynie Neapolu, pyszną się bogactwem ozdób i wspaniałością wnętrza, jednakże wewnątrz Santa Maria del Pianto zachwycało *prostotą i szlachetnością* linii, zaletami znacznie bardziej interesującymi dla

1930, s. 87–105; Bernard M. G. Reardon, *Religion in the Age of Romanticism. Studies in Early Nineteenth Century Thought*, Cambridge 1985, s. 8–10.

³⁵ Novalis, *Chrześcijaństwo, czyli Europa*, w: idem, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, oprac. i tłum. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 149.

³⁶ Friedrich D. E. Schleiermacher, op. cit., s. 77.

³⁷ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa, Warszawa 2008, s. 109.

osób obdarzonych smakiem, oraz grą światła i cieni, która bardziej niż przepych sprzyja *wzniosłej pobożności*³⁸.

Doświadczenie *sacrum* – gdyż samo pojęcie sprecyzowane zostało dopiero w początkach XX wieku³⁹ – nabrało dalszego znaczenia w ciągu wieku XIX i XX. Było ono antidotum na postępy myśli ateistycznej, wskazywało bowiem na nieredukowalny do żadnej innej sfery – antropologicznej (Bóg jako projekcja doskonałego człowieka), politycznej (uzasadnienie starego porządku lub tęsknota za porządkiem idealnym), psychologicznej (kompensacja ziemskich nieszczęść), etycznej (religia jako moralność) czy estetycznej (nazywanie piękna Bogiem) – wymiar religijności. Pozwalała jednocześnie na zdefiniowanie sztuki chrześcijańskiej, a więc twórczości odpowiadającej określönemu doświadczeniu sakralności. Stąd cechy przeżycia religijnego przerzucone zostały na odczuwanie określonych stylów architektonicznych. Jeszcze w wydanej w roku 1917 książce Rudolfa Otto *Das Heilige* gotyk został uznany za najbardziej sakralny ze stylów sztuki zachodniej. „Jest zasługą Worringera, autora dzieła *Probleme der Gotik* – pisał słynny religioznawca – wykazanie, że szczególne wrażenie, jakie sprawia gotyk, polega [...] na odcieniu i dziedzictwie prastarego *magicznego* nadawania formy”⁴⁰. Charakter stylowy gotyku pozwalał na odbiór wnętrza kościelnego w kategoriach religijnych. Podobnie, opisane przez Huysmansa odczucia wzbudzone przez architekturę romańską, znajdują swoje uzasadnienie w tekście niemieckiego uczonego. „Zwłaszcza to, co *potężne* niezrozumiałe, i to, co *groźne* niezrozumiałe”, czytamy, zawiera „w sobie podwójny odpowiednik do numinosum, a mianowicie zarówno do elementu mysteriosum, jak i do

³⁸ Ann Radcliffe, *Italczyk albo Konfesjonal Czarnych Pokutników*, tłum. Maria Przymanowska, Kraków 2003, s. 6 (podkr. moje – W. B.).

³⁹ Jan Andrzej Kłoczowski OP, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, „Znak” 439, 1991, s. 5–11. – Zdaniem Kerstin Wittmann-Englert (*Zelt, Schiff und Wohnung. Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne*, Lindenberg in Allgäu 2006, s. 141) przymiotnik „sakralny” pojawił się już w połowie XIX wieku.

⁴⁰ Rudolf Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, tłum. Bogdan Kupis, Wrocław 1993, s. 94. – Przywoływana książka Wilhelma Worringera faktycznie ma tytuł *Formprobleme der Gotik*, München 1912.

elementu tremendum”⁴¹. Giorgio Agamben pisał nie bez zgrzytliwości o koncepcji Otto: „Fakt, że to, co religijne, należy w całości do sfery psychologicznych emocji i w istotny sposób łączy się z dreszczami i gęsią skórą – oto trywialność, którą neologizm *numinotyczny* musi ubrać w naukowe szatki”⁴².

W cytowanym już fragmencie powieści Huysmansa katedra gotycka została porównana do tracących cielesność postaci Rogiera van der Weydena. Dziewiętnastowieczna sztuka sakralna pragnęła być w swoisty sposób bezcielesna⁴³. Ale spirytualizacja chrześcijaństwa była też logiczną odpowiedzią na postępy sekularyzacji. Hans Blumenberg słusznie zauważył, że o sekularyzacji nie może być mowy tam, gdzie nie ma dialektycznego związku świata doczesnego z „tamym”. Gdy pierwsi chrześcijanie oczekiwali rychłej paruzji, doczesność nie stanowiła dla nich żadnego problemu: miała ona przeminąć całkowicie wraz z szybkim spełnieniem się apokalipsy. Odsuwanie się powtórnego przyjścia Chrystusa w moment nieznanym spowodowało konieczność współżycia Kościoła z „tym” światem, a więc akceptację ziemskiej własności i rozdzielenie tego, co teraz, od tego, co w wieczności. Sekularyzację można więc postrzegać jako „wywłaszczanie” Kościoła i religii ze sfery posiadania czegoś w doczesności, a zatem jako pozbawianie go dóbr i władzy świeckiej (pamiętajmy o źródłowo prawniczym znaczeniu tego terminu, odnoszącym się właśnie do pozbawiania instytucji kościelnych dóbr)⁴⁴. W wyniku postępującej sekularyzacji świat, szczególnie po rewolucji francuskiej, zaczął się stawać coraz bardziej świecki. Odpowiedzią na ten proces było akcentowanie roli i znaczenia „drugiej strony” – „tamtego” świata, którego zawłaszczyć się nie dało. Jednocześnie zaczęto poszukiwać w doczesności takich sfer, które byłyby obecnością wieczności w terażniejszości – właśnie sfer *sacrum*, a więc miejsc

⁴¹ Rudolf Otto, op. cit., s. 91.

⁴² Giorgio Agamben, op. cit., s. 109.

⁴³ Wojciech Bałus, *Przeciw pogaństwu i nagości. O przyczynach nieakceptacji renesansu w teorii i historii sztuki sakralnej wieku XIX*, w: *Magistro et amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, Kraków 2002, s. 126.

⁴⁴ Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1996, s. 57–58.

i zdarzeń naznaczonych hierofanią; przestrzeni, budowli, faktów istniejących lub oddziałujących „inaczej” niż cała codzienność⁴⁵. Dlatego dziewiętnastowieczne opisy kościołów gotyckich akcentują ich niematerialny charakter (bo tego, co niematerialne, bezcielesne, a więc w pewien sposób pozbawione zmysłowej nagości, nie da się zawłaszczyć, czyli zsekularyzować) oraz ich dążenie ku górze, wzbudzające w czułym odbiorcy poczucie lotu ku niebu, kojące choćby na chwilę tęsknotę za nieskończonością (i własną bezcielesnością). Natomiast w kościołach romańskich podkreślano „mistycyzm”, bo ich mroczne i masywne kamienne wnętrza budziły święty lęk i tym samym wyłączały je z codzienności.

Architektura jako styl

Stosowanie konkretnego stylu stało się zatem uzewnętrznieniem tożsamości twórców i zleceniodawców oraz przyznaniem się przez nich do pewnej tradycji. Określiło ono jednocześnie historyzujący charakter powstającej w XIX stuleciu architektury. Dla chrześcijan oznaczało budowanie w formach uznanych za chrześcijańskie.

Pojęcie stylu prawie w ogóle nie gościło w teorii witruwiańskiej i w ogóle rzadko było używane w teorii sztuki przed oświeceniem⁴⁶. Terminem *modus*, *maniera* lub *Styl*, *stile*, określano nawiązania do malarstwa wczesnochrześcijańskiego i gotyckiego w okresie kontreformacji, jak też zjawisko nawrotu do gotyku w architekturze wieku XVII i XVIII, widząc w nich pewien – pozytywny lub negatywny – sposób kształtowania dzieła sztuki⁴⁷. Od tych terminów wywodzi się

⁴⁵ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 730; idem, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 1996, s. 7.

⁴⁶ Georg Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, s. 11–26; Willibald Sauerländer, *Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs*, w: idem, *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, s. 156–163.

⁴⁷ Michael Schmidt, *Reverentia et magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999, s. 277–282.

nowoczesne pojęcie stylu, które zaczęło robić karierę pod koniec XVIII stulecia⁴⁸.

„Pomyślałem o epoce, której duchowi odpowiadało tego rodzaju budownictwo, przywołałem w pamięci surowy styl rzeźby” – pisał Goethe o swoim doświadczeniu w Paestum. Styl staje się wyrazem epoki, materializacją jej ducha. Gdy nie ma normy idealnej, można stworzyć normę relatywną, pasującą do określonej kultury i czasu historycznego. Styl staje się pojęciem, łączącym w sobie element dziejowy (wyraz pewnej epoki) i normatywny, objawia bowiem na zewnątrz istotę ducha czasu. Tak rozumiany styl nie był zewnętrznym dodatkiem do budownictwa. Heinrich Hübsch pragnął rozstania z formami antycznymi, bo rozwój współczesnej architektury widział w stosowaniu sklepień, a nie belkowania. Postęp konstrukcyjny wpływał według niego na charakter nowoczesnego budownictwa, a rezultat owego postępu musiał przyjąć kształt stylu. Reichensperger czy Heckner stawiali znak równości między określonymi formami w budownictwie a wyznawanym światopoglądem. Epoka i jej architektura zawsze owocowały konkretnym stylem. Innymi słowy, po rozpadzie witruwiańskiego paradygmatu, miejsce porządków architektonicznych zajął styl. Gdy w okresie wczesnej nowożytności abstrakcyjne pojęcia z dziedziny teorii architektury znajdowały swój praktyczny przekład na porządki architektoniczne, to w wieku XIX wczesnomodernistyczne zasady projektowania czy różnego rodzaju źródłowe elementy architektury, w rodzaju semperowskich „typów ideowych” czy typów funkcjonalnych Viollet-le-Duca, przybierały widzialne kształty stylu.

Powyższe stwierdzenie nie stoi w sprzeczności z licznymi w wieku XIX krytykami naśladownictwa stylów historycznych. Gdy Friedrich Theodor Vischer narzekał: „Malujemy bogów i Madonny, herosów i wieśniaków, tak jak budujemy na sposób grecki, bizantyński, mauretański, gotycki, florentyński, à la Renaissance, rokoko-wy”, to jednak stwierdzał w konkluzji: „ale w żadnym stylu, który byłby nasz”⁴⁹. Semper z jednej strony mówił o stylach historycz-

⁴⁸ Willibald Sauerländer, op. cit., s. 261–264.

⁴⁹ Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, t. 1, Tübingen 1844, s. 210.

nych, z drugiej zaś o *der Stil*. Pod pojęciem stylów historycznych rozumiał dawne formy, możliwe do poznania, wyuczenia się i naśladowania, rezerwując słowo styl w liczbie pojedynczej dla własnego architektonicznego oblicza epoki. Przeciwnością jednego stylu historycznego jest inny styl historyczny, przeciwnością stylu własnego – bezstylowość⁵⁰. Podobnie myślał też Viollet-le-Duc, mówiąc o stylach historycznych, stylu względnym (*le style relatif*) i stylu absolutnym (*le style absolu*). Style historyczne były to opisywane przez historię sztuki „charaktery, które określają szkoły, epoki”⁵¹. Styl względny oznaczał, podobnie jak w koncepcji Jean-Antoine’a Cousina, zgodność formy budowli z jej przeznaczeniem⁵², czyli po prostu określony *modus*. Natomiast styl absolutny francuski autor definiował jako „manifestację ideału opartego na pewnej zasadzie”: *la manifestation d’un idéal établi sur un principe*⁵³. A zatem dla teoretyków wieku XIX architektura zawsze pojawiała się w kadrze stylu. Raz był to styl historyczny badaczy przeszłości, drugim razem *modus* zwolenników wyrażania własnej tożsamości za pomocą form zaczerpniętych z przeszłości, czasem wreszcie styl absolutny, czyli ideał epoki, wcielający jej istotę w nowych, niepowtarzalnych kształtach. Krytycy eklektyzmu nie negowali stylu. Oni – jak Vischer – pragnęli własnego stylu wieku XIX, stylu absolutnego na miarę ówczesnych czasów.

„Styl jest dla dzieła sztuki jak krew dla ciała ludzkiego – pisał Viollet-le-Duc – on je rozwija, karmi, daje mu siłę, zdrowie, trwałość”⁵⁴. Nie można oddzielić pojęcia stylu od dziewiętnastowiecznej koncepcji architektury. Było ono dla ówczesnego rozumienia sztuki budowlanej tak nieodzowne jak krew dla życia. Według teoretyków

⁵⁰ Gottfried Semper, *Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre*, w: idem, *Kleine Schriften*, Berlin–Stuttgart 1884, s. 269–272.

⁵¹ Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc, *Style*, w: idem, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 8, Paris [b.d.], s. 477.

⁵² Jean-Antoine Coussin, *Du génie de l’architecture. Ouvrage ayant pour but de rendre cet art accessible au sentiment commun, en le rappelant a son origine, a ses propriétés, a son génie*, Paris 1822, s. 259.

⁵³ Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc, op. cit., s. 478.

⁵⁴ Ibidem, s. 480.

XIX wieku architektura materializowała się w postaci stylu, nawet jeśli – jak w przypadku Sempera czy Viollet-le-Duca – miała ona tworzyć określone typy funkcjonalne. Bez stylu nie było dzieła sztuki.

Co by się stało, gdyby z koncepcji dziewiętnastowiecznych usunąć jednak pojęcie stylu? Odpowiedź znajdujemy w przywoływanym już przeżyciu Goethego w Paestum. „Pierwszym wrażeniem – przypomnijmy słowa poety – było tylko zdumienie. Znalazłem się w zupełnie obcym świecie”. Poczucie wyobcowania z rzeczywistości, zdumienie wobec tego, co się widzi, to reakcje na realność niemożliwą do nazwania, na zderzenie z czymś całkowicie obcym, wręcz przerażającym swą niemożliwą do określenia innością. Goethe natychmiast ucieka w historię sztuki. Pojęcie stylu staje się tarczą, zasłoną, pozwalającą mu spokojnie już spojrzeć na archaiczne zjawisko, uczynić zeń coś znanego i oswojonego („po niespełna godzinie byłem już z tym wszystkim pogodzony”).

„Styl jest ryłcem – pisał Semper – instrumentem, którym starożytni posługiwali się przy pisaniu i rysowaniu”⁵⁵. Ryłec, *der Griffel*, antyczny *stilus*, łączy zdaniem Sempera artystę z materią, którą ten przetwarza, z technologią, którą stosuje, formą artystyczną i zadaniem, które ma wykonać⁵⁶. Ta wizja czyni ze stylu jako ryłca narzędzie aktywne. Podobnie rzecz widzi Jacques Derrida: „Kwestia stylu to zawsze rozpatrywanie, ważność jakiegoś spiczastego przedmiotu”⁵⁷. Owego ostrego przedmiotu, zauważa dalej francuski filozof, można używać bądź do ataku, bądź do obrony: „Styl wysuwałby się zatem jako *ostroga*, na przykład ostroga żaglowca: *rostrum*, ten występ, który wychodzi naprzeciw, przełamuje atak, rozpruwając wrogi obszar. A także, wciąż w kategoriach marynistycznych, ten szczyt skały, który również zwie się ostrogą, i który «łamie fale u wejścia do portu»”⁵⁸. W dalszych zdaniach Derrida stwierdza: „Styl może więc

⁵⁵ Gottfried Semper, *Ueber Baustile*, w: idem, *Kleine Schriften*, s. 402.

⁵⁶ Ibidem, s. 402–403; Gottfried Semper, *The Attributes of Formal Beauty*, w: Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge Mass.–London 1984, s. 243.

⁵⁷ Jacques Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. Bogdan Banasiak, Gdańsk 1997, s. 9.

⁵⁸ Ibidem, s. 9–10.

również chronić swą ostrogą przed porażającą, oślepiającą i śmiertelną groźbą (tego), co się *uobecnia*, uporczywie pozwala się widzieć: obecnością, a zatem treścią, rzeczą samą, sensem, prawdą⁵⁹. Styl ma bronić, jego zdaniem, przed *obecnością*, przed tym, co istnieje w sposób trwały, co jest znane i możliwe do racjonalnego poznania, w pełni objawione, oswojone, pewne i prawdziwe. Obecność, zdaniem Derridy, jest jednak złudzeniem zachodniej metafizyki. W rzeczywistości, powiada francuski filozof, jasność, klarowność i pełnia są jedynie pozorem. Świat został umocowany na braku stałego gruntu, a prawda, byt i racjonalność, to jedynie próby siłowego zapanowania nad pierwotną *différance* – różnicą niepozwalającą zbudować niczego trwałego i w pełni ze sobą tożsamego.

Styl – według Derridy – pozwala uniknąć nieszczęść metafizyki. Kryjąc się za nim, jak za tarczą i za jego pomocą atakując, można usytuować się poza dyskredytowanymi kategoriami. Natomiast dla Goethego, a za nim dla całego XIX stulecia, styl miał działać dokładnie na odwrót. Autor *Fausta* dzięki pomocy stylu uciekał od tego, co nienazwane. Styl – przypomnijmy – był dla Viollet-le-Duca opartą na racjonalnych i logicznych podstawach „la *manifestation* d'un idéal établi sur un principe”. A manifestować się to pozwolić jakiejś rzeczy zdjąć maskę, odsłonić się, ujawnić „taką jaka *jest*”⁶⁰, czyli stanąć w prawdzie. *Verum est manifestativum et declarativum esse*, jak pisał Hilary z Poitiers⁶¹. Jeśli zatem styl manifestuje jakąś zasadę, istotę, ideę, prawdę, to znaczy, że ją odsłania, czyni jawną, zdefiniowaną, pewną, poznawalną i wyrażającą sens. Styl dla ludzi wieku XIX był więc oczywistym wyrazem metafizyki obecności.

Pojęcie stylu, jak starałem się pokazać, nie jest niezbywalnym elementem każdej możliwej definicji architektury. Jego pojawienie się miało ściśle określony, historyczny charakter. Zapełniło ono lukę po upadku witrwuańskiego systemu teoretycznego. Jego obecność w dziwiętnastowiecznej koncepcji sztuki budowlanej była dlatego niedozowna, że pozwalała na okiełznanie chaosu historii i teraz-

⁵⁹ Ibidem, s. 10.

⁶⁰ Władysław Stróżewski, *Tak – tak, nie – nie (kilka uwag o prawdzie)*, w: idem, *W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 78.

⁶¹ Cyt. za: ibidem, s. 78.

niejszości. Gdy zabrakło jednej normy kulturowej, styl pozwalał nadawać materialny kształt abstrakcyjnym zasadom konstrukcyjno-estetycznym, podobnie jak wcześniej porządku architektoniczne pozwalały na zastosowanie w praktyce teorii witruwiańskiej. Ale strach przed „próżnią” lub „różnicą”, czyli architekturą nienazwaną, nieokreśloną, horrorem braku formy – raz jeszcze przypomnijmy przeżycie Goethego w Paestum – pozostawał. Styl pozwalał ów strach oddalić, zapewniał bowiem możliwość pełnego opisanego, określenia, zdefiniowania, „dotknięcia” architektury. Niczym krew krążąca w żywym organizmie, gwarantował poczucie trwałego istnienia, niewzruszonej bytowości. Z jednej strony manifestował określony ideał, działając w ten sposób „zaczepnie” względem myślących inaczej (zwolenników innego kostiumu historycznego, innej opcji estetycznej, światopoglądowej czy politycznej), z drugiej natomiast bronił przed tym, co nieznanego, nienazwanego i nieokreślonego. Pozwalał na osiągnięcie poczucia pewności wyznawanego światopoglądu. Dla ludzi religijnych oznaczał możliwość wyrażania w architekturze sakralnej ich tożsamości.

ROZDZIAŁ 6

W kręgu archeologii i ikonografii chrześcijańskiej

Obecność Kościoła w świecie: restauracja i konfesjonalizacja

Wymowa budowli sakralnej wyrastająca z kojarzenia zastosowanego w niej stylu historycznego z jego chrześcijańską proveniencją i wzbudzanymi uczuciami nadal była dość ogólnej natury. Pozwalała na odniesienie kościoła do idei ducha chrześcijańskiego, który był religijny, pragnął nieba i chciał ku niemu „mistycznie” wzlatywać lub korzył się przed gniewem Bożym, nie dawała natomiast podstaw do określenia „konfesyjnego” charakteru budowli. Ksiądz Godard Saint-Jean wskazywał, że symbolika mająca swoje źródło wyłącznie w oddziaływaniu formy dzieła architektonicznego, musiała znajdować wyjaśnienie „eklektyczne”, odwołujące się do punktów wspólnych dla różnych doświadczeń i tradycji (pogańskich, panteistycznych, chrześcijańskich), jak to miało miejsce w teoriach Schlegla i Hegla¹. To nie przypadek więc, że zarówno katolicy, jak i protestanci uznawali style „bazylikowy” (starochrześcijański), gotycki i romański za właściwe dla swych świątyń i że mimo wszystkich sprzeciwów powstawały również kościoły neorenesansowe, budowane dla różnych wyznań. Doświadczenie *sacrum* dawało się jakoś dopasować do idei osobowego Boga, ale było już stanowczo zbyt ogólne dla dogmatyki poszczególnych konfesji. Niczym echo odbijało się więc w większości podręczników budowy i utrzymania budowli sakralnych stwierdzenie, że pomimo apeli o stosowanie form chrześcijańskich, ostatecz-

¹ M. l'abbé Godard Saint-Jean, *Essai sur le symbolisme architectural*, „Bulletin monumental” 13, 1847, s. 327.

nie „Kościół nie uważa żadnego ze stylów za jedynie odpowiedni. [...] W tym punkcie architekt ma największą wolność”².

Dopóki w Europie dominowała religijność romantyczna, nakierowana na indywidualne przeżycie absolutu i wspólnotę wszystkich, którzy poszukiwali Boga, dopóty idea ducha chrześcijańskiego wystarczała do uzasadnienia wyboru form stylowych budowli kościelnych. Jednak poczynając od lat trzydziestych wieku XIX, atmosfera zaczęła ulegać zmianie. W wierszu Eduarda von Schenka *Kościół* pozornie dominuje jeszcze romantyczna topika religijna:

Przez niebo samo sporządzony
Ze świętych cedrów, statek
Ślizga się po wzburzonym morzu.
I jakkolwiek dmą wiatry,
Jakkolwiek szaleją burze
Ze spokojem posuwa się naprzód³.

Łódź Kościoła, porównana do cedrowej arki Noego, zostaje zesłana z nieba. I choć otaczają ją wrogie wiatry i wzburzone fale, to jednak ona spokojnie sunie do ostatecznego portu. Morze i wiatry są obrazem wrogów katolicyzmu. Kościół staje się więc wyizolowaną ze świata, samotną nawa, żeglującą pośród wrogich sił. Tym samym traci na znaczeniu symbolika romantyczna, dla której okręt miotany sztormem był uniwersalnym obrazem wszelkiej heroicznej walki

² M. Xavier Barbier de Montault, *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises selon les règles canoniques et les traditions romaines. Avec un Appendice sur le costume ecclésiastique*, t. 1, Paris 1878, s. 24; G[eorg] Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1857, s. 14; Georg Heckner, *Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauche des Klerus und der Bautechniker*, Freiburg 1897 (wyd. 1: 1886), s. 18.

³ Eduard von Schenk, *Die Kirche*. – Cyt. za: Anton L. Mayer, *Liturgie, Romantik und Restauration*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 10, 1930, s. 109:

Aus heilgen Zedern, gleitet
Ein Schiff durchs wilde Meer
Und wie auch Winde blasen,
Und wie die Stürme rasen,
Mit Ruhe geht's einher.

z przeciwnościami losu⁴, a zyskuje na znaczeniu metaforyka konfrontacji i izolacjonizmu.

Podobny ton można odnaleźć i w innych tekstach. Pugin pisał o ideale świątyni chrześcijańskiej:

Wysmukła nawa i chór, z jeszcze wyższymi wieżami, ukoronowanymi pękami pinakli i wieżyczkami, wszystkie skierowane ku niebiosom – wspaniałe symbole najjaśniejszej nadziei chrześcijańskiej, a urągowisko poganom; krzyż wzniesiony w górę, w chwale – znak zadośćuczynienia i przebaczenia – koronujący święty budynek, a umieszczony między gniewem Boga i grzechami miasta⁵.

Budowla kościelna stoi pośrodku świata i w świecie tym – co prawda – spełnia swą misję, ale przede wszystkim jest znakiem porządku, który wyodrębnia się z *milieu* uznanego za grzeszne i pogańskie, a więc obce. Podobnie anonimowy polski autor zauważał w roku 1851 w „Przeglądzie Poznańskim”, że w kościele „częścią najbardziej uderzającą jest wieża. Ona panując nad okolicznymi obszarami sprowadza wiernych do domu bożego”. To panowanie Kościoła i religii nad światem zostało wyakcentowane w kolejnych zdaniach, dookreślających znaczenie wieży: „Ona jest znakiem potęgi i nieustającej władzy, chwały i tryumfu krzyża, drogowskazem ku niebu – iglicą, po której ścieka duch boży, – konduktorem, po którym spływa łaska boża na ziemię”⁶.

Stąd blisko już było do politycznego znaczenia wież. Dominująca nad miastem wieża katedry w Linz (Vinzenz Statz, od 1862) unaczniiała odzyskane przywileje Kościoła katolickiego po konkordacie

⁴ Jan Białostocki, *Ikonoografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: idem, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 359.

⁵ Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts: or, A Parallel between the noble edifices of the Middle Ages, and corresponding Building of the present day; showing the present decay of the taste*, Edinburgh 1898 (wyd. 1: 1836), s. 4; tłum. polskie: *Przeciwstawienia, czyli zestawienie wspaniałych budowli Wieków Średnich z odpowiadającymi im budynkami współczesnymi; pokazanie obecnego upadku smaku*, tłum. Irena Żera, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 467.

⁶ *O architekturze kościelnej*, „Przegląd Poznański” 13, 1851, z. 5, s. 2–3.

z roku 1855 i końcu reform józefińskich w Austrii⁷. Natomiast wieże kościołów katolickich w Wielkim Księstwie Poznańskim miały spełniać rolę znaków polskiego trwania przy wierze ojców pomimo pruskiego, a więc protestanckiego władztwa politycznego. W cytowanym artykule z „Przeglądu Poznańskiego” czytamy:

Budować przeto kościoły bez wież zwłaszcza w naszych czasach i w naszym kraju, jest to odzierać oblicze ziemi naszej z najpiękniejszej ozdoby, co więcej, jest to niejako kapitulować z protestantyzmem. Cóż bowiem więcej upiększa kraj nasz płaski, cóż bardziej odróżnia go od ziem innowierczych, cóż zaraz na pierwszy rzut oka tak wymowne daje świadectwo, żeśmy pozostali jedni i ci sami pomimo zaboru i podziałów, jeśli nie te w koło podnoszące się wieże, na których tak mile wzrok spoczywa! [...] Nie na darmo to w planach obcych architektów albo całkiem wieży nie ma, albo jeśli jest, to tylko jak wystawka na zegar, jakby jaki belweder – niski, drobny czworobok, niby znamię upadku i poddaństwa⁸.

Nowe poglądy na rolę i miejsce Kościoła w świecie związane były ze zwycięstwem restauracji. Wraz z jej nadejściem stracił na znaczeniu romantyczny uniwersalizm religijny. Na fakty sekularyzacji i postępującej laicyzacji zareagowano zwarciem szeregów. Choć zaawansowany wiek XIX tyleż był ateistyczny, socjalistyczny i wolnomyślicielski, co i prawdziwie religijny, sentymentalnie i ludowo pobożny, ultramontański i powracający do chrześcijańskich korzeni, niemniej jednak przestano już wówczas szukać sprzymierzeńców wśród myślących inaczej, nie zwracano uwagi na możliwe punkty wspólne w wyznawanych poglądach. Kościoły chrześcijańskie okopały się na własnych pozycjach. Nastąpił wzrost postaw dogmatycznych, konfesjonalizacja oraz nieufność wobec innych wyznań chrześcijańskich⁹. Według mogunckiego „Katolika” do obowiązków

⁷ Walter Krause, *The Role of Neo-Gothic in the Ecclesiastical Art of Austrian Historicism*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts” 3, 2003, s. 191.

⁸ *O architekturze*, s. 2.

⁹ *Religion und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, red. Wolfgang Schieder, Stuttgart 1993; Jerzy Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Warszawa 2000, s. 219–233.

wiernych należało „zwalczać wszystkie ataki na naszą naukę” oraz „umacniać [...] przywileje Kościoła”¹⁰. Zaczęło dominować poczucie, że „kto nie jest z nami, jest przeciw nam” i syndrom obłąkanej twierdzy. Wzmocnieniu uległy organizacyjno-prawne aspekty działalności Kościoła i „hierarchiczne, czysto autorytatywne, centralistyczne zarządzanie”. To nie przypadek, że właśnie w tym czasie, „de Maistre, ojciec ultramontanizmu, pisze swe dzieło *Du Pape*”¹¹.

Do kościelnego przepowiadania – konstatował Thomas Nipperdey – należy [...] ostre odgradzanie się od świata, świata nowoczesnego, wrogiego. Kazania i literatura wspólnie zdradzają lękliwą nieznamość własnej współczesności, brak kategorii, by ją ująć. Modernizacja, to było niebezpieczeństwo liberalizmu, racjonalizmu, socjalizmu itp., a przede wszystkim niebezpieczeństwo odejścia od Kościoła i moralności. Dlatego Kościół odcina się rygorystycznie, wznosi bariery, izoluje się¹².

Jednym z przejawów zamknięcia się Kościoła przed współczesnym światem był zdecydowany powrót do tradycji. Odwracając się od laicyzacji, modernizacji, sekularyzacji i wolnomyślicielstwa, postanowiono odnaleźć siłę do dalszego istnienia i działania w świetlanej przeszłości¹³. Było to całkowicie zgodne z nowoczesnym pojmowaniem tożsamości. Jednocześnie w pełni odpowiadało rozszerzającemu się duchowi historyzmu. Wszak pojęcie restauracji oznacza powrót do tego, co zostało zniszczone, ale powrót świadomy, a więc poparty odpowiednią wiedzą¹⁴. W celu poznania własnej chrześcijańskiej przeszłości zaczęto zatem zakładać kościelne i prywatne stowarzyszenia, a także wydawać pisma naukowe oraz prowadzić indywidualne badania. Już przed połową wieku XIX wykształciła się,

¹⁰ Cyt. za: Anton L. Mayer, op. cit., s. 138.

¹¹ Ibidem.

¹² Thomas Nipperdey, *Religion im Umbruch. Deutschland 1870–1918*, München 1988, s. 20.

¹³ Jean-Michel Leniaud, *Le Moyen Âge au XIXe siècle*, w: idem, *La révolution des signes. L'art à l'église (1830–1930)*, Paris 2007, s. 18–24.

¹⁴ Anton L. Mayer, op. cit., s. 132.

jako osobna nauka historyczna, ikonografia chrześcijańska¹⁵, nowe znaczenia nabrała też chrześcijańska archeologia.

Dziewiętnastowieczna archeologia i ikonografia chrześcijańska

Celem archeologii chrześcijańskiej w wieku XIX było poznanie zabytków przeszłości w ich aspekcie materialnym i stylistycznym. Archeologia tak pojęta nie była w pierwszym rzędzie nauką zajmującą się odkrywaniem znajdujących się pod ziemią szczątków dawnych budowli, lecz historią sztuki wczesnochrześcijańskiej i średnio-wiecznej. „Pod nazwą archeologii sztuki [*Kunstarchäologie*] – pisał Heckner – rozumie się naukę, która uczy, jak uprawiana była sztuka w dawnych czasach”¹⁶. Miała ona pokazać powstanie i rozwój twórczości artystycznej na służbie chrześcijaństwa, koncentrując się na formie malowideł, rzeźb i dzieł architektury. Ikonografia natomiast miała dawać wgląd w dawne sposoby przedstawiania tematów religijnych i tym samym uzupełniać formalno-stylistyczne ograniczenia archeologii, zgodnie z aforyzmem księdza Crosnier, mówiącym, że „archeologia bez ikonografii jest jak ciało bez duszy, złota lampa, w której światło zgasło”¹⁷. Ostatecznym celem chrześcijańskiej archeologii i ikonografii było stworzenie „teologii monumentalnej” (*Monumentale Theologie*), a więc wiedzy o tym, jak zabytki przeszłości – owe „monumenty” – wyrażały treści dogmatyczne. Ferdinand Piper w swym dziele *Einleitung in die Monumentale Theologie* pod pojęciem *monumentum* rozumiał każdy przedmiot, „który upamiętnia daną osobę lub rzecz, słowem lub znakiem obejmując oba Testamenty, materiał epigraficzny oraz

¹⁵ Lech Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Prace z Historii Sztuki” 10, 1972, s. 17–18.

¹⁶ Georg Heckner, op. cit., s. 9.

¹⁷ M. l'abbé [Augustine] Crosnier, *Iconographie chrétienne ou étude des sculptures, peintures, etc. qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen-âge*, Paris–Caen 1848, s. 4.

dzieła sztuki i architektury”. W tym sensie pomniki „należą do źródeł historycznej teologii”¹⁸.

Taką „pomnikową teologię” uprawiał np. arcybiskup lwowski obrządku łacińskiego Józef Bilczewski, pisząc swe prace *Archeologia chrześcijańska wobec historii Kościoła i dogmatu i Eucharystia w świetle najdawniejszych pomników piśmienniczych, ikonograficznych, epigraficznych*¹⁹. W pierwszej z nich wyjaśniał:

Przyjaciele i nieprzyjaciele przyznali od dawna, że dzisiejsza archeologia chrześcijańska, oparta [...] na fundamencie najsumienniejszej krytyki, bogatym stała się źródłem do historii początków Kościoła [...]. Nie mniejsza ważność tych pomników cmentarnych dla teologii dogmatycznej, zwłaszcza w naszych czasach, kiedy coraz więcej krytyków, wrogo usposobionych dla wszelkiej religii objawionej, występuje jako by na arenie, na rozległej niwie pierwotnego chrześcijaństwa²⁰.

Źródła epigraficzne i dzieła sztuki mówią zatem o początkach Kościoła, wskazują też, jak kształtowały się i jaką przybierały postać poglądy teologiczne. Autor wyjaśniał dalej, że jego książka

jest pierwszą obszerniejszą próbą zużytkowania zdobyczy archeologii chrześcijańskiej dla celów apologetycznych w dziedzinie dogmatu. W pierwszym rozdziale odpowiadamy na pytanie, w jakich granicach można pomnikom cmentarnym przyznawać wartość wiarygodnych świadków; potem dowodzimy, że należy się im niewątpliwie miejsce w rzędzie źródeł naukowych dla teologii dogmatycznej. W następnych rozdziałach przywodziśmy pojedyncze monumenta na świadectwo, jaką była wiara starych chrześcijan w Trójcę św., stworzenie świata, upadek człowieka i odkupienie, w sakramenta, rzeczy ostateczne, kult Świętych, prymat rzymskiego Kościoła i jego Biskupa²¹.

¹⁸ Lech Kalinowski, *Teologia sztuki*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, Kraków 2001, s. 174; Ferdinand Piper, *Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik*, Mittenwald 1978 (= *Kunstwissenschaftliche Studententexte*, t. 4), s. 4–6 i IV.

¹⁹ Józef Bilczewski, *Archeologia chrześcijańska wobec historii Kościoła i dogmatu*, Kraków 1890; idem, *Eucharystia w świetle najdawniejszych pomników piśmienniczych, ikonograficznych, epigraficznych*, Kraków 1898.

²⁰ Idem, *Archeologia*, s. XIV.

²¹ Ibidem, s. XVII–XVIII.

W Wielkiej Brytanii zwrot do przeszłości spowodowany był chęcią odnowy liturgicznej w Kościele anglikańskim. W roku 1833 rozpoczęła działanie grupa teologów nazwana *The Oxford Movement* lub *The Tractarians*. Ich celem było studiowanie dawnych traktatów liturgicznych. Podobne zadania postawiła sobie grupa, która zawiązała się w 1839 roku w drugim z szacownych uniwersytetów angielskich – *The Cambridge Cadman Society*; od 1846 roku *The Ecclesiological Society*. Efektem działania owych – jak ich ogólnie nazywano – „eklezjologów” było przetłumaczenie na język angielski *Rationale divinarum officiorum* Durandusa (1843), a przede wszystkim ogromna zmiana w architekturze kościelnej (zarówno w stylu, jak i w programie przestrzennym), w wyposażeniu świątyń, w strojach liturgicznych i w samym przebiegu nabożeństw²². *The Ecclesiologists* korzystali też z *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume* i wzornika (*Floriated Ornament*) innego badacza średniowiecznej sztuki sakralnej, architekta Augusta Welby Pugina; od 1835 roku katolika²³.

We Francji odnowa sztuki religijnej wiązała się z jednej strony z konserwacją zabytków, z drugiej zaś z odrodzeniem życia religijnego w okresie restauracji. Gwałtownie krytykowane przez intelektualistów (m.in. Victora Hugo i Charles’a de Montalemberta) zniszczenia spowodowane barbarzyństwem rewolucji doprowadziły do narodzin instytucjonalnej ochrony pomników przeszłości. Od 1830 roku istniało stanowisko generalnego inspektora zabytków, sprawowane najpierw przez Ludovica Viteta, a następnie przez Prospera Mérimée, a w roku 1837 minister spraw wewnętrznych hrabia Salvandy powołał dwie komisje: *La Commision des monuments historiques* pod przewodnictwem ministra i z Prosperem Mérimée jako zastępcą przewodniczącego oraz *Comité des Arts et monuments*, kierowaną przez hrabiego Gasparina, z Adolphe-Napoléonem Didronem jako sekretarzem²⁴. Badaniu przeszłości artystycznej kraju poświęcali się

²² Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, New York 1962, s. 150–174; Georg Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, s. 97–125.

²³ Kenneth Clark, op. cit., s. 122–149; A.W.N. Pugin, *Master of the Gothic Revival*, red. Paul Atterbury, New York 1995.

²⁴ Jean Hubert, *Archéologie médiévale I*, w: idem, *Nouveau recueil d'études d'arché-*

też archeolodzy-starożytnicy. Najbardziej zasłużony z nich, Arcisse de Caumont, w roku 1834 założył Société française pour la conservation des monuments historiques, którego organem stał się „Bulletin monumental”²⁵. W roku 1848 powstała Société d’archéologie nationale, stworzona, jak głosił statut w artykule drugim, „dla wsparcia odnowy sztuki poprzez studia, rady i zastosowanie archeologii narodowej”²⁶. Didron od roku 1844 wydawał „Annales archéologiques” poświęcone wyłącznie sztuce średniowiecznej (pismem publikującym studia dotyczące głównie starożytności było założone w tym samym roku „Revue archéologique”)²⁷.

Odrodzenie sztuki religijnej szczególnie leżało na sercu Didronowi. Temu celowi poświęcił nie tylko swój trud redaktorski w „Annales archéologiques”, ale i pracę badawczą. Zajmował się przede wszystkim symboliką budowli kościelnej oraz ikonografią religijną, publikując z tych zakresów liczne studia w czasopismach oraz podręcznik *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*²⁸. Ikonografia chrześcijańska oraz symbolika chrześcijańska w ogóle były około połowy wieku XIX specjalnością francuską. Obok prac Didrona trzeba wskazać na *Dic-*

ologie et d’histoire. De la fin du Monde antique au Moyen Age, Genève 1985, s. 42–43; Ferdinand Piper, op. cit., s. 765–766; André Chastel, *La notion du patrimoine*, w: *Les Lieux de mémoire*, red. Pierre Nora, t. II, Paris 1993, s. 425; André Fermigier, *Mérimée et l’inspection des monuments historiques*, w: ibidem, s. 593–611.

²⁵ Jean Hubert, op. cit., s. 283–297; Ferdinand Piper, op. cit., s. 766; Françoise Bercé, *Arcisse de Caumont et les sociétés savants*, w: *Les Lieux de mémoire*, s. 544.

²⁶ *Statuts de la Société d’archéologie nationale*, „Annales archéologiques” 8, 1848, s. 240.

²⁷ Marc Saboya, *Presse et architecture au XIXe siècle. César Daly et la Revue générale de l’architecture et des travaux publics*, Paris 1991, s. 107; Georg Germann, op. cit., s. 125–138; Jean-Michel Leniaud, *Adolphe-Napoléon Didron ou les „médiats” au service de l’art chrétien*, w: idem, *La révolution des signes*, s. 313–318 (artykuł ukazał się pierwotnie jako: Catherine Brisac, Jean-Michel Leniaud, *Adolphe-Napoléon Didron ou les media au service de l’art chrétien*, „Revue de l’art” 77, 1987, s. 33–42); Vanina Costa, *Adolphe Didron 1806–1867*, École du Louvre 1987 (maszynopis), s. 69–73.

²⁸ Jean-Michel Leniaud, *Adolphe-Napoléon Didron*, s. 307–313; Vanina Costa, op. cit., passim; Marc Saboya, *Du symbolisme dans l’architecture: Les „Annales archéologiques” (1844–1870) et la „Revue générale de l’architecture et des travaux publics” (1839–1890)*, w: *Massoneria e architettura. Convegno di Firenze 1988*, red. Carlo Cresti, Foggia 1989, s. 231–233.

tionnaire iconographique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen âge Guenebaulta i – będącą odbitką z „Bulletin monumental” – *Iconographie chrétienne ou étude des sculpteurs, peinteurs, etc. qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen-âge* księdza Augustina Crosniera²⁹. Prac archeologicznych, podobnie jak rozpraw z zakresu symboliki kościelnej, powstało bardzo wiele – wskaźmy tu jeszcze tytułem przykładu na książkę księdza Gareiso *L'Archéologue chrétien ou cours élémentaire d'archéologie catholique. A l'usage du clergé*³⁰.

Choć Niemcy jako pierwsi rozpoczęli w XIX wieku odnowę sztuki religijnej, to początkowo nie zajmowali się studiowaniem dawnych traktatów i tematów ikonograficznych. Romantyczna fala religijności doprowadziła do powstania malarstwa kierującego się w stronę wiary – przypomnijmy po stronie protestanckiej Caspara Davida Friedricha, a po katolickiej grupę nazareńczyków³¹ – a także do wznowienia prac przy katedrze kolońskiej, traktowanej tyleż jako jedyna doskonała budowla gotycka na wschód od Renu, co pomnik narodu oraz monument religijny³². Systematyczne badania nabrały rozmachu, gdy okazało się, że dokończenie katedry kolońskiej wiąże się z szeregiem pytań dotyczących nie tylko spraw technicznych i stylistycznych, ale również ikonograficznych. Szczególnie dużo wysiłku w poznanie tajników sztuki chrześcijańskiej włożyli August Rei-

²⁹ L.-J. Guenebault, *Dictionnaire iconographique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen âge. Depuis le bas-empire jusqu'à la fin du seizième siècle indiquant l'état de l'art et de la civilisation à ces diverses époques*, t. 1, Paris 1843, t. 2, Paris 1845; M. l'abbé [Augustine] Crosnier, op. cit. – Szerzej o ikonografii chrześcijańskiej we Francji: Bruno Foucart, *La renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987, s. 65–73.

³⁰ M. l'abbé J. Gareiso, *L'Archéologue chrétien ou cours élémentaire d'archéologie catholique. A l'usage du clergé*, Nîmes 1852.

³¹ Werner Hofmann, *Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar” und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit*, w: idem, *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt a. M. 1989, s. 134–167; Frank Büttner, *Der Streit um die „Neudeutsche Religios-Patriotische Kunst”*, „Aurora. Jahrbuch der Eichen-dorff Gesellschaft” 43, 1983, s. 55–76.

³² Ferdinand Piper, op. cit., s. 769–770; Thomas Nipperdey, *Katedra w Kolonii jako pomnik narodu*, w: idem, *Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*, tłum. Adam Kopacki, Warszawa 1999, s. 264–267; Nicola Borger-Keweloh, *Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert*, München 1986, s. 40.

chensperger i Johann Kreuser – ten drugi wydając kilka grubych tomów dotyczących symboliki budowli kościelnej oraz ikonografii katedr gotyckich. Platformą dyskusyjną był założony w 1840 roku *Dombauverein*, a przede wszystkim wydawane przez to stowarzyszenie pisma „*Kölner Domblatt*” i „*Organ für christliche Kunst*”³³.

Książki i artykuły z zakresu historii sztuki chrześcijańskiej i chrześcijańskiej ikonografii wydawano również w dużej liczbie w drugiej połowie XIX stulecia. Powstało też wówczas wiele czasopism zajmujących się propagowaniem sztuki kościelnej. Dla naszych rozważań wliczanie kolejnych tytułów nie jest już konieczne. Istota sprawy leży w tym, że dziewiętnastowieczne prace z zakresu symboliki architektonicznej i ikonografii religijnej pokazują imponującą wiedzę o sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej. Autorzy owych prac docierali do ogromnej masy zabytków, publikowanych systematycznie jako rezultat *voyages pittoresques*, zapoczątkowanych we Francji w roku 1818 przez barona Taylora i wydanych w dwudziestu trzech tomach, oraz wycieczek naukowych, podejmowanych np. przez Prospera Mérimée³⁴, a także zebrali wszystkie właściwie znane i funkcjonujące do dziś teksty źródłowe dotyczące teologii, liturgiki i hagiografii.

Jako wyraz restauracji, ikonografia chrześcijańska i archeologia chrześcijańska nie powstały w celu prowadzenia „czystych” badań historycznych. Już podtytuł wzmiankowanej książki księdza Gareiso *A l'usage du clergé* wyraźnie wskazywał na praktyczny charakter rozważań, a więc możliwość ich wykorzystania w bieżącej pracy duszpasterskiej, a w szczególności przy wznoszeniu i wyposażaniu nowych świątyń oraz opieką nad dawnymi. „*Annales archéologiques*” publikowały zarówno rozprawy historyczne, jak i uwagi o bieżącej sytuacji sztuki chrześcijańskiej³⁵. Książki Antoni Brykczyński wręcz stwierdzał:

³³ Georg Germann, op. cit., s. 139–151. – Ogólnie o działalności Reichenspergera: Michael J. Lewis, *The Politics of the German Gothic Revival: August Reichensperger*, Cambridge Mass. 1993.

³⁴ Jean Hubert, op. cit., s. 285; Jean-Michel Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807–1857) ou le Temps retrouvé des cathédrales*, Paris 1980, s. 29; Stefanie Alice Moore Glaser, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, Indiana University 2002 (maszynopis rozprawy doktorskiej), s. 222–230.

³⁵ Marc Saboya, *Presse et architecture*, s. 105–106; Jean-Michel Leniaud, *Adolphe-Napoléon Didron*, s. 318–323.

Pod natchnieniem wiary a kierownictwem Kościoła, artyści potworzyli pewne typy ikonograficzne, wyrażając pędzlem czy dłutem całą naukę chrześcijańską. Dlatego więc artysta dzisiejszy, pracując na tym samym polu, winien opierać się nie na swej fantazji, ale na Piśmie Św. i Historii Św. odpowiednio wyjaśnionych w takich autorach jak św. Tomasz i inni teologowie³⁶. [A także:] Naszemu dopiero wiekowi, które w literaturze zerwał pęta klasycyzmu, dano także powrócić i w dziedzinie sztuki do dawnej tradycji chrześcijańskiej. Dziś więc artysta biorący myśl z dziedziny wiary a formę z natury, to zaś wszystko według zasad tradycji, jest dopiero prawdziwym artystą chrześcijańskim³⁷.

Podstawą takiego myślenia były oczywiście wciąż obowiązujące rozstrzygnięcia soboru trydenckiego, przypominane w publikacjach poświęconych prawnym podstawom sztuki kościelnej (np. w książce Georga Jakoba o sztuce w służbie Kościoła czy w artykule Johanna Gföllnera o przepisach kanonicznych dotyczących obrazów), by „nie były pokazywane przedstawienia fałszywych dogmatów, które mogłyby dla nieuczonych stanowić okazję do poważnych błędów”: *Nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuuntur*³⁸. Ale zwracano też uwagę na zapis soboru nicejskiego, że „dziedzina malarza jest [...] ograniczona do jego sztuki, gdy zasady działania należą oczywiście do Świętych Ojców”³⁹. Chodziło więc o to, by tworzyć dzieła poprawne dogmatycznie, prawidłowo przekazujące naukę Kościoła. Tę prawdę wprost wypowiedział Georg Jakob, pisząc: „Pod względem *charakteru*, należy w obrazach przestrzegać *tradycji*, również jeśli idzie o sposób przedstawiania. Artysta katolicki powinien dowolność swej wiary poddać tradycji kościelnej, w tym bowiem zawiera się istota katolicyzmu”⁴⁰.

³⁶ Ks. Antoni Brykczyński, *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894, s. 14.

³⁷ Ibidem, s. 12.

³⁸ Johann Gföllner, *Kirchliche Bildvorschriften*, „Theologisch-praktische Quartalsschrift” 58, 1905, s. 107; G[eorg] Jakob, op. cit., s. 49.

³⁹ G[eorg] Jakob, op. cit., s. 49–50. – Polski cytat: *Postanowienia siódmego (nicejskiego) soboru ekumenicznego z r. 787*, tłum. Władysław Tatariewicz, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 204.

⁴⁰ G[eorg] Jakob, op. cit., s. 49.

Studia nad dawną sztuką miały więc dostarczyć wiedzy o kościelnej tradycji, a kontynuowanie utrwalonych rozwiązań stylowych i ikonograficznych zapewnić nowo powstającym dziełom *imprimatur*.

Ze studiów nad tradycją i z chęci powrotu do źródeł wyrósł również ruch odnowy liturgicznej, zapoczątkowany przez Prospera Guérangera, od 1833 roku opata w klasztorze benedyktyńskim w Solesmes we Francji, stawiający sobie za cel nadanie kościelnym obrzędom wspólnotowego charakteru, na przekór restauracyjnym zapędom do klerykalizacji, która owocowała ścisłym rozdziałem duchowieństwa od wiernych podczas sprawowania nabożeństw⁴¹.

Symbolika kościoła w świetle studiów nad tradycją

Zdaniem księdza Godarda Saint-Jean, które jak echo powtórzył w pięćdziesiąt lat po nim Joris-Karl Huysmans, rehabilitacja dawnych świątyń katolickich w pierwszej połowie XIX stulecia nastąpiła wyłącznie z punktu widzenia estetyki. A przecież kościoły średnio-wieczne budowane były przez architektów zwanych „mistrzami żywych kamieni”, stąd nie były wyłącznie tworamaterialnymi, lecz musiały zawierać treść duchową, ponieważ „symbolizm konstytuuje w jakiejś części piękno niewidzialne”⁴², jest „widzialnym wyrazem rzeczy niewidzialnych”⁴³. Ksiądz Auber zaś dodawał: „nie ma sztuki chrześcijańskiej bez symbolizmu”⁴⁴.

Wyjaśnienie symboliki architektonicznej, którego dokonywano w XIX wieku, bywało mniej lub bardziej gruntowne i wyczerpujące, zawsze jednak kierowało się nie bezpośrednio ku sensom ogólnym,

⁴¹ Luigi Boriello, Giovanna della Croce, Bruno Secondin, *Historia duchowości*, t. VI: *Duchowość chrześcijańska czasów współczesnych*, tłum. Maria Pierzchała OssR, Kraków 1998, s. 68–70 i 203–212; Anton L. Mayer, op. cit., s. 140.

⁴² M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 336–337; Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, w: idem, *Le Roman de Durtal*, Paris 1999, s. 711.

⁴³ Bon Jean Bethune de Villers, *Le beau esthétique et l'idéal Chrétien*, „Revue de l'art chrétien” 3 (35), 1885, s. 161.

⁴⁴ M. l'abbé Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, t. 1, Paris 1884, s. 407.

lecz poprzez pośrednictwo średniowiecznych traktatów liturgicznych i teologicznych. Ksiądz Godard Saint-Jean z typową dla restauracji ksenofobią twierdził, że wymowa katolickiej architektury sakralnej ma swe zakorzenie nie we współczesnej filozofii (głównie u Hegla), przepojonej panteizmem i będącej przez to rodzajem „subtelnej idolatrii”, lecz w „mystyce chrześcijańskiej”, w prawdach przekazanych przez dawną myśl teologiczną⁴⁵. Oczywiście nikt nie kwestionował faktu, że dążenie do tworzenia znaczeń przenośnych ma charakter uniwersalny, zgodny z ludzką naturą i możliwy do zaobserwowania w każdej kulturze i w każdym czasie, gdyż „symbolizm jest dla człowieka rzeczą naturalną”⁴⁶. Abbé Plomb mówił w *La cathédrale*: „Symbolizm istniał od początku świata. Każda religia go przyjmowała”⁴⁷. Ale jednocześnie wszyscy wskazywali na specyficznie chrześcijańskie źródła symbolizmu. Bohater powieści Huysmansa twierdził, że „w naszej” religii symbolizm „pojawił się wraz z Drzewem Wiadomości Dobrego i Złego w pierwszym rozdziale Księgi Rodzaju i w całym splendorze wciąż jest obecny w ostatnim rozdziale Apokalipsy”⁴⁸. Dla księdza Godarda Saint-Jean było oczywiste, że symbolizm jest duszą chrześcijańskiej architektury sakralnej i jej głównym źródłem, a swe początki ma w Ewangelii, w słowach Chrystusa o świątyni Jego ciała⁴⁹. Podobnie sądził Kreuser: „symbolika już dlatego jest czymś fundamentalnym w chrześcijaństwie [...], że jest ona *istotą* człowieka, a zakorzenie znajduje [...] w Bożym Objawieniu”⁵⁰.

Symbol rozumiano w sposób najprostszy, jako „figurę lub obraz użyte na oznaczenie czegoś innego”⁵¹, rodzaj „pisma hieroglificzne-

⁴⁵ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 328.

⁴⁶ Paul Allard, *Le Symbolisme chrétien au IV^e siècle, d'après les poèmes de Prudence*, „Revue de l'art chrétien” 3 (35), 1885, s. 1.

⁴⁷ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 737. – Zob. też: L. Cloquet, *Elémentes d'icongraphie chrétienne. Types symboliques*, „Revue de l'art chrétien” 3 (35), 1885, s. 185.

⁴⁸ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 737–738.

⁴⁹ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 321, 326–327.

⁵⁰ Johann Kreuser, *Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerlei nebst Andeutungen für Neubauten*, t. 1, Regensburg 1865, s. 658; L. Cloquet, op. cit., s. 185.

⁵¹ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 737; M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 322; M. l'abbé [Augustine] Crosnier, op. cit., s. 34; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 6–7.

go”⁵², „reprezentację idei za pomocą obrazu, stojącego pomiędzy nią a duchem”⁵³, natomiast słowo „symbolizm” rezerwowano głównie (choć nie do końca konsekwentnie) dla wiedzy o symbolach lub nauce o ich odcyfrowywaniu⁵⁴. Owa wiedza o symbolach przyjmowała różną postać. Mogła być prostą wyliczanką znaków i ich wykładni, jak w podręczniku Hecknera, gdzie czytamy, że „stopnie ołtarza = stopnie doskonałości; wyższa część chóru = miejsce aniołów; niższa część chóru = miejsce sprawiedliwych; fundament = wiara” itd.⁵⁵ Zazwyczaj jednak uważano, że „symbolizm nie jest wyłącznie językiem naturalnym pojedynczych osób i ludów pierwotnych: może on być również sposobem wyrażania myśli bardziej zaawansowanych oraz służyć do ukazywania idei znacznie poważniejszych i wzniosłych”⁵⁶. Dla Johanna Kreusera posługiwanie się symbolami wymagało gruntownej wiedzy o średniowiecznej typologii, w myśl której Stary i Nowy Testament stanowiły wzajemnie uzupełniające się i wzajemnie się wyjaśniające części, co autor przedstawił na ponad trzydziestu stronach swej książki, powołując się na imponującą liczbę średniowiecznych traktatów teologicznych⁵⁷. Obok tego zarówno Kreuser, jak i przede wszystkim ksiądz Godard Saint-Jean, wskazywali na rozstrzygające dla średniowiecznego sposobu myślenia czwora-kie pojmowanie sensu Pisma Świętego. W ostatnim przypadku obaj autorzy cytowali ten sam fragment *Rationale divinatorum officiorum*, wyjaśniający różnice pomiędzy literalną, alegoryczną, anagoriczną

⁵² *Illustriertes Bau-Lexikon. Praktisches Hilfs- und Nachschlagebuch im Gebiete des Hoch- und Flachbaues, Land- und Wasserbaues, Mühlen- und Bergbaues, der Schiff- und Kriegesbaukunst [...]*, red. Oskar Mothes, t. 3, Leipzig-Berlin 1868, s. 377. – Zob. też: Peter und Dorothea Diemer, *Christliche Hieroglyphen. Vorgotische Bauplastik als Bilderrätsel*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte” 54, 1997, s. 235–242.

⁵³ Paul Allard, op. cit., s. 1.

⁵⁴ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 737; Georg Heckner, op. cit., s. 6.

⁵⁵ Georg Heckner, op. cit., s. 7.

⁵⁶ Paul Allard, op. cit., s. 2.

⁵⁷ Johann Kreuser, op. cit., s. 665–700. – Zob. też: G. Helmsdörfer, *Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Ein Versuch die Deutung und ein besseres Verständnis der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern*, Frankfurt a. M. 1839, s. XIV–XV.

i tropologiczną interpretacją Biblii, gdzie alegoria odnosiła się do tych przypadków, w których znaczenie pierwotne i wtórne były widzialne, analogia do znaczeń niewidzialnych i niebiańskich, topologia zaś do sensu moralnego:

*allegoria est quando aliud sonat in littera et aliud in spiritu: ut quando per unum factum aliud intelligitur: quod si illud sit visibile, est simpliciter ἀλληγορία: si invisibile et coeleste tunc dicitur ἀναγωγὴ [...], Τροπολογία est conversatio ad mores, seu moralis locutio ad correctionem et morum institutionem, mystice vel aperte respiciens*⁵⁸.

W najobszerniejszych traktatach omówienie symboliki obejmowało zagadnienia usytuowania kościoła, jego orientacji, rytu błogosławieństwa kamienia węgielnego i rytu konsekracji oraz znaczenia planu i poszczególnych części świątyni. Ksiądz Godard Saint-Jean przyjął dla swej wykładni podział wynikający z trzech nieliteralnych odczytań Pisma, wskazując na symbolikę anagogiczną, alegoryczną i topologiczną; schemat ten został też przyjęty w niniejszym rozdziale. Integralnym elementem wykładu mogła być ikonografia dekoracji rzeźbiarskiej zarówno strony zewnętrznej, jak i wnętrza budowli.

Usytuowanie kościoła – *sacrum* i *profanum*

Zdaniem Georga Jakoba, budowla sakralna „poprzez prawdziwą, stałą obecność Boga jest *obrazem wiecznego Królestwa Chrystusowego w niebie* (*Terribilis est locus iste; hic Domus Dei est et porta coeli* I. Mos. 28, 17). W słuszny sposób symbolizują to przewyższające wszystko rozmiary i wspaniałość kościołów chrześcijańskich⁵⁹. Na konieczność wydzielenia świątyni (*sacrum*) z przestrzeni życia codziennego (*profanum*) i jej usytuowania najlepiej na miejscu wywyższonym wskazywali wszyscy właściwie autorzy traktatów

⁵⁸ Johann Kreuser, op. cit., s. 662; M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 333–334. Zob. też: Félicie d'Ayzac, *Symbolique des pierres précieuses ou topologie des gemmes*, „Annales archéologiques” 5, 1846, s. 217–218.

⁵⁹ G[eorg] Jakob, op. cit., s. 13.

o symbolice kościelnej, powołując się w tym względzie na *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła* Karola Boromeusza⁶⁰. Jednocześnie ubolewano nad zarzuceniem zwyczaju orientowania budowli. Ksiądz Barbier de Montault pisał, że „orientacja od trzech stuleci została częściowo zarzucona, gdyż kanoniści nie znajdują źródeł jej rygorystycznej obowiązywalności (*Licet hic modus erigendi ecclesias sit congruentior, non est tamen omnimode necessarius*)”⁶¹. Zalecano jednak powrót do owej dawnej tradycji, przywołując konstytucję apostołską z III wieku (*Aedes sit oblonga, ad orientem versa*), pisarzy kościelnych (Tertulian: *Ecclesias christianorum orientem amare solitas*)⁶², geograficzne miejsce narodzin Chrystusa, a także usytuowanie krzyża na Gólgocie twarzą Jezusa ku zachodowi, co zmuszało chrześcijan, jak twierdził Kreuser, do modlitwy w pozycji zwróconej ku Zbawicielowi (*Orygenes: conversi ad Orientem respicimus et adoramus faciem Christi crucifixi*)⁶³. W konsekwencji koloński autor definitywnie – aczkolwiek bez żadnej mocy prawnej – rozstrzygał, że kościół jednak „musi być zwrócony z zachodu na wschód, od strony nocy ku światłu, od złego świata ku Chrystusowi i rajowi”⁶⁴.

Ryt poświęcenia kamienia węgielnego i podstawy symboliki budowli sakralnej

Punktu wyjścia do zrozumienia symbolicznej wymowy kościołów różni autorzy szukali w obrzędzie poświęcenia i wmurowania kamienia węgielnego.

„Gdy plan kościoła jest już wyrysowany na papierze i zatwierdzony, wyznacza się go w terenie, aby biskup mógł pobłogosławić fundamenty. Stawia się krzyż drewniany w miejscu, gdzie będzie oł-

⁶⁰ M. Xavier Barbier de Montault, *Traite pratique de la construction*, s. 11–12; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 101–103; Johann Kreuser, op. cit., s. 206–255.

⁶¹ M. Xavier Barbier de Montault, *Traite pratique de la construction*, s. 18.

⁶² Ibidem, s. 19.

⁶³ Johann Kreuser, op. cit., s. 42.

⁶⁴ Ibidem.

tarz”⁶⁵. Przez tę czynność, komentował ksiądz Godard Saint-Jean, teren przeznaczony pod świątynię zostaje wydzielony ze sfery codzienności i obdarzony znamionami *sacrum*⁶⁶. Po wykopaniu fundamentów następuje wmurowanie kamienia węgielnego. Kamień ten ma mieć kształt sześcianu. Przed umieszczeniem go w narożniku budowy zostaje pobłogosławiony, co oznacza dalszą sakralizację miejsca, gdyż „błogosławić, to tyle, co oczyszczać i uświęcać”⁶⁷.

Nazwa „kamień węgielny”, *lapis angularis*, odnosi się wprost do Pisma Świętego. W prorocztwie Izajasza (28, 16) – przypominał Godard Saint-Jean – Bóg mówi *Ecce ego mittam fundamentis Sion lapidem [...] angularem [...] in fundamento fundamentum*. Kamieniem węgielnym odrzuconym przez budujących z Psalmu 117 stał się w świetle Ewangelii Chrystus i to On właśnie jest „prawdziwym kamieniem węgielnym kościoła, fundamentem, na którym posadowiona zostaje cała budowla”⁶⁸.

Jednocześnie określenie *lapis quadratus* odwołuje do wizji apokaliptycznej Jerozolimy, założonej na planie kwadratu (Ap 21, 16) oraz do odbudowy świątyni jerozolimskiej przez Jonatana (1 Mch 10, 10–11). W ten sposób powstający kościół zostaje włączony w ciąg typologiczny, zapoczątkowany przez starotestamentową budowlę sakralną, a kulminujący w wyobrażeniu miejsca pobytu z Bogiem po skończeniu świata⁶⁹.

Ryt poświęcenia kamienia węgielnego pozwolił, zdaniem dziełnastowiecznych autorów, zrozumieć istotę symboliki budowli sakralnej. Sięgając do liturgii, a przez nią do starochrześcijańskich i średniowiecznych poglądów teologicznych, wskazali oni, że źródłem myślenia symbolicznego było Pismo Święte oraz komentująca je teologia Ojców Kościoła i myślicieli średniowiecza. Budowla kościelna stawała się obrazem Chrystusa, nieba, a także typologiczną następczynią świątyni jerozolimskiej.

⁶⁵ M. Xavier Barbier de Montault, *Traite pratique de la construction*, s. 29.

⁶⁶ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 339.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, s. 340–341; M. Xavier Barbier de Montault, *Traite pratique de la construction*, s. 29–30; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 111–112; Johann Kreuser, op. cit., s. 725.

⁶⁹ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 340; Johann Kreuser, op. cit., s. 726–727.

Sens typologiczny: świątynia Salomona

Zestawianie kościoła ze świątynią jerozolimską, obecne w myśli chrześcijańskiej od najdawniejszych czasów, nie zostało przerwane nawet – jak pamiętamy – w oświeceniu, tym łatwiej więc było je w dalszym ciągu pielęgnować. Joseph Görres pisał: „Tak jak Namiot Spotkania u Hebrajczyków, tak kościół jeszcze dziś składa się z trzech istotnych elementów. [...] Świąte Świątych powinno ujmować Kościół *tryumfujący*, Świąte *walczący*, przedsionek pośredniczyć jako *przejście* ze świata do Kościoła”⁷⁰. Natomiast John Ruskin zauważał, że w średniowieczu „zamknięty chór” był „tą częścią budowli, którą wiara uznawała za stale napełnioną boską obecnością, podobnie jak Świąte Świątych u Żydów”⁷¹.

Odniesienia do świątyni jerozolimskiej mogły być i ogólniejszej natury.

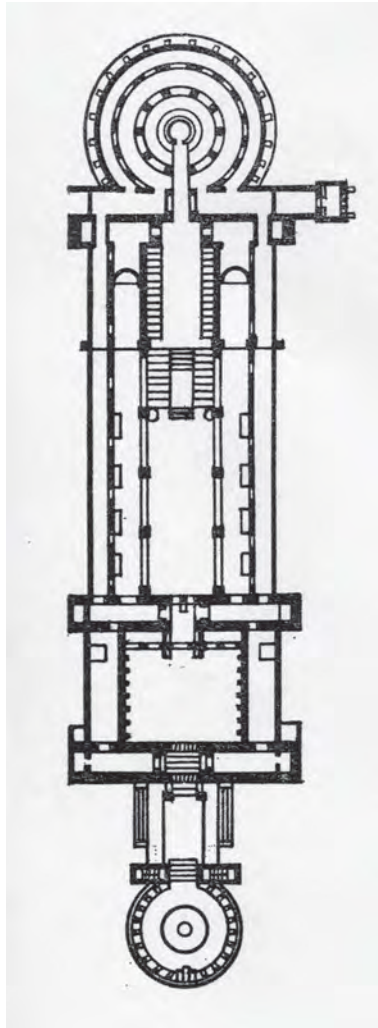
Judaizm jest przedsionkiem chrześcijaństwa – pisał Johann Kreuser – i Dzieje Apostolskie pouczają, jak początkowo niektórzy chcieli widzieć wśród chrześcijan jedynie obrzezanych. Świątynia Jehowy w Jerozolimie jest w ten sposób wzorem dla świątyń chrześcijańskich [...] Jakąż jednak była owa świątynia Jehowy? [...] Była [ona] *prostokątem*. Połączyć chrześcijaństwo i judaizm, Stary i Nowy Zakon, ofiarę Jehowy i zbawienie, obietnicę i wypełnienie, czworobok i krzyż, oto było i wciąż jest najgodniejsze zadanie chrześcijańskiej sztuki budowlanej. Krzyż tworzy główną oś, a jak z nim połączony będzie prostokąt [...], tak, aby zamykał w swym wnętrzu krzyż, jest to już rzeczą architekta⁷².

Podobne pomysły – zapewne pod wpływem Kreusera – pojawiły się też w *Illustriertes Bau-Lexikon*: „Kościół powinien być prostokątny, [...] także Namiot Arki Przymierza i Świątynia Salomona

⁷⁰ Joseph von Görres, *Der Dom von Köln und das Münster von Strasburg* [!], Reimsburg 1842, s. 101.

⁷¹ John Ruskin, *The Bible of Amiens*, w: *The Works of John Ruskin*, red. E. T. Cook, Alexander Wedderburn, t. 33, London 1908, s. 123.

⁷² Johann Kreuser, *Kölner Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst*, Berlin 1844, s. 22.



Il. 11. Desiderius Lenz, projekt kościoła w Beuron, 1866–1867, rozwinięty 1870–1871, fot. ze zbiorów autora

przypominały czworobok⁷³. Autorzy przywołanych tekstów powracali więc do symboliki figur geometrycznych. Powracali jednak nie wprost, lecz przez biblijny wzorzec. Skoro świątynia Salomona została wzniesiona według kosmicznych reguł, wyrażających się na sposób matematyczny, należało je przyjąć także jako źródło dla architektury chrześcijańskiej.

Zdarzały się też nowe pomysły przestrzenne, głównie w kręgach reformy liturgicznej Kościoła. Warto w tym miejscu przypomnieć projekt idealny kościoła ojca Desideriusa Lenza z benedyktyńskiego Beuron, podjęty w latach 1866–1867 i rozwinięty w 1870–1871 (il. 11). Kompleks miał składać się z szeregu zestawionych osiowo budowli i dziedzińców, łączących tradycję świątyni egipskiej ze świątynią jerozolimską i kościołami chrześcijańskimi. Poszczególne części liturgii miały być sprawowane w różnych partiach kościoła. Tabernakulum planowano usytuować w zamykającej cały kompleks rotundzie, dostępnej tylko dla kleru i odwołującej się do *Sacrosantum* świątyni Salomona⁷⁴.

Sens alegoryczny: symbolika planów i części budowli kościelnych

Od rzutu prostokątnego do formy krzyżowej

Przywołując świątynię Salomona jako typ kościoła chrześcijańskiego, Johann Kreuser dokonał dość karkołomnego zestawienia rzutu czworobocznego z krzyżowym. Myśl tę rozwijał we wszystkich swoich późniejszych publikacjach. Wznoszenie domów Bożych na planie wydłużonego prostokąta było, jego zdaniem, „starochrześcijańską zasadą”⁷⁵. Jednocześnie cytował św. Hieronima, który w objaśnieniach do Ewangelii wg św. Marka pisał, że kształt krzyżowy jest

⁷³ *Illustriertes Bau-Lexikon*, s. 383–384.

⁷⁴ Harald Siebenmorgen, *Die Anfänge der „Beuroner Schule“*. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne, Sigmaringen 1983 (= Bodensee Bibliothek, t. 27), s. 97–99 i 182–187.

⁷⁵ Johann Kreuser, *Der christliche Kirchenbau*, s. 291.

obrazem kwadratowej formy świata: *Ipsa species crucis quid est, nisi forma quadrata mundi? Oriens de veritate, Arcton dextera tenet, Auster in laeva consistit, Occidens sub plantis formatus*⁷⁶. A zatem krzyżowy plan kościoła, jako pochodny od czworobocznego, zyskiwał również sankcję wzorca. Podobnego zdania był Bähr:

Ta mianowicie forma, którą cała starożytność uważała za formę stwórczą i kształt świata, czyli kwadrat i sześciąt, była również formą podstawową dla mistrzów średniowiecza, której używali oni przy rozplanowywaniu swych wspaniałych dzieł architektonicznych. Całkowicie świadomie połączyli ją z symbolem religii chrześcijańskiej, z krzyżem, który powinien w całości kształtować formę kościoła chrześcijańskiego. Wzięli oni za podstawę kształt krzyża, tak jak powstał on z rozłożonej siatki sześciąt. Z sześciu kwadratów sześciąt cztery tworzyły (w krzyżu łacińskim) całą długość kościoła, zaś trzy tworzyły szerokość ramion krzyża. Znajdujący się w środku kwadrat, który liczony był dwukrotnie, nazwany został jednością i był podstawą miary, według jakiej określano wielkość wszystkich części budowli⁷⁷.

Wreszcie dla Georga Jakoba powstanie krzyżowego planu kościoła było wynikiem koniecznego przejścia od pierwotnych prostokątnych sal zebrań starochrześcijańskich gmin wyznaniowych do samodzielnych budowli sakralnych. U podstaw owej zmiany leżały zasady kierujące liturgią, które jednocześnie odbijały stanowe podziały w Kościele, z całą mocą na nowo przywoływane w okresie restauracji:

Ten gmach, ta sala staje się miejscem ofiary, *kościółem*, *poprzez ofiarę*. Ale do istoty ofiary przynależą w Nowym Testamencie, tak jak i w Starym, obecność kapłana przy ołtarzu i gminy, bo Dzieje Apostolskie jasno wyrażają udział wszystkich wierzących w modlitwie i ofierze. Oczywiście, miejsce gminy było nie przy ołtarzu, więc ołtarz i kler byli od gminy oddzieleni. Tak powstaje podział wszerz. Sama gmina jednak dzieli się, co zaznacza apostoł, według płci na dwie części, co niebawem stało się właściwie zasadą. Tak powstaje podział wzdłuż. To jest jednak

⁷⁶ Ibidem, s. 40.

⁷⁷ Karl Christian Wilhelm Felix Bähr, *Symbolik des Mosaischen Cultus*, t. 1, Heidelberg 1837, s. 253.

podział na krzyż. Ramiona krzyża oddzielają księdza i lud, zaś dłuższa część krzyża oddziela obie płci. Zatem miejsce ofiary, kościół, jest podzielony na krzyż i na krzyżu postawiony. *Poprzez wewnętrzne rozdzielanie sprawujących ofiarę od uczestniczących w ofierze krzyż jest podstawową formą kościoła*⁷⁸.

Symbolika planu krzyżowego

W konsekwencji więc to krzyżowa, a nie prostokątna forma kościoła urosła w oczach egzegetów architektury chrześcijańskiej w wieku XIX do rangi podstawowego wyznacznika sakralnego charakteru budowli. Jej znaczenie symboliczne Huysmans wyprowadzał wprost z Ewangelii słowami Abbé Plomba: „w drugim rozdziale Ewangelii wg św. Jana” Chrystus „opowiada o Świątyni Jerozolimskiej i mówi, że gdyby Żydzi zburzyli ją, On odbuduje ją w trzy dni. Tworzy w ten sposób parabolę ze swym Ciałem. Dla późniejszych generacji słowa te wskazywały, jaką formę powinny przyjąć świątynie powstałe po Jego śmierci na Krzyżu”⁷⁹. Ksiądz Godard Saint-Jean przypominał znaną i innym autorom legendę z życia św. Porfiriusza, biskupa Gazy, że cesarzowa Eudoksja wskazała mu krzyżowy rzut jako właściwy dla budowli, którą miał wznieść⁸⁰. I dodawał, że idea ta powstała „z inspiracji nadnaturalnej”, gdyż święty *sciebat enim hoc quoque factum fuisse ex divina revelatione*⁸¹.

Forma krzyżowa dlatego wydawała się najodpowiedniejsza, gdyż, zdaniem Pugina, architektura chrześcijańska winna wyrażać „samą istotę wiary”, a chrześcijaństwo wywodzi się z krzyża, z niego wyrosło „w majestacie i chwale”⁸². Budowla kościelna – wtórował mu Józef Łepkowski – „ma za zasadę formę krzyża, owego godła tryumfu naszego”⁸³. Podobnie uważali: ksiądz Barbier de Montault („plan krzy-

⁷⁸ G[eorg] Jakob, op. cit., s. 8.

⁷⁹ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 739.

⁸⁰ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 343–344.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Augustus Welby Northmore Pugin, *Contrasts*, s. 2, 4; tłum. polskie: Augustus Welby Northmore Pugin, *Przeciwstawienia*, s. 466–467.

⁸³ Józef Łepkowski, *Symbolika religijna – kobiece roboty do kościołów*, w: idem,

za reprezentuje krzyż, nie ukrzyżowanie”), ksiądz Heckner („Najważniejszym symbolem chrześcijaństwa jest zawsze krzyż. [...] Dlatego w budownictwie kościelnym większe kościoły przybierały często formę krzyża”) oraz ksiądz Godard Saint-Jean, pisząc, że „krzyż jest najważniejszym symbolem chrześcijaństwa”⁸⁴. Wskazywano też na dawność tradycji owego planu, gdyż, jak zauważał ksiądz Jouve: „Pierwsi architekci naszych kościołów wykorzystywali w najdawniejszych kościołach Rzymu plan bazylikowy, wkrótce zamieniony na krzyż łańciski z uwagi na symbolikę religijną”⁸⁵. Przywoływano też, jako fakt z IV wieku, a więc z początków istnienia architektury kościelnej, cytowane już wydarzenie z życia św. Porfiriusza⁸⁶.

Większość autorów była jednak zdania, że plan krzyżowy odnosi się nie tylko do najważniejszego znaku chrześcijaństwa, ale po prostu wyobraża Chrystusa na krzyżu, a więc jego zbawczą śmierć, powtarzaną w kościele w ofierze mszy świętej. Kreuser stwierdzał: „Bez krzyża, to znaczy bez krzyżowej śmierci Pana nie byłoby zbawienia, stąd symbol krzyża tak bliski jest idei zbawienia”⁸⁷, dlatego „kościół jest Ukrzyżowanym jako Panem Domu”⁸⁸. Wtórował mu autor opisu kościoła św. Augustyna w Kilburn: „Plan jest krzyżowy, by ukazać, że kościół jest ucieleśnieniem Chrystusa ukrzyżowanego”⁸⁹. Podobnego zdania byli Godard Saint-Jean i Auber, natomiast Joseph Görres podkreślał związek kształtu kościoła z liturgią: „Aby ująć to Ciało, które się za każdym razem ofiaruje we mszy świętej,

Z przeszłości. Szkice i obrazy. Artykuły feuiltonowe, Kraków 1862, s. 59.

⁸⁴ M. Xavier Barbier de Montault, *Traite pratique de la construction*, s. 27; Georg Heckner, op. cit., s. 8–9; M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 344.

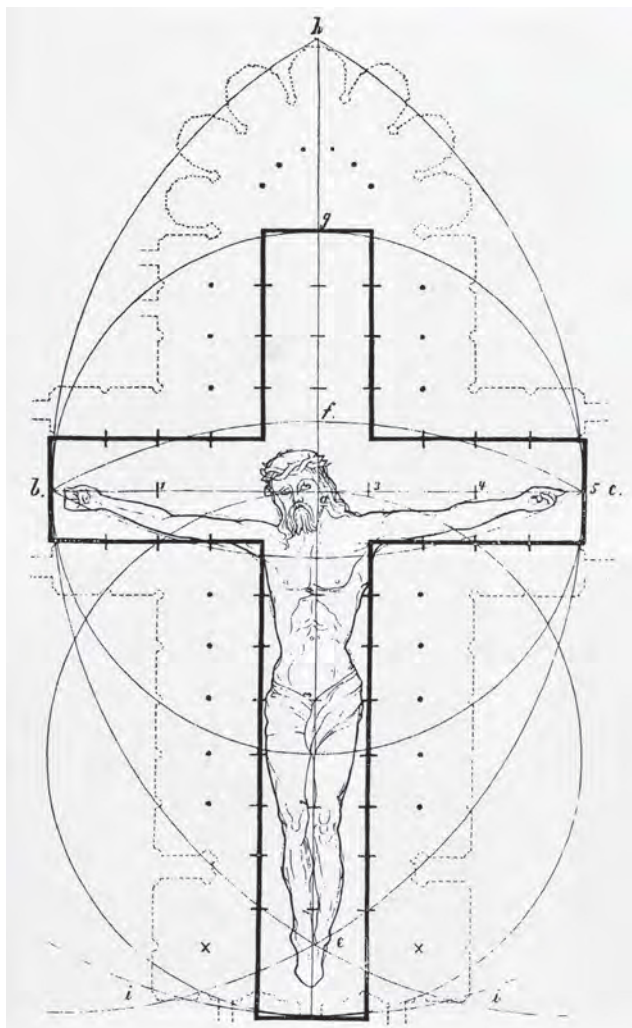
⁸⁵ M. l'abbé Jouve, *Notice sur la cathédrale de Valence*, „Bulletin monumental” 14, 1848, s. 559.

⁸⁶ M. Xavier Barbier de Montault, *Traite pratique de la construction*, s. 27; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 105.

⁸⁷ Johann Kreuser, *Kölner Dombriefe*, s. 20.

⁸⁸ Idem, *Wiederum christlicher Kirchenbau. Geschichte der Baukunst, apostolische Baugesetze, Symbolik, Ausstattung von Kirchen vorzüglich mit Bezug auf den Kölner Dom nach Gesetzen, vier Vorlesungen nebst Zusätzen: 1. Basilika, 2. Geschichte des Altars, 3. Taufhaus*, t. 2, Brixen 1869, s. 274.

⁸⁹ Cyt. za: Hermann Muthesius, *Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Secten*, Berlin 1901, s. 23.



Il. 12. Vinzenz Statz, katedra kolońska z wpisaną postacią Chrystusa Ukrzyżowanego, ilustracja w książce Johannes Kreusera, *Wiederm christlicher Kirchenbau*, fot. ze zbiorów autora

pokochano formę krzyżową⁹⁰. W sposób obrazowy ujął tę ideę Vinzenz Statz, wpisując, tak jak Pietro Cataneo trzysta lat wcześniej (il. 2), postać ukrzyżowanego Chrystusa w plan kościoła – tym razem w rzut katedry kolońskiej (il. 12)⁹¹.

Skrzywienie osi kościoła

Wykorzystując cytat z Durandusa, *dispositio autem ecclesiae materialis modum humani corporis tenet. Cancellus enim, sive locus ubi altare est caput representavit*, dokonywano mimetycznej interpretacji krzyżowego układu świątyni. „Chrystus umarł – tłumaczył Durtałowi Abbé Plomb – Jego głowa jest tam, gdzie ołtarz; Jego rozpięte ramiona, to ramiona transeptu; Jego przybite ręce, to drzwi; Jego nogi, to nawa, w której stoimy; Jego przybite stopy to drzwi⁹². Podobnie uważali Godard Saint-Jean i Auber⁹³, a na potwierdzenie swej tezy przytaczali skrzywienie osi wielu średniowiecznych kościołów w stronę południową: „W wielu kościołach chór jest odchylony od osi nawy zawsze w stronę prawą od ołtarza, na lewo od patrzącego. [...] Przez tę anomalie skrzywienia osi wzdłużnej starano się oddać skłon głowy Chrystusa w czasie agonii i po śmierci, zgodnie ze słowami Ewangelii: skłonił głowę i oddał ducha (*Et inclinato capite tradidit spiritus*, Joan. 49, 30)⁹⁴”.

Symbolika części budowli kościelnej

Od mimetycznej interpretacji skrzywienia osi krok tylko prowadził do nadania wszystkim częściom kościoła znaczeń symbolicznych.

⁹⁰ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 345; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 168; Joseph Görres, op. cit., s. 69.

⁹¹ Johann Kreuser, *Wiederum christlicher Kirchenbau*, s. 275; Wojciech Bałus, *Das Kruxifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 52, 2002, s. 134.

⁹² Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 767.

⁹³ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 345; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 168–169.

⁹⁴ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 346; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 168; M. Xavier Barbier de Montault, *Traite pratique de la construction*, s. 27.

I tak, w nawiązaniu do wyobrażenia Chrystusa ukrzyżowanego, w wieńcu kaplic otaczających chór dostrzegano koronę cierniową, zakrycia stawała się symbolem Marii stojącej pod krzyżem, a krypta pod chórem była grobem świętym. Ołtarz wyobrażał samego Chrystusa, podobnie jak wejście, które porównywano do Zbawiciela – czyli prawdziwych drzwi⁹⁵. W wieżach i dzwonnicach dostrzegano prałatów, w lekkich iglicach doskonałość, którą powinna osiągnąć dusza⁹⁶. Ale zgodnie z innymi interpretacjami, twierdził Huysmans, dokonany np. przez św. Melitona czy kardynała Piotra z Capui „wieże reprezentują Pannę Marię lub Kościół oczekujący na zbawienie”. Dalej „dach jest symbolem miłości, która łagodzi wielość grzechów”, okna są Pismami Świętymi, „które otrzymują blask od słońca i zatrzymują na zewnątrz wiatry, deszcz i śnieg, wyobrażające fałszywe doktryny i herezje”⁹⁷.

Zdaniem Huysmansa „każda część kościoła i każdy obiekt materialny używany w liturgii jest wyobrażeniem jakiejś prawdy teologicznej. W piśmie architektury wszystko jest reminiscencją, echem, refleksem, a każda część służy do budowania formy całości”⁹⁸. Choć sens świątyni był dla dziewiętnastowiecznych interpretatorów oczywisty i zamykał się w ramach doktryny chrześcijańskiej, praca nad odcyfrowywaniem znaczeń poszczególnych elementów budowli przybierała postać swoistego *perpetuum mobile*. Średniowieczni autorzy stosowali metodę wylizania, jak np. Durandus w *Rationale divinarum officiorum*, w cytowanym już fragmencie. Niczym w deridiańskiej dekonstrukcji, „pismo architektury” nie pozwalało się wyczerpać, każdy znak był śladem jakiejś wykładni i odsyłał do kolejnych pokładów literatury teologicznej, nigdy nie dając pewności, że praca może zostać uznana za zakończoną. Pozostawało jedynie multiplikować wylizania. „Źródłem autentycznym” symboliki, pisał Barbier de Montault,

⁹⁵ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 346–351; G[eorg] Jakob, op. cit., s. 13.

⁹⁶ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 346; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 168; Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 740.

⁹⁷ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 742.

⁹⁸ Ibidem, s. 770.

była Biblia, interpretowana i komentowana przez świętych Ojców, pomiędzy którymi szczególne znaczenie ma *Klucz* św. Melitona, który uczony kardynał Pitra udostępnił nam w użytecznej i kompletnej edycji. [...] Dwaj biskupi zebrali przepisy: Sicard z Kremony z XII wieku w *Mitrале* i Wilhelm Durandus z XIII wieku w *Rationale divinatorum officiorum*⁹⁹.

Cloquet do *Clavis* św. Melitona dodawał jeszcze Dionizego Areopagitę¹⁰⁰, zaś Godard Saint-Jean cytował obok wyżej wzmiankowanych również Iwona z Chartres, Honoriusza z Autun, Hugona od św. Wiktora. Huysmans powoływał się także m.in. na św. Nila, Izydora z Sewilli, Hrabana Maura, św. Grzegorza Wielkiego, Ryszarda od św. Wiktora, zaś Kreuser korzystał z całej plejady pism Ojców Kościoła.

Symbolika liczb

W opisach symbolicznych znaczeń kościołów wiele miejsca poświęcono numerologii, traktując ją jako bardzo istotny element kształtujący budowlę sakralne.

W odczytywaniu systemu symbolicznego koniecznym jest studiowanie znaczenia liczb – pisał Huysmans – Sekrety budownictwa kościelnego mogą zostać rozwikłane jedynie poprzez rozpoznanie tajemniczej idei jedności w figurze I, która jest obrazem samego Boga. Liczba II upostaciowuje dwie natury Syna i, według św. Grzegorza Wielkiego, dwustronną miłość Boga i człowieka. Trzy jest liczbą Osób Trójcy i cnót teologicznych. Cztery określa cnoty kardynalne, czterech wielkich proroków, Ewangelie i elementy. Pięć jest liczbą ran Chrystusa i naszych zmysłów, których grzeszność wynagradza odpowiadająca im liczba Jego ran. Sześć określa dni przeznaczone przez Boga na stworzenie świata, determinuje liczbę przykazań kościelnych oraz, według św. Melitona, symbolizuje doskonałość życia aktywnego. Siedem jest świętą liczbą prawa Mojżeszowego; jest to liczba darów Ducha Świętego, sakramentów, słów Jezusa na krzyżu, godzin kanonicznych i następujących po sobie

⁹⁹ M. Xavier Barbier de Montault, *Le symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers*, „Revue de l'art chrétien” 6 (44), 1895, s. 451.

¹⁰⁰ L. Cloquet, op. cit., s. 185.

porządków kapłaństwa. Osiem, powiada św. Ambroży, jest symbolem regeneracji, św. Augustyn mówi o zmartwychwstaniu i przypomina ideę ośmiu błogosławieństw. Dziewięć jest liczbą hierarchii anielskich, specjalnych darów Ducha, wymienionych przez św. Pawła – i w dziewiątej godzinie skonał Chrystus. Dziesięć jest liczbą praw danych przez Jahwe, praw strachu; ale św. Augustyn tłumaczy rzecz inaczej, mówiąc że dziesięć zawiera wiedzę o Bogu, gdyż może być sprowadzona do trzech, symbolu Boga Trójjedynego i siedmiu, co odpowiada dniowi odpoczynku po stworzeniu. Jedenaście ten sam święty tłumaczy jako obraz przekroczenia prawa i emblemu grzechu; a dwanaście jest wielką liczbą mistyki, liczbą patriarchów i apostołów, plemion, mniejszych proroków, cnót, owoców Ducha Świętego i artykułów wiary zawartych w *Credo*¹⁰¹.

Podobne rozważania przeprowadził na dwudziestu stronach swojej książki Kreuser, liczbę jeden łącząc z jednym Bogiem i jednym Kościołem, dwa z dwiema naturami Chrystusa i dwoma Testamentami, trzy z pełnią (trzy cnoty teologiczne, trzej aniołowie, którzy przyszli do Abrahama, Trójca Święta), cztery z cielesnością i światem widzialnym (cztery elementy, cztery strony świata, cztery pory roku, cztery Ewangelie), pięć ze Starym Testamentem (Pięcioksiąg Mojżeszowy), sześć z liczbą dni, w których Bóg stworzył świat, a więc z symboliką pełni, podobnie, jak siedem, które jest sumą trzech i czterech, a także obrazem siódmego dnia stworzenia, czyli dnia odpoczynku (wypełnienia oraz pełnego tygodnia), siedmiu kościołów, do których skierowana była Apokalipsa, siedmiu słów Chrystusa na krzyżu. Liczba osiem przypomina o ośmiu błogosławieństwach, czterech prorokach większych i czterech ewangelistach razem wziętych, a także o wypełnieniu przez chrześcijan posłannictwa Starego Testamentu (siedem jako liczba symboliczna dla Żydów, przekroczona przez Chrystusa i jego ofiarę), dziewięć ma charakter ambiwalentny, gdyż z jednej strony jest liczbą chórów anielskich, ale z drugiej odnosi się do godziny dziewiątej – momentu śmierci Zbawiciela na krzyżu. Dziesięć znów jest obrazem pełni i mądrości jako liczba boskich przykazań, jedenaście to liczba zła, wyobrazająca grzech i przekroczenie prawa

¹⁰¹ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 744–745.

(10+1). Dwanaście obrazuje liczbę plemion Izraela, proroków, lwów przy tronie Salomona, bram Jerozolimy Niebiańskiej oraz gwiazd Niewiasty Apokaliptycznej, trzynaście zaś znów niesie z sobą złe konotacje, jako liczba apostołów wraz z Judaszem. Kolejne liczby wyrażają doskonałość, czternaście jako suma 10+4, piętnaście jako wynik dodania 8+7, zaś siedemnaście jako suma 10+7 (przykazania i dary Ducha Świętego)¹⁰².

Zbliżone wyjaśnienia znajdujemy i u innych autorów¹⁰³. Ich wynikiem była możliwość odczytywania w planach budowli sakralnych i w ich powtarzających się częściach znaczeń numerologicznych. I tak plan oktogonalny odnoszono do symboliki liczby osiem jako obrazu doskonałości (Auber) i chrztu (Kreuser), w rzucie sześciobocznym dostrzegano zaś wyraz pełni, kojarzący się z czasem stworzenia świata (Auber)¹⁰⁴. Następnie, według Kreusera, symbolika liczby dwa wyrażała się w dwóch skrzydłach głównych drzwi prowadzących do kościołów, a pięcionawowy korpus nawowy i trójnawowe prezbiterium (chór z obejściem) wyobrażały Stary (5) i Nowy (3) Testament¹⁰⁵. Jan Sas Zubrzycki pisał, że trzy jako „pierwsza jedność złożona” obrazuje Boga i wszelką doskonałość (stąd w architekturze sakralnej trzy nawy, trzy portale, trzy apsydy), pięć jako suma 2+3 symbolizuje życie doczesne człowieka (2) dążącego do Boga (3) (stąd w kościołach pięcioboczne apsydy), wreszcie siedem jako złożenie 3+4 obrazuje związek Boga ze światem, a jednocześnie jako „suma” trójkąta i czworokąta stanowi „podstawę kombinowania i tworzenia architektonicznego”¹⁰⁶. Ksiądz Plomb wyjaśniał, że w katedrze w Chartres „do każdej części zastosowana została zasada Trójcy”¹⁰⁷. Na trynitarne znaczenie liczby trzy w odniesieniu do po-

¹⁰² Johann Kreuser, *Der christliche Kirchenbau*, s. 702–723.

¹⁰³ Karl Christian Wilhelm Felix Bähr, op. cit., s. 128–209; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 97–155; M. l'abbé [Augustine] Crosnier, op. cit., s. 49–64.

¹⁰⁴ M. l'abbé Auber, op. cit., t. 4, s. 108–111; Johann Kreuser, *Der christliche Kirchenbau*, s. 709.

¹⁰⁵ Johann Kreuser, *Der christliche Kirchenbau*, s. 703, 705.

¹⁰⁶ Jan Sas Zubrzycki, *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka*, Kraków 1894, s. 178–180.

¹⁰⁷ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 746.

szczególnych części kościoła wskazywał też ogólnie Auber¹⁰⁸, a Barbier de Montault tłumaczył nią symbolikę katedry w Poitiers:

Fasada ukazuje, na szerokość, trzy oddzielne części, portal znajdujący się pomiędzy dwiema wieżami; i, na wysokość, trzy porządki, parter, piętro okien i szczyt: okna same w sobie, w liczbie trzech, zamknięte są treflowo. Trzy bramy otwierają się do trzech naw, zakończonych na wschodzie trzema oknami. Chór jest długi na trzy przęsła, co pozwala myśleć o odniesieniu do trzech Osób Boskich i trzech cnót teologicznych. Trzy absydiolę w chórze obejmują trzy ołtarze, trzy dalsze ołtarze były erygowane: jeden w nawie głównej, a dwa w absydiolach w ramionach transeptu¹⁰⁹.

Ten ostatni autor odnajdywał też symbolikę liczby cztery w sumie przęseł w nawie głównej w Poitiers, pisząc: „liczba cztery symbolizuje Ziemię z jej czterema punktami kardynalnymi, jej czterema porami roku i czterema elementami, dalej z jej czterema rzekami, antycypującymi postaci czterech ewangelistów, czterech Doktorów Kościoła i cztery cnoty kardynalne”¹¹⁰. Natomiast w dwudziestu czterech oknach katedry widział liczbę starców apokaliptycznych i sumę proroków oraz apostołów razem wziętych¹¹¹.

Budowla kościelna jako obraz Kościoła

Ksiądz Godard Saint-Jean uważał, że budowla sakralna wyobraża nie tylko Chrystusa, ale i Kościół. Kościół w sensie duchowym – przypominał dalej ów autor – to lud chrześcijański¹¹². Stąd też, jak stwierdzał Jakob:

poprzez materiał i poprzez widzialne zgromadzenie [wiernych] we wnętrzu jest kościół *obrazem widzialnego Państwa Bożego w czasie*. Dlatego właściwą jest symbolika, która [...] widzi [...] w kamieniach

¹⁰⁸ M. l'abbé Auber, op. cit., s. 175.

¹⁰⁹ M. Xavier Barbier de Montault, *Le symbolisme architectural*, s. 453–454.

¹¹⁰ Ibidem, s. 455.

¹¹¹ Ibidem, s. 454–455.

¹¹² M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 352.

budowli wiernych, zgromadzonych przez miłość do duchowej budowli (*Praeaciduntur de montibus lapides per manus praedicantium veritatem, conquadrantur, ut intrent in structuram sempiternam* S. August. l. c.)¹¹³.

Zdaniem Huysmansa, kamienie, z których wzniesiono świątynię „są, według św. Nila, emblematami zjednoczenia dusz lub, jak podaje *Rationale* Durandusa z Mende, mnogości wierzących”¹¹⁴. Natomiast Kreuser dodawał:

Po kamieniu węgielnym pasuje, aby powiedzieć o pozostałych kamieniach, które budują kościół oraz o czterech ścianach, które są Żydami i poganami, którzy przychodząc z wszystkich czterech stron świata, wierzyli, wierzą i będą wierzyć w Chrystusa. Już Paweł w drugim rozdziale Listu do Efezjan porównuje Kościół jako zgromadzenie wiernych do budowli, tak więc mowa chrześcijańska, idąc już za Piotrem, powiada, że *żyjące* kamienie nikim innym nie są, jak chrześcijanami¹¹⁵.

Symbolikę „żywych kamieni” jako zaklętych w materiale budowlanym chrześcijan przypominali też Auber i Godard Saint-Jean¹¹⁶.

Do eklezjologii odwoływała również wykładnia symbolicznego znaczenia głównych części składowych kościoła. Przede wszystkim korpus nawowy świątyni zestawiano z łodzią Piotrową lub arką Noego¹¹⁷. „Czyż sama nawa”, pytał ksiądz Auber, „nie jest w swym generalnym kształcie statkiem, jak to już wyraża jej nazwa, i czy nie powtarza ona *na morzu tego świata* zbawczej arki, w której rodzina ludzka przeżyła potop pod opieką Noego?”¹¹⁸ Ta druga identyfikacja, znana nam już z wiersza Schenka, mogła prowadzić dalej. W opisie świątyni w Kilburn czytamy: „Korpus kościoła nazywany jest nawą, gdyż wyobraża Kościół ziemski, arkę, która płynie przez

¹¹³ G[eorg] Jakob, op. cit., s. 12–13.

¹¹⁴ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 741.

¹¹⁵ Johann Kreuser, *Der christliche Kirchenbau*, s. 727.

¹¹⁶ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 353; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 113.

¹¹⁷ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 352–352; Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 741; M. l'abbé Auber, op. cit., s. 190; J[ózef] Ł[epkowski], *Kościół katolicki zewnątrz i wewnątrz oraz nieco o krzyżach*, w: *Juliusza Wildta Kalendarz powszechny na rok 1861*, Kraków 1860, s. 20; idem, *Symbolika religijna*, s. 59.

¹¹⁸ M. l'abbé Auber, op. cit., s. 114.

burzliwy świat i zapewnia ratunek tym wszystkim, którzy się w niej schronili. Chór wyobraża Kościół niebiański, oddzielony od tego świata przegrodą chórową, symbolizującą śmierć¹¹⁹. A zatem „chór i sanktuarium symbolizują Niebo; nawa jest emblemem ziemi”, pisali Huysmans¹²⁰, Görres i Łepkowski zaś dzielili świątynię na trzy części, w nawiązaniu do świątyni jerozolimskiej, do prezbiterium rozumianego jako obraz Kościoła tryumfującego i korpusu nawowego wyobrażającego Kościół wojujący, dodając jeszcze przedsionek jako miejsce przejścia ze świata codziennego do przestrzeni sakralnej¹²¹. Natomiast Barbier de Montault uważał, że w sekwencji korpus nawowy–transept–prezbiterium znajduje odzwierciedlenie podział na „trzy Kościoły walczący, cierpiący i tryumfujący”, a więc pierwsza z części wyobraża ziemię, druga czyściec, trzecia zaś niebo¹²².

Sens tropologiczny: budowla sakralna jako droga chrześcijanina

Kościół – pisał Georg Jakob – poprzez rozdzielane w nim łaski jest obrazem Państwa Bożego w nas, gdyż chrześcijanin poprzez chrzest i dalsze sakramenty jest świątynią Ducha Świętego, kościołem duchowym (Ephes. 2, 22, I. Petr. 2, 4). Stąd uprawnione jest moralne wyjaśnianie poszczególnych części kościoła (*Quod hic factum corporaliter videmus in parietibus, spiritualiter fiat in mentibus* S. Aug. Sermon. de temp. 256. l. c.) i jest rzeczą właściwą dostrzegać w fundamencie wiarę, w drzwiach posłuszeństwo, w dachu miłość, w ołtarzu serce lub wolę¹²³.

Na sposób tropologiczny interpretowano właściwie wszystkie części kościoła, np. cztery ściany odnosząc do czterech cnót kardynalnych i czterech Ewangelii, cztery ramiona planu krzyżowego łącząc

¹¹⁹ Cyt. za: Hermann Muthesius, op. cit., s. 23.

¹²⁰ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 769.

¹²¹ Joseph Görres, op. cit., s. 101; J[ózef] Ł[epkowski], *Kościół katolicki*, s. 21; idem, *Symbolika religijna*, s. 59–61.

¹²² M. Xavier Barbier de Montault, *Le symbolisme architectural*, s. 455.

¹²³ G[eorg] Jakob, op. cit., s. 13.

z trzema cnotami kardynalnymi i ich trwałością (ramię czwarte), posadzkę z pokorą, drzwi zaś z posłuszeństwem¹²⁴. Ważniejsze jednak wydaje się rozumienie katolickiej budowli sakralnej jako symbolicznego obrazu drogi chrześcijanina ku wieczności.

Wejdzmy do kościoła – pisał Łepkowski – tu znajdziesz wszystko co ci ma wystarczyć na Chrzest, życie, grób i Niebo. Przy drzwiach wchodowych od południa, napotykasz kruchtę czyli miejsce pokuty – tu kościół obmywa ciało niemowlęcia, kobiety skalanęj, wreszcie grzesznika co się nie ośmiela przejść progu świątyni; sam widzisz tu wodę święconą, którą namaszczaś niejako ciało i wyznajesz się Chrześcijaninem. [...] Wchodząc do nawy głównej znajdujesz zaraz chrzcielnicę i obok niej schowanie na olej Śty; tak jak w życiu Chrzest wita cię przy pierwszym oddechu i dziecięcóm na świat spojrzeniu. [...] Od chrzcielnicę postępując dalej kościołem, widzimy główną nawę wspartą na kolumnach, które wedle różnych wykładów przedstawiają proroków lub też apostołów – to jeszcze życie; kościół wojujący; a w nim świeci kazalnica, niby gwiazda co wskazuje drogę i kres ostatni. Nareszcie przybywasz na próg dzielący prezbiterium od nawy głównej, a nad nim tęczą z męką Chrystusa – to już próg oddzielający doczesność od wieczności, kościół tryumfujący. Ołtarz zaś sam to miejsce spokoju, gdzie modlitwa niby czysta ofiara Abła płynie ku niebu wonią kadzideł¹²⁵.

Tak więc – konkludował autor –

w świątyni każda jęj część tłumaczy nam drogę Chrześcijanina i tajemnice wieczności. Wchodzisz przez Chrzest koło chrzcielnicę, postępujesz nawą główną: żywotem, dziejami, abyś doszedł do części uświęconęj, do wielkiego ołtarza, gdzie masz wziąć: łaskę, namaszczenie, Sakramenta i błogosławieństwo – wracasz, to ci już zostaje próg prezbiterium, bo tu pod promieńmi tęczy i cieniem krzyża stanie trumna twoja¹²⁶.

¹²⁴ M. l'abbé Auber, op. cit., s. 112–113; M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 403.

¹²⁵ J[ózef] Ł[epkowski], *Kościół katolicki*, s. 20–21.

¹²⁶ Ibidem, s. 23.

Podobny sposób myślenia znajdujemy w opisie kościoła w Kilburn:

Niedaleko drzwi stoi chrzcielnica, gdyż tylko poprzez chrzest można wejść do nieba. [...] Pulpit to mosiężny orzeł – ptak, który jako jedyny nie waha się zbliżyć do słońca i lata z nieprzepartą siłą. Przegroda chórowa oznacza bramę śmierci, przez którą przechodzimy z tego do innego świata¹²⁷.

Nieco inny wykład przynosi rozprawa Godarda Saint-Jean, gdzie droga przez kościół interpretowana jest jako wstępowanie przez człowieka na kolejne stopnie życia duchowego. Stopni owych znajduje autor – za Pseudo-Dionizym Areopagitą – trzy. Pierwszy, nazwany drogą oczyszczenia, dokonuje się przez chrzest i pokutę i łączy się z nawą, u której początku stoi chrzcielnica, przy ścianach zaś konfesjonały. Obmycie w krwi Chrystusa umożliwia wejście na drogę oświecenia, symbolizowaną przez ambonę. Do tego momentu wciąż znajdujemy się w nawie. Dopiero wkroczenie na drogę zjednoczenia z Bogiem, drogę miłości, pozwala wstąpić do prezbiterium, będącego jej architektonicznym symbolem¹²⁸. Zbliżoną interpretację części kościoła daje też Huysmans:

Jak imponująca i jak przestrzenna była ta katedra, wytryskująca niczym fontanna z duszy człowieka, który uformował ją na swój własny obraz, utrwalając swe wznoszenie się mistycznymi drogami, wyżej i wyżej po stopniach ku światłu; przechodząc poprzez życie kontemplacyjne w transepcie, wzbijając się w chórze ku pełnej chwale życia złączonego [z Bogiem], tak obecnie dalekiego od życia czystkowego w ciemnym pasażu nawy głównej¹²⁹.

Takie rozumienie katolickiej budowli sakralnej odnosiło się również do jej kształtu: kościół jako „droga święta” to kościół na planie podłużnym, a najlepiej na rzucie krzyża łacińskiego, z wyraźnie

¹²⁷ Cyt. za: Hermann Muthesius, op. cit., s. 23.

¹²⁸ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 404–407.

¹²⁹ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 949.

zaakcentowaną osią wejście–ołtarz. Jeśli jednak kościół jest drogą chrześcijanina, to od ruchu wzdłuż musi być przejście do ruchu wwyż, ku niebu, które jest celem ostatecznym drogi. W ten sposób – za Łepkowskim – powracamy do symboliki wieży: „Jak cały kościół wyraża Łódź Piotrową, na której Opatrzność steruje nami po drodze żywota, tak kruchta z nawą główną to ziemia, pokuta, kościół wojujący; część prezbiterium wrota niebieskie – wieża to już symbol Nieba”¹³⁰.

Sens anagogiczny: kościół jako wyobrażenie niebiańskiej Jerozolimy

Klucz do zrozumienia symboliki kościoła, pisał Jakob, „leży we właściwym i wszechstronnym uchwyceniu *znaczenia świątyni chrześcijańskiej* według poglądów Kościoła. Znaczenie to jest potrójne: *«Trojaki jest dom Boży [...] pierwszy jest materialny, drugi duchowy, trzeci jest niebieski»* (Bonav. Sermon. I. de dedic. eccles. sermon. 1. Opp. t. III. pag. 363)¹³¹. Ów niebiański aspekt kościoła nie ograniczał się do symboliki prezbiterium lub wieży. Godard Saint-Jean wskazywał, że portal główny katedr z figurą Chrystusa i wyobrażeniem Sądu Ostatecznego w tympanonie można interpretować jako bramę do niebiańskiej Jerozolimy. Tron biskupi w apsydzie to figura tronu Boga w Apokalipsie, ołtarz zaś przypomina Baranka Mistycznego. Rzeźbione i malowane na ścianach lub witrażach postaci aniołów i świętych są swiątą niebiańską wielbiącą Boga i Baranka, natomiast wierzący zgromadzeni w nawach tymi, którzy pochodzą *ex omnibus gentibus et tribubus et populis et linguis* i wielkim głosem śpiewają „alleluja”. Wreszcie „w rozdziale 21 Apokalipsy św. Jan opisuje w ekstazie wieczne miasto, gdzie Pan jest świątynią. Jest ono zalane światłem, pełne złota i drogich kamieni”¹³². W kościele ów blask osiągnął jest przez witraże wpuszczające do wnętrza barwne świa-

¹³⁰ J[ózef] Ł[epkowski], *Kościół katolicki*, s. 20.

¹³¹ G[eorg] Jakob, op. cit., s. 12.

¹³² M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 414.

tło, które „krąży i ślizga się po powierzchni tych migoczących mozaik, rozchodzi się po całej budowlu i zabarwia mury, tworząc coś na kształt polichromii”¹³³. Dlatego w szczególnie sposób „budowla sakralna, iluminowana przez witraże, jest wyobrażeniem niebiańskiej Jerozolimy”¹³⁴. Do blasku witraży Kreuser dodawał jeszcze słowa opata Hermanna o kościele św. Pantaleona w Kolonii:

*Hinc stabiles muri, lapides eius pretiosi,
Structurae ratio loquitur praesentis et ordo.
Haec est illa fide quam fundavere Prophaete,
Quae per Apostolicos pandit sua moenia gemmas,
Hierusalem structam sanctis in montibus urbem*¹³⁵.

Ryt konsekracji kościoła jako *summa* symboliki budowli sakralnej

„Dedykacja kościoła – pisał ksiądz Godard Saint-Jean – jest emblemem ślubnego zjednoczenia Jezusa Chrystusa z Kościołem”¹³⁶. W sensie tropologicznym – tłumaczył dalej ten sam autor – ryt konsekracji przypomina uświęcenie człowieka przez chrzest. Do obrzędów biskup używa wody święconej, która jest jednocześnie wodą chrzcielną. Potrójne skropienie tą wodą zewnętrznej strony budowli ma ten sam sens co potrójne zanurzenie chrzczonego. Dwanaście świec płonących wewnątrz na ścianach gmachu oznacza skład apostołski, wykładany katechumenowi. Litery alfabetu greckiego i łacińskiego, które biskup pisze na posadzce na krzyż, symbolizują rudymenty wiary katolickiej. Pisze się je na krzyż, gdyż „Zbawienie jest skrótem naszych misteriiów”. Pokropienie wnętrza

¹³³ Arthur Verhaegen, *L'art de la peinture sur verre au moyen âge*, „Revue de l'art chrétien” 4 (36), 1886, s. 298.

¹³⁴ Ibidem. – O kościele jako obrazie niebiańskiej Jerozolimy wzmiankują też: M. l'abbé Auber, op. cit., s. 161; M. l'abbé [Augustine] Crosnier, op. cit., s. 4; M. l'abbé J.-J. Bourassé, *Les Cathédrales de France*, Tours 1843, s. XIV.

¹³⁵ Johann Kreuser, *Kölner Dombriefe*, s. 81–83.

¹³⁶ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 416.

świętyni wskazuje, że „uświęcenie nie ma charakteru zewnętrznego, lecz wewnętrzny i prawdziwy: *omnis gloria ejus filiae regis ab intus*”. Ołtarz obchodzi się siedmiokrotnie, „gdyż sakrament udziela siedmiu darów Ducha Świętego”. Wreszcie stół ofiarny przykrywa się białym obrusem – symbolem niewinności i nieśmiertelności – na podobieństwo białej szaty, wkładanej nowo ochrzczonego człowiekowi¹³⁷. Ryt poświęcenia zatem czyni budowlę w pełni sakralną, uwidaczniając jej związek z Chrystusem, architektonicznie wyrażany przez krzyżowy układ przestrzenny gmachu. Unaocznia również fakt, że świątynia jest wyobrażeniem Kościoła ziemskiego (walczącego) i niebiańskiego (tryumfującego) oraz figurą miasta apokaliptycznego. Stąd więc francuski autor mógł stwierdzić, że „konsekracja świątyni jest potwierdzeniem i uzupełnieniem mistagogii architektonicznej”¹³⁸.

Ikonografia i symbolika dekoracji kościelnej

Symboliczna wymowa kościoła – pisał ksiądz Barbier de Montault – „manifestuje się w architekturze i ikonografii, to jest w jego konstrukcji i dekoracji, gdyż w całej budowli religijnej sztuka jest jednością”¹³⁹. Dziewiętnastowieczna ikonografia chrześcijańska koncentrowała się głównie na rozpoznawaniu tematów dzieł malarstwa i rzeźby, co znalazło wyraz w sposobie prezentacji materiału w publikacjach. Zazwyczaj zaczynało od zdefiniowania podstawowych pojęć, a następnie przechodzono do hasłowego omówienia poszczególnych zagadnień. Pomijając książki o wycinkowym charakterze, jak wczesna ikonografia świętych Radowitza¹⁴⁰, wzorem dla wszystkich dalszych prac stała się wzmiankowana już rozprawa Didrona *Histoire de Dieu. Iconographie chrétienne*. Autor rozpoczął od prezentacji nimbów, następnie omówił sposoby ukazywania Trójcy

¹³⁷ Ibidem, s. 421–422.

¹³⁸ Ibidem, s. 415.

¹³⁹ M. Xavier Barbier de Montault, *Le symbolisme architectural*, s. 451.

¹⁴⁰ J. von Radowitz, *Ikonographie der Heiligen. Beitrag zur Kunstgeschichte*, Berlin 1834.

Świętej, osób boskich, aniołów, demonów, Marii, patriarchów, proroków, sybilli, apostołów, świętych i zwierząt¹⁴¹. Za tym układem poszedł cztery lata później ksiądz Augustin Crosnier, dodając prezentację wczesnochrześcijańskich monogramów i symboliki liczb, wyobrażeń gołębia i duszy, śmierci i zmartwychwstania człowieka, cnót i występków, grzechów głównych, nauk i sztuk oraz czasu, zodiaku i kalendarza¹⁴². Taki układ pracy przyjęli następnie kolejni autorzy, np. Barbier de Montault i Cloquet¹⁴³. Drugi rodzaj rozpraw ikonograficznych zawierał hasła ułożone alfabetycznie (Helmsdörfer, Guenebault)¹⁴⁴. Pomiedzy nimi sytuują się dzieła Kreusera, gdzie rzeczowy układ wielkich zagadnień, jak ikonografia świętych czy symbolika zwierząt, w poszczególnych rozdziałach przechodzi w wyliczankę, tym razem niepoddaną alfabetycznemu porządkowi¹⁴⁵.

Podręczniki ikonografii mogły mieć mniej lub bardziej źródłowy charakter. Niektórzy autorzy nie cytują w ogóle tekstów, inni dołączają do swych rozważań obfite przypisy. Szczególną akrybią odznaczał się Kreuser, który do każdego z omawianych tematów sumiennie wprowadzał biblijne, patrystyczne i średniowieczne odniesienia. Wystarczy to zilustrować jednym przykładem:

Mrówka przypomina, aby gromadzić póki czas, by nie cierpieć biedy w wieczności (Augustin. In Psalm. XLI. §. 16. XLVIII. §. 12. LXVI. §. 3. Grieshaber Deutsche Predigten I. S. 22. Chryzostom. Ad Populi. Antioch. XII. p. 125. In Ascens D. N. I. C. p. 452). Już w Księdze Przysłów (Proverb. VI. 6) napomina ona leniwych do pracy, a kapłanów (Heider Physiolog. p. 35) do studiowania Pisma. *Der Ameisler (Formicarius)* Nydera, wydany w Strasburgu w 1517 roku jest drogowskazem chrześcijańskiego życia dla duchowej mrówki¹⁴⁶.

¹⁴¹ Adolphe-Napoléon Didron, *Histoire de Dieu. Iconographie chrétienne*, Paris 1844.

¹⁴² M. l'abbé [Augustine] Crosnier, op. cit., rozdz. 3–33.

¹⁴³ M. Xavier Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris 1890; L. Cloquet, op. cit.

¹⁴⁴ G. Helmsdörfer, op. cit.; L.-J. Guenebault, op. cit.

¹⁴⁵ Johann Kreuser, *Der christliche Kirchenbau*, s. 465–575.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 297.

Wynikiem encyklopedycznego pojmowania ikonografii było przyjęcie wyliczania jako podstawowego sposobu omawiania tematów dzieł zdobiących kościoły. Jako wzorcowy przykład może posłużyć *Biblia z Amiens* Johna Ruskina, gdzie w ostatnim, czwartym rozdziale, zostały rozpoznane i wymienione z krótszym lub dłuższym komentarzem wszystkie rzeźby zdobiące stronę zewnętrzną katedry¹⁴⁷. Pojawiały się też oczywiście bardziej szczegółowe studia, odnoszące się do konkretnych tematów. Warto przytoczyć obszerny komentarz Augusta Reichenspergera do przedstawień aniołów w prezbiterium katedry kolońskiej, namalowanych w latach 1843–1845 przez Edwarda von Steinle w miejsce zniszczonych i niemożliwych do uratowania aniołów średniowiecznych¹⁴⁸:

Stosownie [...] do podstawowej zasady, że sztuka religijna w sposób konieczny musi być zakorzeniona w Kościele i że uświęcony tradycją sposób przekazu wizualnego [*Ausdruck*] zawsze musi zostać zachowany (gdyż jedynie w takim przypadku głęboko symboliczne przedstawienie w ogóle może być zrozumiałe), Steinle zwrócił w pierwszym rzędzie swą uwagę na oświeconych mężów, którzy w zachwyceniu wznosili się ku pozaziemskim regionom [*Regionen des Jenseits*], których tajemnice są zakryte przed ziemskim wzrokiem. Na czele tłumaczy niebiańskich tajemnic stoją Dionizy Areopagita, który swą wiedzę czerpał bezpośrednio z ust św. Apostoła Pawła (2 Kor 2, 1–4), Grzegorz Wielki, dalej św. Bernard, Tomasz z Akwinu i wreszcie ów olbrzymi duch, chwalebny piewca Italii, Dante Alighieri, w 28 i 29 pieśni Raju. Pod względem sposobu przedstawienia wzięte zostały pod uwagę też dalsze dzieła, a w szczególności wyobrażenia, jakie znajdują się w jednej z małych kopuł w kościele św. Marka w Wenecji. [...] Święty Dionizy dzieli hierarchię anielską na trzy zgromadzenia [*Ordnungen*], z których każde zawiera trzy chóry. Na najwyższe chóry składają się cherubiny, serafiny i trony; ich urzędy [*Aemter*] są skierowane bezpośrednio na Boga, tak jak zjawiają się one i u Dantego (w przywołanym miejscu, Pieśń 28, wers 98 i nast.), w wewnętrznym kręgu zaraz obok świetlistego punktu

¹⁴⁷ John Ruskin, op. cit., s. 121–174.

¹⁴⁸ Leonie Becks, *Der Engelszyklus Edward von Steinles in den Arkaden des Hochchores im Dom zu Köln*, „Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins” 1996, s. 231–266.

symbolizującego Boskość. W odpowiadający temu sposób chóry te zostały zgrupowane w katedrze najbliżej ołtarza, a mianowicie cherubiny umieszczono bezpośrednio za nim, w trzech parach nadłuczny [*Spadrillen*], dalej postępując ku zachodowi serafiny i trony, w ten sposób, że dwie pary aniołów tego samego chóru znajdują się dokładnie na przeciw siebie. Typowym kolorem płonących z miłości i palających miłością cherubinów jest ognista czerwień; pełne mądrości serafiny zjawiają się w niebieskim świetle; trony, na których spoczywa Boży Majestat, [i które są] współuczestnikami Jego rady, trzymają po dwóch trony [...]. Im wyższa ranga w hierarchii niebiańskiej, im bliższy jest związek z Bogiem, tym bardziej chóry anielskie muszą być uduchowione oraz pozbawione ciała i zmysłów. Według często stosowanego przez starochrześcijańskich malarzy zwyczaju, idea wstępowania w coraz to wyższe kręgi niebiańskie tak była uzmysławiana, że najbliższe zwierzęcemu życiu części ciała w wyższych zgromadzeniach coraz bardziej zanikają, wzrasta natomiast liczba skrzydeł, tak że najniższe zgromadzenia anielskie jawią się jako postaci ludzkie ze skrzydłami u ramion, podczas gdy trony mają na piersi jeszcze dwa skrzydła, serafiny są przedstawiane jako sześcioskrzydłe, wreszcie cherubiny jako głowy z osmioma skrzydłami. W tej mierze, w jakiej ogląd staje się coraz więcej mistyczny, a pojęcie zatracza się coraz bardziej i bardziej w nieskończoności, słabnąć musi zmysłowa iluzja, a symbol zbliżać się do hieroglify. Opisany sposób przedstawienia spotykamy zresztą już we wczesnych okresach sztuki chrześcijańskiej, mianowicie znajdujemy go w kościele św. Marka w Wenecji i w kościele Mądrości Bożej w Konstantynopolu. Za poznanymi już, znajdującymi się najbliżej Boga trzema chórami, pojawia się następna, skierowana ku światu trójca: panowania (*dominationes*), moce (*virtutes*) i władze (*potestates*). Panowania, jako wydające rozkazy, mają korony i berła, moce z laskami i diademami wypełniają rozkazy, pokonujące przeszkody władze dzierżą włócznie i trzymają demony na uwięzi. Trzy wymienione chóry są jednocześnie strażnikami porządku kosmicznego, dlatego pomiędzy figurami anielskimi [...] ukazano znaki zodiaku, gwiazdy, słońce, księżyc i ziemię. Z kolei pojawia się trzecie zgromadzenie, złożone ze zwierchności, archaniołów i aniołów, których urzędy skierowane są bezpośrednio na ludzi. Najpierw idą zwierchności, strażnicy i opiekunowie ziemskiej zwierchności, jako atrybuty trzymający koronę murów i pastorały, następnie archaniołowie, pierwszy Michał z mieczem i tarczą, na przeciw niego Rafał, anioł podróżnych, podkasany, z kijem pielgrzymim w dłoni

i Gabriel z lilią. W końcu cały korowód zamykają aniołowie najniższego zgromadzenia, stojący w najbliższym otoczeniu człowieka aniołowie stróże. Ich oblicza odwrócone są ku nawie kościelnej, ku zgromadzonemu tam ludowi, a są oni przedstawieni w postawie strzegącej, napominającej, z koronami i palmami męczeństwa w rękach¹⁴⁹.

Przy syntetycznym omawianiu ikonografii rzeźb i malowideł w kościele w pierwszym rzędzie zwracano uwagę na związek zrealizowanych tematów z ich umiejscowieniem na konkretnych ścianach kościoła. Godard Saint-Jean pisał, że „zimna, jałowa północ [...] w liturgii prezentuje się jako ojczyzna grzechu, demonów i zła. Południe [...] jest dla odmiany miejscem dobra, świętości ducha i powodzenia”¹⁵⁰. Opozycyjne znaczenie strony północnej i południowej podkreślali również inni autorzy. Zdaniem Łepkowskiego

kierunek północny poczytywano za należący do złych duchów; stąd cmętarze od południa przy kościele urządzano. Stronę południową świątyni tłumaczą symbolicznie jako wyrażenie proroków i starego zakonu, to też nie szczędzono jej ozdób niby na przedstawienie tego bogactwa przenośni języka wschodu, w jakim się nam ukazuje stary testament – ściana północna na zwalczenie i zasłonę od świata ciemności, miała Ewangelistów i była mniej strojną i prostą, jako ich słowa związane, skromne, a wymowne i święte¹⁵¹.

Kreuser zauważał, że orientacja świątyni wyraża

nasze własne zmartwychwstanie, jako że sprawiedliwi będą jaśnieć jak słońce, a że w stronie zachodniej widzimy zmierzch i śmierć, we wschodzie odnajdujemy przebudzenie. [...] Północ już przez proroków była łączona z księciem ciemności. Budowniczo wie wyrażali te myśli albo

¹⁴⁹ August Reichensperger, *Die für den Domchor bestimmten Wandgemälde von E. Steinle (1843)*, w: idem, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, s. 324–326. – Szerzej o ikonografii aniołów: Wojciech Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część druga: Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 48–52.

¹⁵⁰ M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 353.

¹⁵¹ J[ózef] Łepkowski, *Kościół katolicki*, s. 23.

przez to, że pozostawiali północną stronę kościoła bez dekoracji, albo lokowali tam walkę południa z północą, cnót przeciw grzechom, święta przeciw ciemności¹⁵².

Książdz Barbier de Montault stronami świata tłumaczył umiejscowienie wszystkich elementów dekoracji figuralnej w katedrze w Poitiers¹⁵³, zaś w traktacie o budowaniu, dekorowaniu i wyposażaniu kościołów uogólniał:

Orientacja kościoła pociągnęła za sobą specjalną ikonografię w dekoracji całego gmachu. Wschód jest w całości zarezerwowany dla tego, kto jest światłem, dla Trójcy, dla Chrystusa narodzonego i żyjącego; północ, mroźna i jałowa, jest przeznaczona dla występków, a dalej dla proroków i Starego Testamentu; zachód [...] pasuje do scen apokaliptycznych, do zmartwychwstania ciał i Sądu Ostatecznego; na południu, gdzie słońce zjawia się w swym splendorze [...] mamy [...] raj, apostołów, świętych, Kościół tryumfujący, cnoty i błogosławieństwa¹⁵⁴.

Próby całościowego spojrzenia na dekorację kościelną zostały podjęte przez nielicznych autorów. Najwcześniej pojawiło się wyjaśnienie symboliki architektury i dekoracji świątyni jako obrazu raj. Tak postąpił autor sonetu *Katedra gotycka*:

Las kolumn, smukłych jak niemieckie dęby,
Dąży ku niebu, wysklepiają się korony
W wysokich halach; rośliny wszystkich stref
Oplatają wokół budowlę, obfitującą w cuda.

Pobożny świat zwierząt zmierza do środka, na znak,
Że chętnie służy świętem, którzy tronują wokoło,
Podczas gdy wypędzone demony
Jako monstra sapią w ciężkiej służbie.

¹⁵² Johann Kreuser, *Der christliche Kirchenbau*, s. 730.

¹⁵³ M. Xavier Barbier de Montault, *Le symbolisme architectural*, s. 453.

¹⁵⁴ Idem, *Traité pratique*, s. 21.

Tam, gdzie ciemny gaj kolumn na światło
 Otwiera się, w żarzącym się blasku barw
 Zachwycone oko spogląda na niebiańskie wizje.

Powiedzcie: Czyż jest czarownym ogrodem owa całość?
 Jest *rajem*: jeśli przez winę został on unicestwiony,
 To *modlitwa* wie, jak go zasadzić na nowo¹⁵⁵.

Podobnie Karol Ney pisał:

Gmach kościelny w fundamentach swoich wyraża krzyża ś. figurę, bo na krzyżu Zbawiciela opiera się całe dzieło zbawienia ludzkiego. Cztery części gmachu, wychodzące na cztery świata strony, odpowiadają ramionom krzyża, tudzież liczbie czterech Ewangelistów śś. Całe sklepienie, zwykle na 12 filarach, wyobrażających liczbę Apostołów śś., opiera się. Ściany kościelne, napełnione wyobrażeniami tworców żywych, przybrały podobieństwo ogrodu rajskiego. Przepyszne kwiaty, owoce, gałęzie, tudzież ptastwo i zwierzęta, wiły się od ziemi ku sklepieniu, wskazując oku drogę, którą obrać powinien grzeszny człowiek z prochu ziemskiego wywołany. Jaśniała tam w jasnych kolorach róża, godło świętej a boskiej miłości; biała lilia, obraz czystości, przypominający Matkę Zbawiciela; ciemny bluszcz wyobrażał stałość, winograpy wiarę pełną owoców. Nie zbywało na zwierzętach, przypominających rozmaite cnoty (lew wiarę, gołębicą miłość, pies wierność, pelikan poświęcenie, baranek cierpliwość) lub namiętności (paw pychę, wieprz obzarstwo, kozioł cielesność, lis chytrość). Tu i ówdzie w zakątkach

¹⁵⁵ *Der gothische Dom*, cyt. za: Anton L. Mayer, op. cit., s. 121, przyp. 137:

Ein Wald von Säulen, schlank wie deutsche Eichen,
 Strebt himmeln; es wölben sich die Kronen
 In hohen Hallen; Pflanzen aller Zonen
 Umranken rings den Bau, den Wunder-reichen.
 Die fromme Thierwelt zieht hinein, zum Zeichen,
 Sie diene gern den Heil'gen, die rings thronen,
 Indes, hinausgebannet, die Dämonen
 Als Ungethüm' in hartem Dienste keuchen.
 Wo sich der dunkle Säulenhain dem Lichte
 Erschließet, schaut in glüh'ndem Farbenglanze
 Entzückt das Auge himmlische Gesichte.
 Sagt: ist's ein Zaubergarten dieses Ganze?
 Das *Paradies* ist's: ward's durch Schuld zunichte,
 So weiß die *Andacht*, wie sie neu es pflanze.

widziano dziwotworne ptastwo, smoki, węże, jako pamiątki zwalczonych duchów piekielnych. Posadzkę nieraz zalegały kształty ryb, delfinów i innych tworów morskich; które wyobrażały przestrzenie oceanu, a któremi wznosiły się jako ziemia i wyspy, owe kaplice, filary i ściany kościelne. Wysoko nad nimi dopiero zasklepia się niebo. Tam nad głową widać owe łuki ostre, wielką sztuką nader śmiało spojone, poprzerywane pyszną płataniną żeber i pasów, pomiędzy którymi mnóstwo gwiazd osadzonych wisiało, jak na firmamencie niebieskim. Zwyczaj na rzadką w owych czasach umiejętność czytania, na trudność książek (pergaminowych, zbyt drogich) i nie wielką ludu oświatę w naukach, jakież wrażenia nie wygasłe taka świątynia sprawiać musiały na umyśle prostego człowieka. Cóż godniej mogło zastąpić wszystkie nauki, jak widok kościoła, w którym lud widział księgę dla siebie otworzoną, zrozumiałą i pobożną. Wchodząc do świątyni, ujrzał się, wśród całego stworzenia, otoczonymi morzami, rajem, ziemią i niebem. Całego świata dzieje, poczawszy od raju, otwierały się oku i ukazywały mu kolej objawień boskich¹⁵⁶.

Również Johann Kreuser w swojej wizji dokończenia katedry kołońskiej dopatrywał się w budowlu symbolicznego wyobrażenia chrześcijańskiego świata, a więc raju, czasów Starego Testamentu (w kolumnach podtrzymujących arkady nawy głównej i skrzyżowanie z transeptem odnajdywał wyobrażenie proroków), zaś w chórze Nowego Testamentu i niebiańskiej Jeruzalem (kolumny chóru jako apostołowie, malowidła na złotym tle i witraże jako obraz miasta apokaliptycznego). Całości programu miały dopełniać rzeźby, wewnątrz wyobrażające świętych, natomiast na zewnątrz w portalach tematy chrystologiczne oraz staro- i nowotestamentowe. Uwagi te w dużym stopniu były polemiczne względem wykonywanej w XIX wieku dekoracji malarskiej i rzeźbiarskiej katedry¹⁵⁷. John Ruskin w swej *Biblii z Amiens* widział w symbolice planu oraz programie ikonograficznym rzeźb i witraży kwintesencję Biblii, rodzaj uniwersalnego przesłania chrześcijańskiego dla wszystkich wiernych, także

¹⁵⁶ Dr N. [Karol Ney], *Kilka uwag nad budownictwem kościelnym w Polsce*, „Kościół i Szkoła. Pismo miesięczne” 1, 1846, s. 247–248.

¹⁵⁷ Johann Kreuser, *Kölner Dombriefe*, s. 63–114.

tych nie umiejących czytać¹⁵⁸. Funkcję dydaktyczną rzeźb i witraży podkreślali wszyscy właściwie autorzy piszący o symbolice i ikonografii, nazywając kościół „księgą” (Ney), katechizmem: *catéchisme de persévérance* (Crosnier), *catéchisme de la vie spirituelle* (Godard Saint-Jean)¹⁵⁹ lub po prostu *Biblia pauperum*, wprowadzając tym samym do obiegu niewłaściwe rozumienie owego ostatniego pojęcia¹⁶⁰. Książd Auber chęcią pouczenia ludzi, odstraszenia ich od zła oraz nakierowania ku dobru tłumaczył całość programów rzeźbiarskich świątyń romańskich i gotyckich¹⁶¹.

Bardziej zaawansowaną próbę wyjaśnienia dekoracji rzeźbiarskiej katedr gotyckich zaproponował Adolphe-Napoléon Didron. W serii artykułów opublikowanych w „*Annales archéologiques*”, a także we wstępie do swego kompendium ikonografii chrześcijańskiej, wytłumaczył najpierw ogólne założenia ikonograficzne rzeźb na fasadach katedry w Chartres, a następnie zajął się szczegółowo cyklem stworzenia w portyku północnym. Posągi i reliefy w całej budowlu ukazywały, jego zdaniem, istoty niebiańskie oraz wszelkie stworzenie w akcie adoracji Boga zgodnie ze słowami ostatnich Psalmów (Ps 148–150), Wizji Ezechiela i Apokalipsy św. Jana, a także naukę o Bogu, wszechświecie, moralności i historii, wyłożoną przez trzynastowiecznego encyklopedystę, Wincentego z Beauvais¹⁶².

W najszerszy sposób ikonografię rzeźb katedralnych potraktował Huysmans. Włożony w usta Abbé Plomba wykład znaczenia

¹⁵⁸ Stefanie Alice Moore Glaser, op. cit., s. 70–75; Pierre Fontenay, *La cathédrale selon John Ruskin (1819–1867): gothique et imaginaire*, w: *La Cathédrale*, red. Joëlle Prungnaud, Lille 2001, s. 69–76.

¹⁵⁹ Dr N. [Karol Ney], op. cit., s. 250; M. l'abbé [Augustine] Crosnier, op. cit., s. 306; M. l'abbé Godard Saint-Jean, op. cit., s. 403.

¹⁶⁰ Wojciech Bałus, *Od „katechizmu pomnikowego” do „Biblii ubogich”*, w: *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapieńskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Aneta Kramiszewska, Lublin 2011, s. 25–29.

¹⁶¹ M. l'abbé Auber, op. cit., s. 125–148.

¹⁶² Adolphe-Napoléon Didron, *Iconographie des cathédrales*, „*Annales archéologiques*” 9, 1849, s. 41–56, 99–110, 175–183, 232–236; 10, 1850, s. 339–348; 11, 1851, s. 148–156; idem, *Statuaire des cathédrales en France*, „*Annales archéologiques*” 6, 1847, s. 35–50; idem, *Histoire de Dieu*, s. XI–XVIII.

rzeźb portalowych został częściowo oparty na rozważaniach Didrona, a głównie na monografii katedry w Chartres Abbé Marcela Josepha Bulteau i pracach Abbé Clerval¹⁶³. Omówione zostały wszystkie posągi zdobiące Portal Królewski i obie fasady transeptu oraz towarzyszące im mniejsze figury i sceny zarówno w ościeżach, tympanonach, archiwoltach, jak i portykach północnym i południowym. W postaciach Portalu Królewskiego (rozdział IX) Abbé Plomb obok proroków odnalazł przedstawienia królów i królowych francuskich, zgodnie z tradycją zapoczątkowaną w 1729 roku przez *Monuments de la monarchie française* Bernarda de Montfaucon¹⁶⁴, a ikonografię całej zachodniej strony podsumował następująco:

W ten sposób, postrzegając cały front jako tryptyk, odnajdujemy w lewym portalu Wniebowstąpienie obramowane znakami zodiaku; w środkowym tryumf Jezusa według opisu Proroków; po prawej tryumf Marii, otoczonej przez jej atrybuty. Całość konstituuje schemat wypełniony przez architekta: gloryfikację Słowa Wcielonego¹⁶⁵.

Portyk północny (rozdział XI)

musi być postrzegany jako skrócona historia Zbawienia, przygotowana na długo wcześniej, tablica ze świętą historią, kompendium Prawa Mojżeszowego i tym samym zapowiedź prawa Chrystusowego. Na tych portalach wyłożone jest powołanie narodu żydowskiego, jego cała misja od Abrahama do Mojżesza; od Mojżesza do niewoli babilońskiej; od niewoli aż do śmierci Chrystusa; streszczenie trzech faz jego hi-

¹⁶³ Marcel Joseph Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, t. 1–3, Chartres 1887–1892; idem, *Etude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres*, „Mémoires de la Société archéologique d’Eure-et-Loir” 7, 1882, s. 197–224; A. Clerval, *Les écoles de Chartres au moyen-âge*, „Mémoires de la Société archéologique d’Eure-et-Loir” 11, 1895; idem, *L’enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris dans la première moitié du XIIIe siècle d’après l’Hep-tateuchon de Thierry de Chartres*, Paris 1888.

¹⁶⁴ Adolf Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ – Mary – Ecclesia*, New York–London 1964, s. 27. Bernard de Montfaucon identyfikował postaci na zachodniej fasadzie kościoła opackiego w Saint-Denis.

¹⁶⁵ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 832.

storii: powstanie Izraela, jego niepodległy byt, jego życie pomiędzy poganami¹⁶⁶.

Natomiast portal centralny tego portyku

ma za swój temat Gloryfikację Dziewicy. Cokół po lewej zawiera życie i cnoty Dziewicy. Cokół po prawej jest poświęcony obrazom samej Marii. Zgodnie z inną interpretacją, wysuniętą przez kanonika Davina, ten portyk, który został zbudowany w czasie, gdy święty Dominik zainicjował Różaniec, jest obrazową ilustracją jego tajemnic¹⁶⁷.

W końcu portyk południowy (rozdział XV)

powtarza ze zmianami, temat zachodniej fasady – gloryfikację Chrystusa, lecz w Jego funkcji Najwyższego Sędziego i w osobach Jego Świętych. [...] Został on podzielony, podobnie jak dwa pozostałe, na trzy części: centralne wejście z tympanonem pod łukiem ostrym zawiera wyobrażenie Sądu Ostatecznego; lewe poświęcone jest Męczennikom, prawe zaś Wyznawcom¹⁶⁸.

W sumie – jak stwierdził Durtal

stronę zewnętrzną katedry w Chartres można streścić trzema słowami: *Latria*, *hyperdulia* i *dulia*. *Latria*, cześć oddawana Panu w fasadzie zachodniej; *Hyperdulia*, cześć oddawana Błogosławionej Dziewicy w portyku północnym; *Dulia*, cześć oddawana Świętym w portyku południowym. Choć w portalu południowym wyakcentowana została funkcja Zbawiciela jako Najwyższego Sędziego, wydaje się on robić miejsce Swoim Świętym. Jest to całkiem logiczne, gdyż [...] Jego prawdziwy pałac, Jego właściwy tron, znajduje się w tryumfalnym tympanonie portalu w fasadzie zachodniej¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 900.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 883.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 985.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 996.

Choć Huysmans odżegnywał się od wyjaśnień dokonywanych przez archeologów chrześcijańskich, przedstawiona przez niego wykładnia ikonografii katedry w Chartres oraz symboliki kolorów, zwierząt, roślin, zapachów i kamieni szlachetnych nie odbiegała od dziwiwnastowiecznych standardów¹⁷⁰. W swej „wiedzy o symbolizmie”, autor opierał się na wyliczeniach i mnożył przykłady średniowiecznych interpretacji. Co prawda, zarzucił Didronowi, że twórcy rzeźb w transepcie nie mogli opierać się na *Speculum maius* Wincentego z Beauvais, gdyż dzieło to powstało później niż ta partia katedry¹⁷¹, sam jednak swobodnie przytaczał autorów, którzy często zarówno z samym Chartres, jak i wiekami XII i XIII niewiele mieli wspólnego. Jak zauważyła Elizabeth Emery, „w miejsce interpretowania i podporządkowania sobie źródeł [...], Huysmans dążył do nadania im wszystkim jednakowego znaczenia. Profuzja dokumentów robi wrażenie niekończącej się glosy do katedry: [autor] nie sprowadza każdego symbolu do jednego znaczenia, lecz otwiera każdy na obfitość zwielokrotnionych interpretacji”¹⁷².

W trzy miesiące po *La Cathédrale*, w maju 1898 roku, ukazała się książka Émile'a Mâle'a *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*¹⁷³. Praca ta wyrosła z katolickiego światopoglądu autora i jego sprzeciwu wobec koncepcji Ludovica Viteta, Viktora Hugo i Viollet-le-Duca¹⁷⁴. Dla tych autorów architektura gotycka była laicka, postępową i de-

¹⁷⁰ Wojciech Bałus, „*La Cathédrale*” of Joris-Karl Huysmans and the Symbolical Interpretation of the Gothic Cathedral in the 19th Century, „*Artibus et Historiae*” 57, 2008, s. 165–182; skrócona wersja polska: „*La Cathédrale*” Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej, „*Przegląd Humanistyczny*” 51, 2007, nr 4 (403), s. 89–107.

¹⁷¹ Joris-Karl Huysmans, op. cit., s. 826–828.

¹⁷² Elizabeth Emery, *Reconstructing the Cathedral: Social and Aesthetic Crisis in the Fin de Siècle Novel (Zola, Huysmans, Proust)*, New York University 1997 (maszynopis rozprawy doktorskiej), s. 245.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 243.

¹⁷⁴ Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1919 (wyd. 2), s. 461–462, 464; Joseph F. Byrnes, *Reconciliation of Cultures in the Third Republic: Émile Mâle (1862–1954)*, „*The Catholic Historical Review*” 83, 1997, s. 401–427.

mokratyczna. Inaczej, niż w okresie romanizmu, nie tworzyli jej zakonnicy. Styl ów powstawał w miastach i był wytworem świeckich artystów¹⁷⁵. W *Katedrze Panny Marii w Paryżu* czytamy:

Sama katedra, owa budowla tak niegdyś dogmatyczna, teraz zagarnięta przez mieszczaństwo, przez gminę, przez wolność, wymyka się księdzu i popada we władanie artysty. Artysta buduje ją wedle swojej chęci. [...] Wolność ta sięga bardzo daleko. Niekiedy portal, fasada, a nawet cały kościół wyrażają sens symboliczny, całkiem obcy kultowi lub nawet wrogi Kościołowi¹⁷⁶.

W opowieści o fikcyjnej katedrze w Clusy Viollet-le-Duc mówi o mieszczańskich budujących gotycką świątynię na miejscu karolińskiej, a także o burmistrzu, który w roku 1793 – roku powszechnego niszczenia świątyń we Francji – powstrzymuje rewolucyjny tłum przed agresją, argumentując, że kościół jest narodowym (a więc należącym nie do kleru, lecz do stanu trzeciego) pomnikiem¹⁷⁷. Katedra stała się symbolem postępu i wartości mieszczańskich.

Mâle, odcinając się od tych koncepcji, powracał jednocześnie do intuicji Didrona, porządkując trzynastowieczną ikonografię według układu i zawartości encyklopedii Wincentego z Beauvais. Jego książka różniła się jednak diametralnie od dotychczasowych kompendiów archeologicznych i ikonograficznych. Nie była już wyliczanką tematów. Autor od razu na wstępie postawił klarowną tezę, że „wiek

¹⁷⁵ Willibald Sauerländer, *La cathédrale et la révolution*, w: *L'art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'art. Actes. Conférences plénières*, Strassbourg 1990, s. 84–92; Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994, s. 51–59; André Vauchez, *La cathédrale*, w: *Les Lieux de mémoire*, red. Pierre Nora, t. III/2, Paris 1994, s. 113–114.

¹⁷⁶ Viktor Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. Hanna Szumańska-Gross, [b.m.] 2005, s. 188, 189.

¹⁷⁷ Eugène Emmanuelle-Viollet-le-Duc, *Histoire d'un Hôtel de Ville et d'une Cathédrale*, Paris [b.d.]; Klaus Niehr, *Die perfekte Kathedrale. Imaginationen des monumentalen Mittelalters im französischen 19. Jahrhundert*, w: *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne*, red. Otto Gerhard Oexle, Áron Petneki, Leszek Zygnier, t. 1, Göttingen 2004 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, t. 23), s. 167–178.

trzynasty był stuleciem encyklopedii¹⁷⁸. Oznaczało to, że *Speculum maius* nie będzie traktowane jako źródło, którym fizycznie posługiwali się twórcy ikonografii katedr.

Nie wiemy – pisał autor, przywołując rzeźby z Chartres – czy ów wielki schemat dekoracji był bezpośrednio zainspirowany książką Wincentego z Beauvais, która była niemalże współczesna, lecz jest oczywiste, że sposób uporządkowania *Speculum Maius* [...] należy do [...] średniowiecza jako takiego. Była to forma, jaką wiek trzynasty narzucał każdej zorganizowanej myśli. Ten sam geniusz rozmieszczał rozdziały *Zwierciadła* i rzeźby katedry. W ten sposób uzasadnionym jest poszukiwanie znaczenia jednego w drugim¹⁷⁹.

Mâle od dziewiętnastowiecznej archeologii chrześcijańskiej przechodził do nowoczesnej historii idei. W jego rękach

ikonografia, generalnie rozumiana jako klasyfikacja i interpretacja obrazów, zamieniła się w studium idei i metod tworzenia obrazów oraz studium kultury, która produkuje idee i metody. Podtytuł jego książki *Studium ikonografii średniowiecznej i jej źródeł inspiracji*, jasno dowodzi, że ikonografia jest najpierw artystycznym wyrazem idei czasu; potem zaś studium artystycznej ekspresji¹⁸⁰.

Zestawiając powieść Huysmansa z rozprawą Mâle'a, możemy powiedzieć, że o ile dzieło historyka sztuki zapoczątkowało nowoczesne, dwudziestowieczne spojrzenie na ikonografię średniowieczną, o tyle *La Cathédrale* zamykała wiek XIX. Elizabeth Emery miała tylko częściowo rację, pisząc, że „inaczej niż Mâle, który interesował się przede wszystkim funkcją symboliki w architekturze religijnej, Huysmans chciał ożywić atmosferę, kontekst myśli religijnej, w którym katedry były budowane¹⁸¹”. Pisarz starał się wniknąć w trzynasto-

¹⁷⁸ Émile Mâle, op. cit., s. 37.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 40.

¹⁸⁰ Joseph F. Byrnes, op. cit., s. 403. – Zob. też: Jean Hubert, op. cit., s. 72; Louis Agnettant, *Une exégète des cathédrales: Émile Mâle*, w: idem, *Les amitiés littéraires*, Paris–Torino–Budapest 2001, s. 123–128.

¹⁸¹ Elizabeth Emery, op. cit., s. 245.

wieczną mentalność elit intelektualnych, lecz ostatecznie przedstawił średniowiecze tak, jak się ono jawiło w perspektywie wiedzy dziewiętnastowiecznej. Dostrzegał więc jedynie dość ogólne zmiany, jakim podlegała średniowieczna duchowość, co odnotowywał, charakteryzując romanizm i gotyk. Natomiast sposób symbolicznego myślenia był dla niego w całym okresie trwania tej epoki, a więc od pierwszych Ojców Kościoła aż do nastania renesansowej „reakcji pogańskiej”, właściwie niezmienny.

Reprezentacja i mit

Jak już pisałem, nowoczesna świadomość historyczna, kształtująca się od połowy wieku XVIII, zmuszała każdego człowieka, grupy społeczne oraz narody do określania własnej tożsamości. Dla chrześcijan tożsamość ta zdefiniowana została w opozycji do poganizmu, liberalizmu, ateizmu, socjalizmu etc. Jako logiczne następstwo owego faktu, sztuka, która miała służyć poszczególnym konfesjom, też musiała uzyskać charakter „chrześcijański”, czy wręcz „katolicki” lub „protestancki”. Zrodziło się pojęcie sztuki chrześcijańskiej. Ów konfesyjny wyraz dzieł miał zawierać się zarówno w ich formie, jak i ikonografii. „Chrześcijańskość” strony formalnej determinowana była rozumieniem stylu jako odciśniętego w materii dzieła światopoglądu. Specyfika ikonografii również stąd wynikała: renesansowy powrót do antyku i barokowe, a w szczególności rokokowe, zeświecczenie (jak wówczas powszechnie uważano), „zarażały” wyobrażenia religijne nalotami poganizmu, laickości, zbędnej nagości, fałszywej egzaltacji i spłyceciem ładunku myślowego. Dlatego idealna sztuka sakralna powinna była kontynuować najlepsze osiągnięcia tego okresu w dziejach Europy, gdy idee chrześcijańskie w sposób całkowity określały światopogląd, prowadząc do stworzenia stylów w pełni oddających ducha religijnego oraz owocujących doskonałymi, dogmatycznie poprawnymi i bogatymi w treści rozwiązaniami ikonograficznymi. Ten wzór najczęściej widziano w średniowieczu.

Architektura sakralna XIX wieku i jej ikonografia stanowiły więc rezultat bardzo swoistego zapośredniczenia. Tworząc nowy kościół

i jego dekorację, należało odwoływać się do wiedzy. W fakcie tym nie ma jeszcze niczego szczególnie dziwnego. Wszak badania nad ikonografią średniowieczną i nowożytną wyraźnie dowodzą zakorzenienia wszelkich wyobrażeń religijnych w nauce o Bogu i pobożności. W wieku XIX nie odwoływano się jednak do teologii jako takiej. Funkcję tę przejęła wiedza historyczna – „teologia pomnikowa”. Celem owej wiedzy było najpierw wytworzenie „wielkiej narracji” o sztuce chrześcijańskiej¹⁸², a więc jej kompletne opracowanie i odkrycie rządzących nią zasad, a następnie stworzenie rezerwuaru wzorów zalecanych do stosowania w twórczości współczesnej. Dla potrzeb bieżących zbudowano więc specjalistyczną maszynę badawczą. W tym właśnie tkwiła specyfika XIX stulecia. W okresie średniowiecza i nowożytności o sposobach ujęcia tematów dzieł i rodzajach wyrażanych przez nie treści ideowych decydowały: trwałość poszczególnych typów ikonograficznych oraz wizualizacja aktualnych poglądów teologicznych i dewocyjnych. W wieku XIX pomiędzy artystą a dziełem stanął skomplikowany gmach wiedzy o formie i tematach dawnych przedstawień chrześcijańskich. Z naukową akrybią określono cechy poszczególnych stylów, wczesnochrześcijańskie, bizantyńskie i średniowieczne (zachodnie) sposoby ukazywania Boga, aniołów, świętych oraz kształt i symbolikę poszczególnych części budowli sakralnej. Artysta i kontrolujący go kościelny inwestor musieli sięgać do skarbnicy obiektywnej i kompletnej wiedzy historycznej, gwarantującej dogmatyczną oraz światopoglądową poprawność powstającego dzieła sztuki.

Takie podejście do kościelnej twórczości miało swe głębsze zakorzenienie w systemie myślowym XIX wieku. Timothy Mitchell przytoczył w książce *Egipt na wystawie świata* cały szereg świadectw pochodzących od ludzi z Bliskiego Wschodu odwiedzających wystawy światowe. Wszyscy oni wskazywali na obecny na tych pokazach rys kultury starego kontynentu – na „reprezentację”. Jak pisał badacz, rzeczy zgromadzone na wystawie były „zaaranżowane tak, by

¹⁸² Pojęcie „wielkich narracji” w odniesieniu do historii sztuki w wieku XIX wprowadził i rozwinął Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001.

przedstawały coś innego”, a mianowicie „postęp i historię, przemysł będący dziełem człowieka oraz jego imperium”, czyli – uogólniając – „pewną całość, która zawsze odwołuje się do jakiejś większej od siebie prawdy”¹⁸³. Podobnie działo się i w przypadku sztuki sakralnej. Budując kościół, nie tworzone po prostu funkcjonalnego gmachu lub dobrego dzieła *ad maiorem Dei gloriam*. Świątynia musiała być reprezentacją większej całości – musiała wyrażać światopoglądowy ideał, streszczać w sobie „wielką narrację” sztuki chrześcijańskiej.

Celem reprezentacji było przeświadczenie, że „wszystko jest niezawodnie zorganizowane, uporządkowane, wyliczone i niedwuznacznie sformułowane, co w ostatecznym rozrachunku sprowadza się do tego, że z politycznego punktu widzenia” świat „wydaje się [...] bezdyskusyjny”¹⁸⁴. W wieku XIX dominowała defensywna postawa Kościołów chrześcijańskich. W tej sytuacji idea sztuki chrześcijańskiej jako tworu całkowicie własnego, czyli legitymującego się swoim, niepowtarzalnym stylem, symboliką oraz odrębnym językiem ikonograficznym stawała się ważnym atutem na rzecz prawdziwości religii. Pozbawiona naleciałości antycznego pogaństwa, renesansowego wolnomyślicielskiego humanizmu czy rokokowej światowości rodem z niewieściego buduaru, oparta wyłącznie na symbolice i ikonografii wyprowadzonej z pism Ojców Kościoła i wielkich teologów, sztuka chrześcijańska ukazywała ideologicznie czystą, bezdyskusyjną wartość religii i konkretnego wyznania. Niezawodnie zorganizowana, uporządkowana i niebudząca wątpliwości, bo poznana z naukową dokładnością, stawała się manifestacją prawdy – derriidiańską „ostrogą”.

Dzieła sztuki służącej Kościołowi – należy je wyraźnie oddzielić wyraźnie od przeznaczonych na salony dzieł o tematyce religijnej – nie zostały więc w XIX wieku zredukowane do formy alegorycznej reprodukcji wypowiedzi słownych i tekstów pisanych, estetycznego ozdobnika lub sentymentalnej ekspresji prywatnej pobożności. Ich celem było tworzenie mitu sztuki chrześcijańskiej – mitu w tym

¹⁸³ Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, tłum. Ewa Klekot, Warszawa 2001, s. 19.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 29.

znaczeniu, jakie owemu pojęciu nadał Roland Barthes – a więc, sprawianie, że dzieło sztuki nie wyrażało po prostu pewnych treści, lecz odwoływało do większej całości, czyli do idei „sztuki chrześcijańskiej”. Choć język mitu polega według francuskiego literaturoznawcy na wytworzeniu wtórnego systemu znaczeń, jego celem jest naturalizacja owej piętrowej konstrukcji¹⁸⁵. W naszym przypadku chodziło więc o pokazanie, że sztuka służąca Kościołowi jest *naturaliter* „chrześcijańska”, zarówno w warstwie stylu, jak i symboliki i ikonografii. Przez to chciano przekonać o stabilności świata opartego na katolickich lub protestanckich podstawach.

¹⁸⁵ Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Warszawa 2008, s. 261–262.

Zakończenie

Koniec epoki

W roku 1908 Joris-Karl Huysmans zżymał się w artykule o katedrze Notre-Dame w Paryżu, że po śmierci Léona Gautiera i Lecoya de la Marche École des Chartes zarzuciła badania nad symboliką architektury średniowiecznej, gdyż w broszurze *Czy skrzywienie osi kościelnej ma charakter symboliczny?* M. de Lasteyrie, „członek Instytutu i jeden z filarów Szkoły”, odpowiedział na tytułowe pytanie negatywnie¹. W tym samym czasie – jak pamiętamy – Hermann Muthesius wyśmiewał angielskich architektów dawnego pokolenia, dopatrujących się w każdym fragmencie budowli kościelnej znaczenia symbolicznego, odpowiedzialną zaś za symboliczną orientację w architekturze anglikańskiej czynił The Ecclesiological Society, która jego zdaniem „związała ręce architektom i uniemożliwiła swobodny rozwój rzutów poziomych w kościołach religii państwowej”². Natomiast Otto Wagner, komentując własny projekt modelowego kościoła na starym cmentarzu w Währing (1898), pisał, że współczesna architektura sakralna musi liczyć się z ograniczonymi środkami finansowymi zleceniodawców³. Dlatego, wyjaśniał (il. 13–14), „wnętrze projektowanego kościoła ma kształt okrągły. Ta forma umożliwi konstrukcję największej przestrzeni przy najmniejszym obciążeniu murów”⁴. Architekt powracał zatem do koncepcji Duranda. Kolisty kształt ko-

¹ Joris-Karl Huysmans, *La symbolique de Notre-Dame de Paris*, w: idem, *Trois églises et trios primitives*, Paris 1908, s. 18–23.

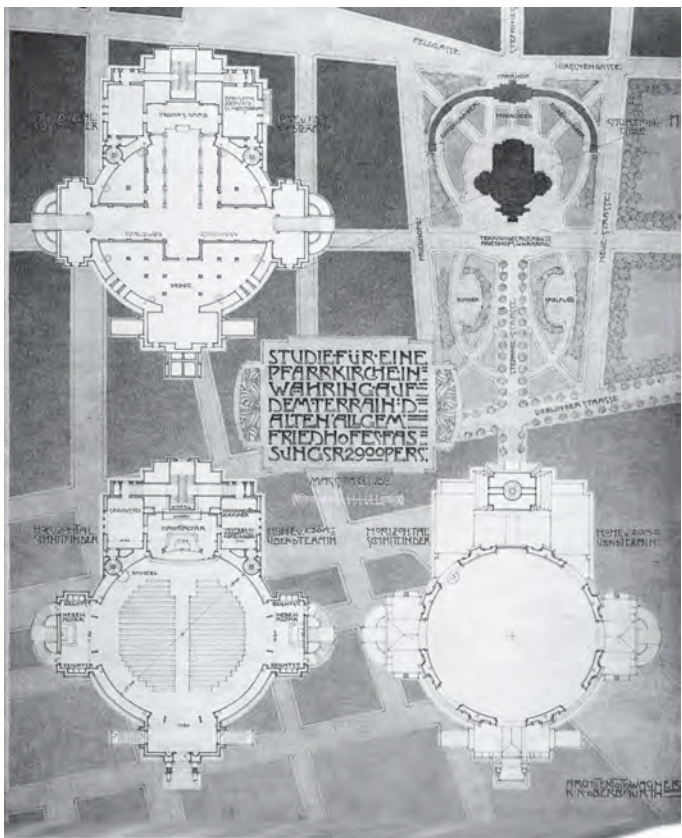
² Hermann Muthesius, *Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Secten*, Berlin 1901, s. 23.

³ Otto Wagner, *Kirche auf dem alten Währinger Friedhof Wien XVIII, Gymnasiumstrasse, Projekt*, w: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner*, t. 1: *Das Werk des Architekten*, Wien–Köln–Graz 1985, s. 327.

⁴ Ibidem, s. 328.



Il. 13. Otto Wagner, projekt kościoła na starym cmentarzu w Währing, widok z boku, 1898 (wg *Otto Wagner*, Kraków 2000)



Il. 14. Otto Wagner, projekt kościoła na starym cmentarzu w Währing, rzut, 1898 (wg *Otto Wagner*, Kraków 2000)

ściola nie miał dla niego charakteru symbolicznego, lecz wyłącznie ekonomiczno-techniczny. By ów aspekt uwypuklić, Wagner dokonał drastycznego porównania formy świątyni do gazomierza: „bez względu na to, jak świecko brzmi to słowo, nie można zapominać, że ta właśnie budowla antyczna, która osiąga największe oddziaływanie przestrzenne, Panteon w Rzymie, ma również jako bazę nasz dzisiejszy gazomierz”⁵. Wreszcie Le Corbusier w *Vers une architecture* definitywnie stwierdził, że „architektura nie ma nic wspólnego ze «stylami». Ludwik XIV, XV, XVI, gotyk są dla architektury jak kapelusze na głowie kobiety; może i piękny, ale już nie w dzisiejszych czasach i nigdy w przyszłości”⁶.

Wszystkie cytowane stwierdzenia jasno wskazują, że wraz z początkiem nowego stulecia zaczął zamierać historyzizm, widzący w stylach przeszłości główną kategorię architektoniczną, a także symbolizm, rozpatrujący sens budowli sakralnych w perspektywie archeologii i średniowiecznej ikonografii chrześcijańskiej. Kończyła się epoka, która stała się przedmiotem niniejszej książki.

Rzut oka na wiek XX

Czy zwiastująca myślenie awangardowe postawa Otto Wagnera oznaczała ostateczny koniec myślenia symbolicznego i definitywny powrót do durandowskiego redukcjonizmu? Wydaje się, że nie. Oczywiście nurt antysymboliczny istniał w europejskim budownictwie kościelnym XX wieku i istnieje nadal. Dziedzictwa durandowskiego redukcjonizmu nie da się łatwo wymazać. Niemniej jednak symbolizm architektury sakralnej po 1900 roku nie umarł, lecz uległ kolejnej metamorfozie.

W swej fascynującej książce *Rzeczywiste obecności* George Steiner pisał, że gdzieś pomiędzy latami 1870 a 1930 nastąpiła największa duchowa rewolucja w historii Zachodu: język sztuki przestał opisywać świat, przestał być „wypowiedzią bytu”, a zwrócił się ku samemu so-

⁵ Ibidem.

⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1958 (wyd. 1: 1923), s. 15.

bie⁷. Awangarda zrezygnowała z przedstawiania rzeczywistości i zaczęła zajmować się analizą samej formalnej strony poezji, malarstwa czy architektury. Artystów pochłoneło badanie relacji wewnątrzjęzykowych. Doprowadziło to do oczyszczenia sztuki z tych przejawów mimetyczności i narracyjności, które miały za cel wyrażanie jakichś pozaformalnych treści. Za hasło przewodnie dla malarstwa, rzeźby i architektury przyjęto rozstanie z literaturą, a więc odejście od alegoryczności i zawierania w dziełach „głębokich myśli”.

Nowa sztuka stała się przede wszystkim konstrukcją – konstrukcją realności artystycznych, czyli układów formalnych na płótnie bądź w przestrzeni. Taka konstrukcja mogła być rozumiana bądź jako wynik czysto ludzkiego kreowania doskonałości estetycznej, bądź jako odkrywanie uniwersalnego porządku wykraczającego poza twórcze możliwości człowieka. W tym drugim przypadku dzieło sztuki stawało się manifestacją kosmicznego ładu, jego odtwarzaniem na płótnie lub w układzie brył.

Platon zaliczył malarstwo i rzeźbę do sztuk mimetycznych ze względu na to, że ukazują widzialny świat⁸. Ale pojęciu *mimesis* można nadać sens głębszy. Jeśli wszechświat jest uporządkowany matematycznie, to odtworzenie takiego porządku też jest naśladownictwem⁹. Naśladownictwo takie omija przy tym podniesione przez filozofa trudności realizmu, niezdolnego do pełnego odwzorowania ludzi i przedmiotów.

Na przykład malarz – czytamy w *Państwie* – wymaluje nam i szewca, i cieślę, i innych rzemieślników, a nie rozumie się na żadnej z tych umiejętności. A jednak dzieci i głupszych ludzi potrafi w błąd wprowadzać, że będzie dobrym malarzem; bo gdy wymaluje cieślę, pokaże to z daleka i będzie się wydawało, że to cieśla prawdziwy¹⁰.

⁷ George Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. Ola Kubińska, Gdańsk 1997, s. 79.

⁸ Erwin Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, tłum. Joseph J. S. Peake, New York–Hagerstown–San Francisco–London 1983, s. 3–4.

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: idem, *Rozum – słowo – dzieje. Szkice wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski, Warszawa 1979, s. 128–141.

¹⁰ Platon, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa 1990, ks. X, 589 C (s. 511).

Sztuka zatem, konkluduje filozof, „jest daleka od prawdy i зда się dlatego odrabia wszystko, że w każdym wypadku mało prawdy dotyka”¹¹. Odtwarzanie zasad rządzących wszechświatem, to malowanie lub rzeźbienie harmonii: liczbowej, kolorystycznej, formalnej. Taka sztuka jest „kłamstwem” w myśl tradycyjnego mimetyzmu, bo pokazuje tylko odpowiednio uporządkowane linie, plamy barwne lub bryły, ale jednocześnie zbliża się do prawdy, gdyż unaocznia najgłębszy sens kosmosu.

Jeśli sztuka zdolna jest unaocznic sens wszechświata, to tym samym może być sztuką religijną. Opisywane przez Kandinsky’ego w jego książeczce *O duchowości w sztuce* odczucia dźwięczącego kosmosu, przekładające się na „wewnętrzzną konieczność” zamkniętej kompozycji obrazu, bliskie są opisom doświadczenia *sacrum* podanym przez Schleiermachera (choć faktycznie przeszły one przez filtr modnej na przełomie XIX i XX stulecia teozofii)¹². Sankcja doświadczenia nadaje sztuce wyrastającej z takich doświadczeń wymiar szczeroci. Natomiast twórczość okresu historyzmu, tkwiąca swym stylem i ikonografią w przeszłości, zostaje uznana za nieszczerą, bo oparto ją na konwencjach i podręcznikowych zasadach, nie zaś na bezpośrednim przeżyciu. Chrześcijaństwo wieku XX mocniej jeszcze niż w stuleciu poprzednim musiało uzasadniać swą rację istnienia. Kategoria *sacrum* wskazywała na autentyczny, źródłowy i nieredukowalny do niczego innego wymiar doświadczenia religijnego. W tej sytuacji również sztuka musiała uzyskać podobny charakter. Jeśli miała być uznana za coś więcej niż konwencję i pustą tradycję (a tak zaczęto postrzegać historyzm), musiała dawać bezpośrednie świadectwo obecności *sacrum*.

W odniesieniu do architektury, elementów sakralnych dopatrzono się w pierwszym rzędzie w kościelnych nabożeństwach. Ogromnego znaczenia zaczął nabierać, zapoczątkowany w Solesmes, ruch odnowy liturgicznej. Jego przedstawiciele, na czele z Johannesem van Ackenem, zwracając się ku czasom wczesnochrześcijańskim,

¹¹ Ibidem, ks. X, 589 B (s. 510–511).

¹² Wasyl Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996; Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970.

wskazywali na rolę miejsca sprawowania ofiary eucharystycznej jako przestrzeni unifikującej celebransa i wiernych. Przypominano, że wówczas nabożeństwa sprawowano przodem do ludu. Bardzo silnie akcentowano chrystocentryczny charakter mszy świętej. Znalazło to oddźwięk w postulatach dotyczących architektury i sztuki sakralnej. Dominującą w tradycyjnych kościołach przestrzeń longitudinalną proponowano zastąpić centralną, jako z natury jednoczącą zgromadzonych wewnątrz ludzi. Najważniejszy punkt kościoła miał stanowić ołtarz jako stół ofiarny. Postanowiono ograniczyć rolę retabulum mieszczącego obrazy i rzeźby, gdyż odводziło ono wiernych od samego obrzędu. Chrystocentryczny charakter kultu miał wyprzeć wielość dodatkowych ołtarzy, a koncentracji na akcji liturgicznej miała sprzyjać redukcja ozdób i zbędnych obrazów¹³.

W rezultacie zarysowanych tu tendencji w XX wieku ukształtowała się sztuka sakralna, która chciała wyrażać doświadczenie *sacrum*, służyć zreformowanej liturgii i koncentrować się na świętych obrzędach. Tym samym zaczęły powstawać kościoły o pustych wnętrzach, a bogactwo ikonograficzne dawnych epok ustąpiło miejsca ascezie form abstrakcyjnych lub figuracji zbliżonej do form elementarnych. Taka sztuka chciała być bliska *via purgativa* – drodze oczyszczenia, otwierającej – np. przez operowanie „ekstazy pustką” – na przeżycie mistyczne¹⁴.

Jest też rzeczą zmienną, że to właśnie wiek XX przyniósł teorię symbolizmu elementarnego i archetypicznego. Stało się tak dlatego, że tylko tego rodzaju symbolizm mógł współgrać z regułą autonomii języka sztuki. Instruktywnym przykładem „przykrojenia” symboliki

¹³ Ks. Henryk Nadrowski, *Kościoły naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*, Kraków 2000, s. 42n.; Wolfgang Voigt, „*Neue Formen mit dem Urgehalte der Tradition*”. *Dominikus Böhm zwischen den Strömungen und Brüchen seiner Zeit*, w: *Dominikus Böhm 1880–1955*, red. Wolfgang Voigt, Ingeborg Flagge, katalog wystawy w Deutsches Architektur Museum Frankfurt a. M., Berlin 2005, s. 13–17.

¹⁴ Horst Schwebel, *Bildverweigerung im Bild. Mystik – eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart*, w: *Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation*, red. Andreas Mertin, Horst Schwebel, Frankfurt a. M. 1988, s. 123; Cezary Wąs, *Ekstazy pustka we współczesnej architekturze kultowej*, „Quart” 2 (4), 2007, s. 92–101.

kościelnej do owych zasad jest powstała na początku lat sześćdziesiątych książka Jeana Hani *Symbolika świętyńi chrześcijańskiej*. Autor krytycznie odnosi się do Durandusa i jego wykładni symboliki z *Rationale divinatorum officiorum*, pisząc:

Może znaczeń tak ustalonych nie należy zupełnie odrzucać, ale trzeba je traktować jako wtórne i powierzchowne, pamiętając, że ich upowszechnienie oraz nadużywanie [...] przyczynia się do dyskredytowania symboliki prawdziwej¹⁵.

Autor rozróżnia pomiędzy symbolami „intencjonalnymi (konwencjonalnymi)” i „istotowymi (esencjalnymi)”. Prawdziwa symbolika jest oczywiście esencjalna, a określa ją „ukryty i nierozzerwalny związek łączący przedmiot materialny z jego znaczeniem duchowym”¹⁶. Symbol spajający w sposób nierozzerwalny materialny nośnik znaczenia z sensem duchowym musi być uniwersalny, bo tylko to, co uniwersalne może być nierozdzielne, gdyż odnosi się do powszechnych, archetypicznych doświadczeń całej ludzkości¹⁷. Hani dowodzi tego, odwołując się w toku swych rozważań nie tylko do źródeł chrześcijańskich, ale i do obrzędów indiańskich czy tekstów indyjskich. Natomiast symbolika „konwencjonalna” i wszelka alegoria są dla niego znaczeniowo płytkie, wydumane lub sztuczne, zgodnie zresztą z dominującym w XX wieku przeświadczeniem. Jak np. pisał Władysław Stróżewski „funkcja symbolu jest rzetelnie poznawcza, podczas gdy funkcja alegorii sprowadza się do zręczności odwzorowania jednego w czymś innym”¹⁸.

Za Durandusem i średniowieczną profuzją sensów duchowych świata materialnego stało przeświadczenie, że *universum*, jako twór Boży, jest Księgą daną człowiekowi do czytania. W wieku XIX do „czytania” służyła średniowieczna tradycja, fundująca zręby sztuki

¹⁵ Jean Hani, *Symbolika świętyńi chrześcijańskiej*, tłum. Adam Q. Lavique, Kraków 1998, s. 14.

¹⁶ Ibidem, s. 14–15.

¹⁷ Rudolf Arnheim, *Symbole w architekturze*, tłum. Maria-Bożenna Fedewicz, w: *Symbole i symbolika*, red. Michał Głowiński, Warszawa 1991, s. 362–367.

¹⁸ Władysław Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 454.

ki chrześcijańskiej. Po końcu epoki historyzmu sensu rzeczywistości trzeba było szukać w „szyfrach”, w głęboko ukrytych strukturach archetypicznych, wychodzących na jaw w snach, skojarzeniach i doświadczeniach szczególnych. Do tego doszedł jeszcze coraz mniej oczywisty status religii: przybierające na sile koncepcje „śmierci Boga” i sprowadzanie wiary do zawoalowanego dążenia do władzy czy animizacji nieznanych procesów naturalnych lub nadawania procesom psychicznym znamion rzekomej rzeczywistości transcendentnej. Stąd zwrot do symboli „esencjalnych” był częścią procesu odzyskiwania obszaru religii, a ich istotowy i nieredukowalny charakter miał dowodzić obiektywności doświadczenia religijnego oraz samoistności zjawisk hierofanii¹⁹. Za tym postępowała jednak automatycznie dyskredytacja wszelkiej religijnej i symbolicznej „naiwności”, martwego języka średniowiecznej tradycji, a więc związków postrzeganych jako niekonieczne i sztuczne. Nie może więc dziwić fakt, że wiele wznoszonych po II wojnie światowej kościołów przybrało formy budzące najprostsze i uniwersalne skojarzenia symboliczne: z namiotami, odwołującymi do starotestamentowego Namiotu Spotkania lub okrętami (topos Arki Przymierza i *navis ecclesiae*)²⁰. Budowle te operowały też asocjacjami na poziomie formalnym i kompozycyjnym, np. wykorzystując pustą, białą przestrzeń kojarzącą się z *sacrum*, formy dające wrażenie odcięcia od świata doczesnego lub „mistyczne” światło, wpadające do wnętrza²¹.

Okres powojenny przyniósł też zwrot w stronę codzienności. Opierając się na teologii Dietricha Bonhoeffera, zaczęto akcentować konieczność zaangażowania się Kościołów chrześcijańskich w doczesność. Niemiecki myśliciel pisał, że skupianie się wyłącznie na wieczności, jak to praktykowano w wieku XIX, jest niewłaściwe, podobnie jak ignorowanie perspektywy transcendencji. Kościół jako „widzialna wspólnota” ma działać w tym świecie, w którym przeja-

¹⁹ Jan Andrzej Kłoczowski OP, *Między samotnością a wspólnotą. Wstęp do filozofii religii*, Tarnów 1994, s. 21–47; Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 1996, s. 5–13.

²⁰ Kerstin Wittmann-Englert, *Zelt, Schiff und Wohnung. Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne*, Lindenberg in Allgäu 2006, s. 17–110.

²¹ Ibidem, s. 179–180.

wia się też Chrystus. Efektem owej myśli było budowanie kompleksów parafialnych łączących kościoły z salami spotkań, mieszkaniami księży i przestrzeniami przeznaczonymi na działalność społeczną i charytatywną. Same zaś świątynie upodabniać się zaczęły do gmachów świeckich. Wyrazem działania chrześcijan w świecie stała się więc widzialna desakralizacja architektury sakralnej²².

Ten stan rzeczy uległ zmianie po pojawieniu się postmodernizmu. Przede wszystkim krytyce poddano modernistyczną wiarę w istnienie powszechnie zrozumiałego, uniwersalnego języka artystycznego. Charles Jencks dowodził, iż z ludzkiego poznania nie można wyrugować interpretacji figuratywnej. Formy architektoniczne zawsze będą budzić różnorakie skojarzenia, a jeśli owe asocjacje nie odpowiadają zakorzenionym w tradycji znaczeniom, automatycznie przybiorą postać dowolną, często wręcz komiczną²³. Nawiązując do jego ustaleń, Henryk Drzewiecki pisał:

Ruch nowoczesny [...] doprowadził do niebywałego zjawiska w historii architektury sakralnej. Pojawiły się przezwiska: kościół – kaczką, kościół – kapelusz, namiot, parasol czy odwrócony lejek i wreszcie wieża wentylacyjna czy chłodnicza²⁴.

Dlatego też w reakcji na niejasność znaczeniową modernizmu, architektura postmodernistyczna przyniosła swobodę w wyborze stylistyki, od kontynuowania tradycji awangard po skrajne przejawy nawiązań historycznych, w zakresie zaś semantyki konieczność nadawania budowlom konkretnych treści²⁵. W pierwszym rzędzie zaczęto odwoływać się do cytatów, stosować formy aluzyjne, nawiązujące do tego, co już było, do tego, co znane i zastane – do zrozumiałych kodów semiotycznych. To cytowanie nie było jednocześnie całości-

²² Ibidem, s. 113–171.

²³ Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. Barbara Gadomska, Warszawa 1987, s. 40–50.

²⁴ Henryk Drzewiecki, *Ruch nowoczesny w architekturze sakralnej*, „Przegląd Powszechny” 739, 1983, s. 358.

²⁵ Wolfgang Welsch, *Tradition und Innovation in der Kunst. Philosophische Perspektiven der Postmoderne*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 30, 1985, s. 90.

wym podjęciem dziedzictwa jakiejś przeszłości w celu ugruntowania własnej tożsamości, tak jak to działo się w historyzmie dziewiętnastowiecznym. Postmodernizm nie widział w konkretnej epoce dawnych dziejów wzoru do naśladowania w warunkach współczesnego życia. Cytat postmodernistyczny był jedynie znamieniem „kultury wyczerpania”, w której wszystko wolno i która karmi się wszystkimi pozostałościami historii i terażniejszości²⁶. Postmodernizm cytował, bo jako „zakończenie” modernizmu nadal nie miał całościowej wizji świata. Cytował przy tym wszystko, nie tylko kulturę wysoką, ale i niską, popularną²⁷.

Postmodernistyczny cytat to przejaw „estetyki fragmentu”. Jeśli świat jawi się jako pokawałkowany, to i sztuka musi być złożona z różnorodnych, często sobie nawzajem obcych, elementów. W tej sytuacji nie jest wcale przypadkiem, że minione dekady przyniosły wielkie zainteresowanie teorią alegorii Waltera Benjamina. Benjamin widział w alegorii nie „zimną kombinatorykę”, lecz próbę składania w całość czegoś, co w nieunikniony sposób jest fragmentaryczne²⁸. Nowożytna alegoria wywodzi się z prób odczytania hieroglifów egipskich, w których dostrzegano zapis boskiej wiedzy o świecie²⁹. Prastara mądrość nie została jednak przekazana potomnym. Odczytane w XV wieku (jak się wydawało) dzięki traktatowi Horapollona hieroglify stały się okruchami owej zapomnianej prawdy. Składane z obrazkowych „liter” nowe całości to próby scalania ruin, zabiegi ratujące rozbity świat, beznadziejnie restytuujące resztki „objawienia”.

Postmodernista również stoi wobec resztek czy ruin dawnego porządku świata. Zbiera je on i łączy w nowe całości, bez nadziei na

²⁶ Marcin Giżycki, *Postmodernizm – kultura wyczerpania? Uwagi wstępne*, w: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, red. Marcin Giżycki, Warszawa 1988, s. 7–19.

²⁷ Charles Jencks, *Wstęp do języka architektury postmodernistycznej*, tłum. Agnieszka Taborska, Marcin Giżycki, w: *Postmodernizm*, s. 48–49.

²⁸ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1993, s. 138–167; Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 85–93; Beata Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 109–126.

²⁹ Walter Benjamin, op. cit., s. 146n.; Rudolf Wittkower, *Hieroglyphen in der Frührenaissance*, w: idem, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, tłum. Benjamin Schwarz, Köln 1984, s. 221n.

uzyskanie jakiegokolwiek pełni. Wynik jest zawsze niezadowolający, zawsze nostalgicznie wskazujący jedynie na to, co było, i co zostało już bezpowrotnie utracone³⁰. Najbardziej znany aforyzm Benjamina brzmi: „Alegorie są w królestwie myśli tym, czym ruiny w królestwie rzeczy”³¹. Dodajmy do tego jeszcze drugi: „To, co naznacza intencja alegoryczna, zostaje wyłączone z kontekstu życia: zostaje ono rozbite i zarazem zachowane [...]. To obraz zastygłego niepokoju”³².

W architekturze sakralnej postmodernizm nie ujawnił się w całej swej światopoglądowej nostalgii i bezradności. Architektami kieruje określona idea zarówno religijna, jak i narracyjna. Niemniej jednak budowanie gmachu z „hieroglifów”, aluzji i cytatów jest faktem. Uzasadnienie tego stanu rzeczy można znaleźć – jak sądzę – we współczesnej filozofii i filozoficznej teologii. Mówi ona coraz częściej o „pozabytowej” naturze Boga. Heideggerowska krytyka onto-teo-logii jako filozofii widzącej w Najwyższym Byciu podstawę świata prowadzi do koncepcji „Boga bez bycia”³³. Bóg Objawienia jest inny niż świat, jest transcendentnym Dobrem. Emmanuel Lévinas pisał:

Jeśli pojęciowe rozumienie biblijnego Boga – czyli teologia – nie osiąga poziomu myślenia filozoficznego, to nie dlatego, że myśli Boga jako *byt*, nie wyjaśniając najpierw, czym jest „bycie tego bytu”, ale ponieważ tematyzując Boga, wprowadza go w ramy bytu-bycia, zapominając o tym, że Bóg Biblii znaczy w sposób niebywały – czyli bez analogii z ideą, którą poddajemy kryteriom, bez analogii z ideą, która musi się okazać prawdziwa lub fałszywa – znaczy ponad bytem i byciem, jako transcendencja³⁴.

³⁰ Willem van Reijen, *Labirynt und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne*, w: *Allegorie und Melancholie*, red. Willem van Reijen, Frankfurt/M 1992, s. 270–282.

³¹ Walter Benjamin, *Ursprung*, s. 156.

³² Idem, *Park Centralny*, tłum. Hubert Orłowski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. Hubert Orłowski, Poznań 1996, s. 394.

³³ Martin Heidegger, *Onto-teo-logiczna struktura metafizyki*, tłum. Janusz Mizera, „Logos i Ethos” 1, 1991, s. 85–98; Jean-Luc Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Kraków 1996.

³⁴ Emmanuel Lévinas, *Bóg i filozofia*, w: idem, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. Małgorzata Kowalska, Kraków 1994, s. 115.

Bóg bez bycia, czysta transcendencja, może się objawiać jedynie w paradoksalnych „szczelinach” bytu, w alegoriach, cytatach i fragmentach.

Ostatnie słowo autora

Intencją niniejszej książki było wydobyć z niepamięci treści symbolicznych, jakie w XIX wieku przypisywano architekturze sakralnej (głównie katolickiej). Chodziło o udowodnienie, że i w tej epoce, przez długi czas uznawanej za „asymboliczną”, dążono do nadania świątyniom znaczeń wykraczających poza czystą formę lub prostą użyteczność. W świetle zanalizowanych źródeł okazało się, że o symbolice pisano wówczas sporo. Zwracano uwagę zarówno na zakorzenie uniwersalnych zasad rządzących architekturą w kosmicznej symbolice figur geometrycznych, jak i na nastrojowo-treściowe asocjacje wzbudzone przez charakter poszczególnych budowli (*architecture parlante*). Na tej podstawie stworzono koncepcję stylu chrześcijańskiego, który miał w kształtach kościołów wyrażać chrześcijańską tożsamość. Wielość możliwych odczytań istoty ducha chrześcijańskiego i jego materializacji w architekturze zaowocowała jednak preferowaniem różnych stylów przeszłości, najczęściej gotyku, ale też romanizmu i renesansu. Narastająca wiedza historyczna, wsparta tendencjami restauracyjnymi, doprowadziła natomiast do zbudowania gmachu wiedzy na temat średniowiecznej ikonografii chrześcijańskiej.

Zachodzi jednak pytanie, dlaczego rozwijająca się w XIX wieku ikonografia chrześcijańska nie weszła do kanonu historii sztuki, a wiele jej odkryć znamy dopiero jako osiągnięcia dwudziestowiecznej ikonologii. Wydaje się, że odpowiada za to fakt konfesyjnego i praktycznego charakteru owych badań oraz ich wykonywanie poza środowiskiem uniwersyteckim. Pozytywistycznie nastawiona akademicka historia sztuki chciała być akonfesyjna, a jednocześnie rządziła się zupełnie innym paradygmatem badawczym. Alois Riegl był przekonany, przypominał Jan Białostocki, że „sztuki plastyczne interesują się nie treścią zjawisk, lecz sposobem, w jaki się ona ujaw-

nia, samej zaś treści dostarczają im poezja i religia³⁵. Tym samym problemem naturalnym uniwersyteckiej historii sztuki stały się na długie lata zagadnienia formy i stylu, nie zaś ikonografii. Nie możemy jednak zapominać, że bez tradycji badań Didrona i innych archeologów chrześcijańskich nie powstałyby na przełomie XIX i XX wieku książki Émile'a Mâle'a o ikonografii XIII wieku i Josepha Saura o symbolice budowli kościelnej w średniowieczu. Tyle że swą jakością naukową wyparły one z powszechnej świadomości rezultaty prac poprzedników.

Do zapomnienia wkładu badaczy chrześcijańskich przyczynił się też sam Kościół katolicki³⁶. Ruch odnowy, zapoczątkowany w okresie międzywojennym i zwycięski w okresie Soboru Watykańskiego II, usunął w cień coraz bardziej wstydlive „pamiątki” po czasach defensywy, dogmatyzmu i nieufności. Ideałem reformatörów stała się nie klerykalna *Ecclesia militans* pełnego średniowiecza, lecz radosny, wspólnotowy i przyjazny dla świata Kościół pierwotny. Niemym świadkiem owej zmiany nastawienia jest los większości dziesiętnastowiecznych książek z zakresu archeologii i ikonografii chrześcijańskiej w Bibliotece Centralnego Instytutu Historii Sztuki w Monachium. Jak na to wskazują przekreślone pieczętki biblioteczne, tomy te pochodzą ze zbiorów Seminarium Duchownego Diecezji Freising, skąd najwyraźniej zostały w pewnym momencie (wstydliwie) usunięte jako nieprzydatne i nieaktualne.

³⁵ Jan Białostocki, *Symbole i obrazy*, w: idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 12.

³⁶ O zapominaniu jako zjawisku kulturowym i antropologicznym pisze Marc Augé, *Formy zapomnienia*, tłum. Anna Turczyn, Kraków 2009.

Bibliografia

Bibliografia została podzielona na źródła i opracowania. Do pierwszej kategorii zaliczyłem wszystkie teksty z zakresu teorii sztuki i historii doktryn artystycznych powstałe pomiędzy antykiem a współczesnością, z wyodrębnieniem szeroko rozumianych dzieł dziewiętnastowiecznych jako kluczowych dla problematyki książki.

Źródła

Wiek XIX

- A Few Words to Church Builders, w: *Le renouveau gothique en Angleterre. Idéologie et architecture*, oprac. Pierre Fontenay, Bordeaux 1989, s. 80–97.
- Aigner Chrystian Piotr, *Budowy kościołów* [...], Warszawa 1825.
- Allard Paul, *Le Symbolisme chrétien au IVE siècle, d'après les poèmes de Prudence*, „Revue de l'art chrétien” 3 (35), 1885, s. 1–12, 139–158.
- Auber M. l'abbé, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, t. 1–4, Paris 1884.
- Ayzac Félicie de, *Symbolique des pierres précieuses ou topologie des gemmes*, „Annales archéologiques” 5, 1846, s. 213–232.
- Bähr Karl Christian Wilhelm Felix, *Symbolik des Mosaischen Cultus*, t. 1, Heidelberg 1837.
- Bilczewski Józef, *Archeologia chrześcijańska wobec historii Kościoła i dogmatu*, Kraków 1890.
- Bilczewski Józef, *Eucharystia w świetle najdawniejszych pomników piśmienniczych, ikonograficznych, epigraficznych*, Kraków 1898.
- Boullée Étienne-Louis, *Architektura. Esej o sztuce*, tłum. Maria Poprzęcka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grab-ska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 144–149.
- Bourassé J.-J. M. l'abbé, *Les Cathédrales de France*, Tours 1843.
- Brykczyński Antoni ks., *Dom Boży, to jest praktyczne wskazówki budowania, naprawiania i utrzymywania kościołów*, Warszawa 1897.

- Brykczyński Antoni ks., *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894.
- Bulteau Marcel Joseph, *Etude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres*, „Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir” 7, 1882, s. 197–224.
- Bulteau Marcel Joseph, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, t. 1–3, Chartres 1887–1892.
- Chateaubriand François-René de, *Geniusz chrześcijaństwa*, tłum. Anna Loba, Poznań 2003.
- Clerval A., *L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris dans la première moitié du XIIIe siècle d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres*, Paris 1888.
- Clerval A., *Les écoles de Chartres au moyen-âge*, „Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir” 11, 1895.
- Cloquet L., *Eléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques*, „Revue de l'art chrétien” 3 (35), 1885, s. 183–188.
- Cloquet L., *Eléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques*, Lille 1891.
- Coussin Jean-Antoine, *Du génie de l'architecture. Ouvrage ayant pour but de rendre cet art accessible au sentiment commun, en le rappelant à son origine, à ses propriétés, à son génie*, Paris 1822.
- Crosnier [Augustine] M. l'abbé, *Iconographie chrétienne ou étude des sculptures, peintures, etc. qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen-âge*, Paris–Caen 1848.
- Didron Adolphe-Napoléon, *Histoire de Dieu. Iconographie chrétienne*, Paris 1844.
- Didron Adolphe-Napoléon, *Iconographie des cathédrales*, „Annales archéologiques” 9, 1849, s. 41–56, 99–110, 175–183, 232–236; 10, 1850, s. 339–348; 11, 1851, s. 148–156.
- Didron Adolphe-Napoléon, *Paganisme dans l'art chrétien*, „Annales archéologiques” 12, 1852, s. 300–319.
- Didron Adolphe-Napoléon, *Statuaire des cathédrales en France*, „Annales archéologiques” 6, 1847, s. 35–59.
- Dr N. [Karol Ney], *Kilka uwag nad budownictwem kościelném w Polsce*, „Kościół i Szkoła. Pismo miesięczne” 1, 1846, s. 237–253.
- Durand Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, t. 1, Paris 1819.
- Durand Jean-Nicolas-Louis, *Zarys nauki architektonicznej wykładanej w Szkole Politechnicznej*, tłum. Ewa Węgiełek, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 150–160.

- Gareiso J. M. l'abbé, *L'Archéologue chrétien ou cours élémentaire d'archéologie catholique. A l'usage du clergé*, Nîmes 1852.
- Genz Heinrich, *Beschreibung des neuen Königlichen Münzgebäudes*, „Sammlung nützlicher Aufsätze die Baukunst betreffend“ 1800, nr 1.
- Geymüller Heinrich Adolf, *Architektur und Religion. Gedanken über die religiöse Wirkung der Architektur* [...], Basel 1911.
- Gföllner Johann, *Kirchliche Bildvorschriften*, „Theologisch-praktische Quartalschrift“ 58, 1905, s. 99–120.
- Godard Saint-Jean M. l'abbé, *Essai sur le symbolisme architectural*, „Bulletin monumental“ 13, 1847, s. 321–361, 401–421.
- Goethe Johann Wolfgang, *Podróż włoska*, tłum. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1980.
- Görres Joseph von, *Der Dom von Köln und das Münster zu Strasburg* [!], Regensburg 1842.
- Graus Johann, *Die Renaissance und die katholische Kirche*, w: idem, *Vom Gebiet der kirchlichen Kunst*, Graz 1904, s. 113–169.
- Guenebault L.-J., *Dictionnaire iconographique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen âge. Depuis le bas-empire jusqu'à la fin du seizième siècle indiquant l'état de l'art et de la civilisation a ces diverses époques*, t. 1, Paris 1843, t. 2, Paris 1845.
- Heckner Georg, *Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauche des Klerus und der Bautechniker*, Freiburg 1897 (wyd. 1: 1886).
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady o estetyce*, t. 2, tłum. Janusz Grabowski, Adam Landman, Warszawa 1966.
- Helfert Joseph, *Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung der kirchlichen Gebäude*, Prag 1834.
- Helmsdörfer G., *Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Ein Versuch die Deutung und ein besseres Verständniss der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern*, Frankfurt a. M. 1839.
- Hoffstadt Friedrich, *Gothisches ABC Buch das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute*, Frankfurt a. M. 1840.
- Hübsch Heinrich, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.
- Hugo Viktor, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. Hanna Szumańska-Gross, [b.m.] 2005.
- Hugo Viktor, *Ren*, tłum. Izabela Rogozińska, Warszawa 1987.
- Humboldt Wilhelm von, *Das achtzehnte Jahrhundert*, w: idem, *Werke*, t. 1, red. A. Flitner, K. Giel, Darmstadt 1960.
- Huysmans Joris-Karl, *La Cathédrale*, w: idem, *Le Roman de Durtal*, Paris 1999, s. 651–1012.

- Huysmans Joris-Karl, *La symbolique de Notre-Dame de Paris*, w: idem, *Trois églises et trios primitives*, Paris 1908, s. 1–38.
- Huysmans Joris-Karl, [Z *Katedry*] *Rozdział XVI*, tłum. Halina Ostrowska-Grabska, w: idem, *O sztuce*, oprac. Elżbieta Grabska, Wrocław 1969, s. 180–188.
- Illustriertes Bau-Lexikon. Praktisches Hilfs- und Nachschlagebuch im Gebiete des Hoch- und Flachbaues, Land- und Wasserbaues, Mühlen- und Bergbaues, der Schiff- und Kriegesbaukunst [...]*, red. Oskar Mothes, t. 3, Leipzig–Berlin 1868.
- Jakob G[eorg], *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 1857.
- Jouve M. l'abbé, *Notice sur la cathédrale de Valence*, „Bulletin monumental” 14, 1848, s. 558–559.
- Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. Roman Ingarden, t. 1, Warszawa 1986.
- Kant Immanuel, *Odpowiedź na pytanie: czym jest Oświecenie?*, tłum. Tomasz Kupś, w: idem, *Rozprawy z filozofii historii*, oprac. Mirosław Żelazny, Kęty 2005, s. 44–49.
- Klenze Leo von, *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus (1822/1824)*, oprac. Adrian von Buttlar, Nördlingen 1990.
- Klenze Leo von, *Architektonische Erwierderungen [...]. Zweite Abtheilung*, rkps, w: idem, *Schriften und Briefe. Klenze-Edition des Architekturmuseums der Technischen Universität München*, red. Winfried Nerdinger, CD-ROM dołączony do katalogu wystawy *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864*, red. Winfried Nerdinger, München–London–New York 2000.
- Klenze Leo von, *Philosophie*, rkps, w: idem, *Schriften und Briefe. Klenze-Edition des Architekturmuseums der Technischen Universität München*, red. Winfried Nerdinger, CD-ROM dołączony do katalogu wystawy *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864*, red. Winfried Nerdinger, München–London–New York 2000.
- Klenze Leo von, *Sammlung Architectonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden*, München–Stuttgart–Tübingen 1830, Heft 1, *Vorwort*.
- Kremer Józef, *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków 1844.
- Kremer Józef, *Podróż do Włoch*, t. 2, Wilno 1859.
- Kreuser Johann, *Der christliche Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildnerie nebst Andeutungen für Neubauten*, t. 1, Regensburg 1865.
- Kreuser Johann, *Kölner Dombriefe oder Beiträge zur altchristlichen Kirchenbaukunst*, Berlin 1844.

- Kreuser Johann, *Wiederum christlicher Kirchenbau. Geschichte der Baukunst, apostolische Baugesetze, Symbolik, Ausstattung von Kirchen vorzüglich mit Bezug auf den Kölner Dom nach Gesetzen, vier Vorlesungen nebst Zusätzen: 1. Basilika, 2. Geschichte des Altars, 3. Taufhaus*, t. 1–2, Brixen 1869.
- Laugier Marc-Antoine, *Esej o Architekturdze*, tłum. Maria Poprzęcka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 127–133.
- Laugier Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1755.
- Ledoux Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris 1804.
- Luden H., *Handbuch der Staatsweisheit oder der Politik*, Jena 1811.
- Łepkowski J[ózef], *Kościół katolicki zewnątrz i wewnątrz oraz nieco o krzyżach*, w: *Juliusza Wildta Kalendarz powszechny na rok 1861*, Kraków 1860, s. 20–26.
- Łepkowski Józef, *Symbolika religijna – kobiece roboty do kościołów*, w: idem, *Z przeszłości. Szkice i obrazy. Artykuły feuiltonowe*, Kraków 1862, s. 58–67.
- Łuszczkiewicz Władysław, *Jakie są zasady malarstwa religijnego*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 2, 1884, nr 5/6, s. 67–85; 3, 1885, nr 1, s. 1–7.
- Łuszczkiewicz Władysław, *Pomniki architektury od XI do XVII wieku ze stanowiska historii sztuki. (Zabytki sztuk pięknych Krakowa)*, t. 1, Kraków 1872.
- Mâle Émile, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1919 (wyd. 2).
- Meurer Moritz, *Der Kirchenbau vom Standpunkte und nach dem Brauche der lutherischen Kirche*, Leipzig 1877.
- Mickiewicz Adam, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: idem, *Pisma artystyczne i pisma krytyczne*, Warszawa 1999 (Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. 5, Wydanie rocznicowe 1798–1998), s. 274–282.
- Montalembert Charles Forbes de, *De l'État actuel de l'Art religieux en France*, w: idem, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art (Fragments)*, Paris 1839, s. 159–204.
- Montault M. Xavier Barbier de, *Le symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers*, „Revue de l'art chrétien” 6 (44), 1895, s. 451–455.
- Montault M. Xavier Barbier de, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris 1890.
- Montault M. Xavier Barbier de, *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises selon les règles canoniques et les traditions romaines. Avec un Appendice sur le costume ecclésiastique*, t. 1, Paris 1878.

- Muthesius Hermann, *Die neuere kirchliche Baukunst in England. Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche und der Secten*, Berlin 1901.
- Novalis, *Chrześcijaństwo, czyli Europa*, w: idem, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, tłum. i oprac. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 148–171.
- O *architekturze kościelnej*, „Przegląd Poznański” 13, 1851, z. 5, s. 1–11.
- Piper Ferdinand, *Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik*, Mittenwald 1978 (Kunstwissenschaftliche Studientexte, t. 4).
- Prill Josef, *Gothisch oder Romanisch? (Briefe an einen Freund)*, „Zeitschrift für christliche Kunst” 4, 1891, nr 7, szp. 213–222; nr 9, szp. 281–286; nr 11, szp. 335–342; 5, 1892, nr 3, szp. 89–92; nr 5, szp. 143–148.
- Pugin Augustus Welby Northmore, *Contrasts: or, A Parallel between the noble edifices of the Middle Ages, and corresponding Building of the present day; showing the present decay of the taste*, Edinburgh 1898 (wyd. 1: 1836).
- Pugin Augustus Welby Northmore, *Przeciwstawienia, czyli zestawienie wspańialych budowli Wieków Średnich z odpowiadającymi im budynkami współczesnymi; pokazanie obecnego upadku smaku*, tłum. Irena Żera, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grab-ska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 464–472.
- Radcliffe Ann, *Italczyk albo Konfesjonał Czarnych Pokutników*, tłum. Maria Przymanowska, Kraków 2003.
- Radowitz J. von, *Ikonographie der Heiligen. Beitrag zur Kunstgeschichte*, Berlin 1834.
- Ranke Leopold von, *Sämtliche Werke*, t. 33, Leipzig 1874.
- Reichensperger August, *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart*, Trier 1869.
- Reichensperger August, *Die für den Domchor bestimmten Wandgemälde von E. Steinle (1843)*, w: idem, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, s. 323–327.
- Reichensperger August, *Einige Worte über den Dombau zu Köln, von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet*, w: idem, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, s. 7–24.
- Reichensperger August, *Einleitung zu dem „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit” von Mathias Roriczer*, w: idem, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, s. 55–71.

- Reichensperger August, *Ueber das Bildungsgesetz der christlichen Baukunst* (1849), w: idem, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, s. 125–132.
- Ruskin John, *The Bible of Amiens*, w: *The Works of John Ruskin*, red. E. T. Cook, Alexander Wedderburn, t. 33, London 1908.
- Sauer Joseph, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1902.
- Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst, *Mowy o religii do wykształconych spośród tych, którzy nią gardzą*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Kraków 1995.
- Schörs Heinrich, *Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kultur-entwicklung*, „Zeitschrift für christliche Kunst” 9, 1896, nr 1, szp. 7–18; nr 2, szp. 35–44; nr 3, szp. 81–94; nr 5, szp. 131–142; nr 6, szp. 169–182; nr 8, szp. 239–248.
- Semper Gottfried, *Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre*, w: idem, *Kleine Schriften*, Berlin–Stuttgart 1884, s. 259–291.
- Semper Gottfried, *The Attributes of Formal Beauty*, w: Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge Mass.–London 1984, s. 219–244.
- Semper Gottfried, *Ueber Baustile*, w: idem, *Kleine Schriften*, Berlin–Stuttgart 1884, s. 395–426.
- Statuts de la Société d'archéologie nationale*, „Annales archéologiques” 8, 1848, s. 237–241.
- Texier M. l'abbé, *Construction nouvelle en style ogivale. Église de Villefavard*, „Annales archéologiques” 11, 1851, s. 42–46.
- Ueber ein Regulativ für evangelischen Kirchenbau*, w: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente*, t. 2: *Architektur*, oprac. Harold Hammer-Schenk, Stuttgart 1996, s. 331–337.
- Verhaegen Arthur, *L'art de la peinture sur verre au moyen âge*, „Revue de l'art chrétien” 4 (36), 1886, s. 297–305, 437–442.
- Villers Bon Jean Bethune de, *Le beau esthétique et l'idéal Chrétien*, „Revue de l'art chrétien” 3 (35), 1885, s. 159–167.
- Viollet-le-Duc Eugène Emmanuelle, *Histoire d'un Hôtel de Ville et d'une Cathédrale*, Paris [b.d.].
- Viollet-le-Duc Eugène Emmanuelle, *Style*, w: idem, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 8, Paris [b.d.], s. 477–501.
- Vischer Friedrich Theodor, *Kritische Gänge*, t. 1, Tübingen 1844.

- Wagner Otto, *Kirche auf dem alten Währinger Friedhof Wien XVIII, Gymnasiumstrasse, Projekt*, w: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner*, t. 1: *Das Werk des Architekten*, Wien-Köln-Graz 1985, s. 326–332.
- Winckelmann Johann Joachim, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, w: idem, *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin-Weimar 1982, s. 77–136.
- Winckelmann Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1934.
- Winckelmann Johann Joachim, *Mysli o naśladowaniu greckich rzeźb i malarstwa*, tłum. Jolanta Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 181–198.
- Zubrzycki-Sas Jan, *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka*, Kraków 1894.

Pozostałe

- Alberti Leone Battista, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, tłum. Irena Biegańska, Warszawa 1960.
- Anonim, *Pieśń o katadrze Edeskiej*, tłum. ks. Wojciech Kania, w: *Muza chrześcijańska*, t. 1: *Poezja armeńska, syryjska i etiopska*, Kraków 1985, s. 291–293.
- Bellarmin Robert, *Disputationes de controversiis christianae fidei*, t. 2, Wenecja 1603.
- Borromeusz Karol św., *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła*, tłum. Jan Białostocki, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1985, s. 400–406.
- Borromeo Carlo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, w: *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, oprac. Paola Barocchi, t. 3, Bari 1962.
- Borromeo Federico, *Della pittura sacra libri due*, oprac. Barbara Agosti, „Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte” 4, 1994.
- Broch Hermann, *Kilka uwag o kiczu (odczyt)*, tłum. Danuta Borkowska, w: idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, s. 103–118.
- Drzewiecki Henryk, *Ruch nowoczesny w architekturze sakralnej*, „Przegląd Powszechny” 739, 1983, s. 356–365.
- Durandus Wilhelm, *Reguły służby bożej*, tłum. Władysław Tatarkiewicz, w: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 227–300.

- Focjusz, Patriarcha Konstantynopola, *Homilia X*, tłum. Maria Dzielska, „Znak” 466, 1994, s. 57–61.
- Hani Jean, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. Adam Q. Lavique, Kraków 1998.
- Hanus Ladislav, *Kostol ako symbol*, Bratislava 1995.
- Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Łódź 1996.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1958 (wyd. 1: 1923).
- Meyer Hans Bernhard, *Was Kirchenbau bedeutet. Ein Führer zu Sinn, Geschichte und Gegenwart*, Freiburg–Basel–Wien 1984.
- Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 1977.
- Palladio Andrea, *Cztery księgi o architekturze*, tłum. Maria Rzepińska, Warszawa 1955.
- Perrault Claude, *Dziesięć ksiąg o architekturze Witruwiusza*, tłum. Władysław Tatarkiewicz, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. Jan Białostocki, red. Maria Poprzęcka, Antoni Zięba, Warszawa 1994, s. 158–161.
- Platon, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, Warszawa 1990.
- Platon, *Timaios, Kritias albo Atlantyck*, tłum. Paweł Siwek, Warszawa 1986.
- Porfiriusz, *Żywoć Pitagorasa*, w: Porfiriusz, Jamblich, Anonim, *Żywoty Pitagorasa*, tłum. Janina Gajda-Krynica, Wrocław 1993, s. 3–24.
- Postanowienia siódmego (nicejskiego) soboru ekumenicznego z r. 787*, tłum. Władysław Tatarkiewicz, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 204.
- Postanowienia Soboru Trydenckiego [o świętych obrazach]*, tłum. Jan Białostocki, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1985, s. 390–394.
- Sentimento di Don Camillo Bovio intorno alla facciata del Duomo di Milano*, w: Francesco Repishti, Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582–1682*, Milano 2004, s. 419–423.
- Sugeriusz, opat z Saint-Denis, *O tym, czego dokonano pod jego zarządem*, tłum. Jan Białostocki, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 276–283.
- Sulikowski Andrzej, *Z Krakowa – w góry*, Kalwaria Zebrzydowska 1989.
- Vasari Giorgio, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 1, tłum. Karol Estreicher, Warszawa–Kraków 1985.
- Vasari Giorgio, *Żywoty najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów [...]*, w: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, oprac. i tłum. Zygmunt Ważbiński, Wrocław 1975, s. 183–345.

Opracowania

- A. W. N. Pugin, *Master of the Gothic Revival*, red. Paul Atterbury, New York 1995.
- Agamben Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa, Warszawa 2008.
- Agnettant Louis, *Une exégète des cathédrales: Émile Mâle*, w: idem, *Les amitiés littéraires*, Paris–Torino–Budapest 2001, s. 119–138.
- Allen Barry, *Prawda w filozofii*, tłum. M. S., Warszawa 1994.
- Ankersmit Franklin R., *Historiografia i postmodernizm*, tłum. Ewa Domańska, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 145–172.
- Ankersmit Franklin R., *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. Ewa Domańska, Poznań 2002, s. 163–184.
- Arnheim Rudolf, *Symbol w architekturze*, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, w: *Symbol i symbolika*, red. Michał Głowiński, Warszawa 1991, s. 358–367.
- Augé Marc, *Formy zapomnienia*, tłum. Anna Turczyn, Kraków 2009.
- Bałus Wojciech, *Das Kruxifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 52, 2002, s. 131–151.
- Bałus Wojciech, *Dwa kościoły. O możliwości znaczeń symbolicznych w architekturze sakralnej czasów autonomii języka artystycznego*, w: *Ars graeca – ars latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 461–478 (wersja niemiecka: *Die Symbolik in der zeitgenössischen Sakralarchitektur – zwei polnische Beispiele*, „Hessische Akademie der Forschung und Planung im ländlichen Raum. Jahresgabe 2002”, Kassel 2001, s. 51–69).
- Bałus Wojciech, *Grupa Ukrzyżowania na fasadzie kościoła św. Elżbiety we Lwowie*, „Przegląd Wschodni” 6, 1999/2000, nr 2 (22), s. 311–324.
- Bałus Wojciech, *Introduction: Art, Religion, Confessions, Nations and Politics*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts” 3, 2002, s. 178–182.
- Bałus Wojciech, „*La Cathédrale*” of Joris-Karl Huysmans and the Symbolical Interpretation of the Gothic Cathedral in the 19th Century, „Artibus et Historiae” 57, 2008, s. 165–182 (skrócona wersja polska: „*La Cathédrale*”

- Joris-Karla Huysmansa a mit katedry gotyckiej, „Przegląd Humanistyczny” 51, 2007, nr 4 (403), s. 89–107.
- Bałus Wojciech, „Mistyczna” wizja gotyku w wieku XIX, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Krakowskiego Oddziału PAN” 31/2, 1987 [1989], s. 63–64.
- Bałus Wojciech, *Od „katechizmu pomnikowego” do „Biblii ubogich”*, w: *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Aneta Kramiszewska, Lublin 2011, s. 25–29.
- Bałus Wojciech, *Przeciw pogaństwu i nagości. O przyczynach nieakceptacji renesansu w teorii i historii sztuki sakralnej wieku XIX*, w: *Magistro et amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 123–130.
- Bałus Wojciech, *Renesans w wieku XIX i XX: fascynacja i sprzeciw*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*, red. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 11–33.
- Bałus Wojciech, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak” 439, 1991, s. 53–65.
- Bałus Wojciech, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część druga: Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007.
- Bałus Wojciech, *Teoria i praktyka sztuki sakralnej w okresie pontyfikatu abpa Józefa Bilczewskiego*, w: *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego*, red. Józef Wołczański, Kraków 2003 (Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. 16), s. 49–62.
- Bałus Wojciech, *Uwagi o kościele w Krzeszowicach Karla Friedricha Schinkla*, w: *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki*, Poznań–Wrocław 2002, s. 325–335.
- Bałus Wojciech, *Zentralbautendenzen in der Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts. Die Rolle des Oktogonmotivs*, w: *Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter. Beiträge der 10. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Warschau, 25.–28. September 2003*, red. Małgorzata Omilanowska, Anna Straszewska, Warszawa 2005 (Das Gemeinsame Kulturerbe / Wspólne Dziedzictwo, t. 2), s. 323–333.
- Bałus Wojciech, *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*, „Dzieła i Interpretacje” 3, 1995, s. 69–80.
- Bałus Wojciech, *Zwischen Stilsprache und archäologischer Treue: Zur Symbolik des Kirchengebäudes im 19. Jahrhundert*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst” 3. F., 51, 2000, s. 229–242.

- Bandmann Günter, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX w.*, tłum. Franciszek Franckowiak, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 46–78.
- Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Warszawa 2008.
- Bauman Zygmunt, *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, Warszawa 1995.
- Becks Leonie, *Der Engelszyklus Edward von Steinles in den Arkaden des Hochchores im Dom zu Köln*, „Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins” 1996, s. 231–266.
- Benedyktowicz Danuta, Benedyktowicz Zbigniew, *Symbolika domu w tradycji ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 44, 1990: cz. I: nr 3, s. 48–61; cz. II: nr 4, s. 3–16 (przedruk w: *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej*, w: *Dom – droga istnienia*, katalog 7. Triennale Sztuki Sacrum, Częstochowa 2009, s. 17–99).
- Benjamin Walter, *Park Centralny*, tłum. Hubert Orłowski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. Hubert Orłowski, Poznań 1996, s. 389–411.
- Benjamin Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1993.
- Bercé Françoise, *Arcisse de Caumont et les sociétés savants*, w: *Les Lieux de mémoire*, t. 2, red. Pierre Nora, Paris 1993, s. 533–567.
- Berlin Isaiah, *Korzenie romantyzmu*, tłum. Anna Bartkiewicz, Poznań 2004.
- Białostocki Jan, *Ars auro prior*, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 111–121.
- Białostocki Jan, „Barok”: styl, epoka, postawa, w: idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 220–248.
- Białostocki Jan, *Czy istniała barokowa teoria sztuki?*, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 129–157.
- Białostocki Jan, *Ikonaografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 346–367.
- Białostocki Jan, *Styl i „modus” w sztukach plastycznych*, w: idem, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 79–92.
- Białostocki Jan, *Symbole i obrazy*, w: idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 12–40.
- Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Blumenberg Hans, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1996.
- Blunt Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1962.

- Böckenförde Ernst-Wolfgang, *Naród – tożsamość w swych różnych postaciach*, tłum. Paweł Kaczorowski, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. Krzysztof Michalski, Kraków 1995, s. 118–136.
- Borger-Keweloh Nicola, *Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert*, München 1986.
- Boriello Luigi, Croce Giovanna della, Secondin Bruno, *Historia duchowości*, t. 4: *Duchowość chrześcijańska czasów współczesnych*, tłum. Maria Pierzchała OssR, Kraków 1998.
- Büchsel Martin, *Ecclesiae symbolorum cursus completus*, „Städel-Jahrbuch” 9, 1983, s. 69–88.
- Buttler Adrian von, *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*, München 1999.
- Büttner Frank, *Der Streit um die „Neudeutsche Religios-Patriotische Kunst”*, „Aurora. Jahrbuch der Eichendorff Gesellschaft” 43, 1983, s. 55–76.
- Byrnes Joseph F., *Reconciliation of Cultures in the Third Republic: Émile Mâle (1862–1954)*, „The Catholic Historical Review” 83, 1997, s. 401–427.
- Cassirer Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton 1951.
- Chastel André, *La notion du patrimoine*, w: *Les Lieux de mémoire*, t. 2, red. Pierre Nora, Paris 1993, s. 405–450.
- Clark Kenneth, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, New York 1962.
- Costa Vanina, *Adolphe Didron 1806–1867, École du Louvre 1987* (maszynopis).
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. Andrzej Borowski, Kraków 1997.
- Deichmann Friedrich Wilhelm, *Archeologia chrześcijańska*, tłum. Elżbieta Jastrzębowska, Warszawa 1994.
- Derrida Jacques, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. Bogdan Banasiak, Gdańsk 1997.
- Diemer Peter, *Abt Suger von Saint-Denis und die Kunstschatze seines Klosters*, w: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, red. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer, München 1995, s. 176–216.
- Diemer Peter, Diemer Dorothea, *Christliche Hieroglyphen. Vorgotische Bauplastik als Bilderrätsel*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte” 54, 1997, s. 235–242.
- Dilthey Wilhelm, *Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dziejowe zadania*, w: idem, *Pisma estetyczne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 223–289.

- Domańska Ewa, *Wprowadzenie: Pamięć, etyka i historia*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. Ewa Domańska, Poznań 2002, s. 13–27.
- Eberle Matthias, Buttler Adrian von, *Landschaft und Landschaftsgarten*, w: *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, red. Werner Busch, München–Zürich 1997, s. 451–482.
- Eco Umberto, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. Mikołaj Olszewski, Magdalena Zabłocka, Kraków 1994.
- Eliade Mircea, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa 1998.
- Eliade Mircea, *Sacred Architecture and Symbolism*, w: idem, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, red. Diane Apostolos-Cappadona, New York 1986, s. 105–129.
- Eliade Mircea, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 1996.
- Eliade Mircea, *Świat, miasto, dom*, w: idem, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 1992, s. 25–39.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Emery Elizabeth, *Reconstructing the Cathedral: Social and Aesthetic Crisis in the Fin de Siècle Novel (Zola, Huysmans, Proust)*, New York University 1997 (maszynopis rozprawy doktorskiej).
- Fermigier André, *Mérimée et l'inspection des monuments historiques*, w: *Les Lieux de mémoire*, t. 2, red. Pierre Nora, Paris 1993, s. 593–611.
- Finkelkraut Alain, *Porażka myślenia*, tłum. Maryna Ochab, Warszawa 1992.
- Fontenay Pierre, *La cathédrale selon John Ruskin (1819–1867): gothique et imaginaire*, w: *La Cathédrale*, red. Joëlle Prungnaud, Lille 2001, s. 69–76.
- Forssman Erik, *Erdmannsdorff und die Architekturtheorie der Aufklärung*, w: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*, red. Frank-Andreas Bechtoldt, Thomas Weiss, Wörlitz 1996, s. 95–115.
- Foucart Bruno, *La renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987.
- Foucault Michel, *Czym jest Oświecenie?*, tłum. Damian Leszczyński, Lotar Jasiński, w: idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa 2000, s. 276–293.
- Frydryczak Beata, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002.

- Gadamer Hans-Georg, *Sztuka i naśladownictwo*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: idem, *Rozum – słowo – dzieje. Szkice wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski, Warszawa 1979, s. 128–141.
- Germann Georg, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1987.
- Germann Georg, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974.
- Ghyka Matila C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2001.
- Gieysztor-Miłobędzka Elżbieta, *Symbol we wnętrzu kościelnym*, w: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. Teresa Kostyrko, Warszawa 1987, s. 33–59.
- Gilbert Paul P., *Wprowadzenie do teologii średniowiecza*, tłum. Tytus Górski, Kraków 1997.
- Giżycki Marcin, *Postmodernizm – kultura wyczerpania? Uwagi wstępne*, w: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, red. Marcin Giżycki, Warszawa 1988, s. 7–17.
- Glaser Moore Stefanie Alice, *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, Indiana University 2002 (maszynopis rozprawy doktorskiej).
- Gollwitzer Heinz, *Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 42, 1979, s. 1–14.
- Gombrich Ernst, *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals*, w: idem, *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*, London–New York 1971, s. 81–98.
- Góralski Wojciech ks., *Reforma trydencka w diecezji i prowincji kościelnej mediolańskiej w świetle pierwszych synodów kard. Karola Boromeusza*, Lublin 1988.
- Grabar André, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, w: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, t. 1, Paris 1968, s. 31–50.
- Grewe Cordula, *Objektivierter Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk*, w: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, red. Max Hollein, Christa Steinle, Köln 2005 (katalog wystawy w Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main), s. 77–99.
- Grzybowski Andrzej, *Kościół w Gostawicach i Miszewie jako pośrednie „kopie Anastasis”*, w: idem, *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*, Warszawa 1997, s. 120–137.
- Halbwachs Maurice, *Společne ramy paměti*, tłum. Marcin Król, Warszawa 2008.

- Hardtwig Wolfgang, *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft*, „Archiv für Kulturgeschichte” 61, 1979, s. 154–190.
- Heidegger Martin, *Onto-teo-logiczna struktura metafizyki*, tłum. Janusz Mizera, „Logos i Ethos” 1, 1991, s. 85–98.
- Hernandez Antonio, *Grundzüge einer Ideengeschichte der französischen Architekturtheorie von 1560–1800*, Basel 1972.
- Herrmann Wolfgang, *Semper's Position on Primitive Hut*, w: idem, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge Mass.–London 1984, s. 165–173.
- Hersey George L., *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*, Chicago–London 2000.
- Hofmann Werner, *Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar” und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit*, w: idem, *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt a. M. 1989, s. 134–167.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Hubert Jean, *Archéologie médiévale I*, w: idem, *Nouveau recueil d'études d'archéologie et d'histoire. De la fin du Monde antique au Moyen Age*, Genève 1985, s. 32–85.
- James Jamie, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. Mieczysław Godyń, Kraków 1996.
- Jaroszewski Tadeusz S., *Chrystian Piotr Aigner 1756–1841*, Warszawa 1965 (Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki, t. 5).
- Jauss Hans Robert, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*, w: idem, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 9–49.
- Jencks Charles, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. Barbara Gadomska, Warszawa 1987.
- Jencks Charles, *Wstęp do języka architektury postmodernistycznej*, tłum. Agnieszka Taborska, Marcin Giżycki, w: *Postmodernizm – kultura wyzzerpania?*, red. Marcin Giżycki, Warszawa 1988, s. 48–54.
- Juszczak Wiesław, *Romantyzm a działalność artystyczna Roberta Adama*, w: idem, *Wędrowka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 369–394.
- Kaleciński Marcin, *Model malarstwa religijnego we włoskiej literaturze o sztuce doby kontrreformacji*, w: idem, „Muta praedicatio”. *Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, s. 9–38.
- Kaleciński Marcin, *Oblicza historyzmu w malarstwie Rzymu i Bolonii w latach około 1580–1615*, „Rocznik Historii Sztuki” 24, 1999, s. 49–95.

- Kalinowski Lech, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Prace z Historii Sztuki” 10, 1972, s. 5–33.
- Kalinowski Lech, *Inspiracje neoplatonickie w sztuce europejskiej od średniowiecza do baroku*, w: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. Alina Nowicka-Jeżowa, Paweł Stępień, Warszawa 2000, s. 125–140.
- Kalinowski Lech, *Jeszcze do odkrycia*, „Znak” 504, 1997, s. 116–119.
- Kalinowski Lech, *Teologia sztuki*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, Kraków 2001, s. 173–177.
- Kalinowski Lech, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntovej*, w: idem, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 414–538.
- Kalinowski Lech, *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce*, w: idem, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 13–56.
- Kambartel Walter, *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewußtseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, München 1972 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, t. 20).
- Kamphausen Alfred, *Gotik ohne Gott. Ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1952.
- Katzenellenbogen Adolf, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ – Mary – Ecclesia*, New York–London 1964.
- Kaufmann Emil, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge Mass. 1955.
- Kaufmann Emil, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Philadelphia 1952 (Transactions of the American Philosophical Society, t. 42).
- Kaufmann Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien–Leipzig 1933 (reprint: Stuttgart 1985).
- Kemp Wolfgang, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München–Paris–London 1994.
- Klinkert Sabine, *Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770 bis 1850*, München 1986.
- Klose Dirk, *Klassizismus als idealistische Weltanschauung. Leo von Klenze als Kunstphilosoph*, München 1999 (Miscellanea Bavarica Monacensia, t. 172).
- Kłoczowski Jan Andrzej, *Między samotnością a wspólnotą. Wstęp do filozofii religii*, Tarnów 1994.

- Kłoczowski Jan Andrzej, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, „Znak” 439, 1991, s. 5–11.
- Kłoczowski Jerzy, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Warszawa 2000.
- Köhler Bettina, „Architektur ist die Kunst, gut zu bauen”. *Charles Augustin D’Avilers „Cours d’Architecture qui comprend les Ordres de Vignole”*, Berlin–Zürich 1997.
- Koselleck Reinhart, „Nowożytność”. *O semantyce nowożytnych pojęć ruchu*, w: idem, *Semantyka historyczna*, oprac. Hubert Orłowski, Poznań 2001, s. 305–358.
- Koselleck Reinhart, *O rozpadzie toposu „Historia magistra vitae” w polu horyzontu historii zdynamizowanej nowożytnością*, tłum. Wojciech Kunicki, w: idem, *Semantyka historyczna*, oprac. Hubert Orłowski, Poznań 2001, s. 75–106.
- Kowalczyk Jerzy, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973.
- Kracik Jan ks., *Ewangelicznie i rozumnie. Oświecenie katolickie*, „Znak” 451, 1992, s. 57–69.
- Kracik Jan ks., *Kościół i renesans. Spór o relacje wzajemne*, „Znak” 504, 1997, s. 60–68.
- Krakowski Piotr, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, „Prace z Historii Sztuki” 11, 1973, s. 63–81.
- Krasny Piotr, *O najdawniejszych badaniach archeologicznych w Polsce. Wykopaliska w Chełmie w 1640 roku*, „Historyka” 27, 1997, s. 109–114.
- Krasny Piotr, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.
- Krasny Piotr, *Zbór kalwiński w Oksie. Przyczynek do badań nad formą centralną w polskiej architekturze sakralnej wieku XVI*, w: *Magistro et amico – amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 257–269.
- Kratzke Christine, *Alfred Kamphausen (1906–1982). „Heimat” und „Volkstum” – Kategorien der Kunstgeschichte?*, w: *Kunstgeschichte in Kiel. 100 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Ablerchts-Universität*, Kiel 1994, s. 74–78.
- Krause Walter, *The Role of Neo-Gothic in the Ecclesiastical Art of Austrian Historicism*, „Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts” 3, 2003, s. 184–193.

- Krautheimer Richard, *Introduction to an „Iconography of Medieval Architecture”*, w: idem, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York–London 1969, s. 115–150.
- Kruft Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1991.
- LaCapra Dominick, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (antologia przekładów)*, red. Ewa Domańska, Poznań 2002, s. 127–162.
- Laudel Heirdun, *Gottfried Semper. Architektur und Stil*, Dresden 1991.
- Leniaud Jean-Michel, *Adolphe-Napoléon Didron ou les „médiats” au service de l’art chrétien*, w: idem, *La révolution des signes. L’art à l’église (1830–1930)*, Paris 2007, s. 303–329.
- Leniaud Jean-Michel, *Jean Baptiste Lassus (1807–1857) ou le Temps retrouvé des cathédrales*, Paris 1980.
- Leniaud Jean-Michel, *Le Moyen Âge au XIXe siècle*, w: idem, *La révolution des signes. L’art à l’église (1830–1930)*, Paris 2007, s. 17–28.
- Leniaud Jean-Michel, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994.
- Lévinas Emmanuel, *Bóg i filozofia*, w: idem, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. Małgorzata Kowalska, Kraków 1994, s. 113–143.
- Lévinas Emmanuel, *Znaczenie a sens*, tłum. Stanisław Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1985, nr 11/12, s. 239–279.
- Lewis Michael J., *The Politics of the German Gothic Revival: August Reichen-sperger*, Cambridge Mass. 1993.
- Locher Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001.
- Lubac Henri de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l’Ecriture*, t. 1–2, Paris 1959.
- Łapiński Adam, *Symbole środka wszechświata*, w: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. Teresa Kostyrko, Warszawa 1987, s. 73–85.
- Łempicki Zygmunt, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa 1923.
- Małkiewicz Adam, *Francesca di Giorgio Martini „proportione di tempi sicondo el chorpo humano”*, w: idem, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 13–22.
- Małkiewicz Adam, *Układ przestrzenny kościoła Gesù w Rzymie. Problem genezy i oddziaływania*, w: idem, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 71–147.
- Marion Jean-Luc, *Bóg bez bycia*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Kraków 1996.

- Mayer Anton L., *Liturgie, Aufklärung und Klassizismus*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 9, 1929, s. 67–127.
- Mayer Anton L., *Liturgie, Romantik und Restauration*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 10, 1930, s. 77–141.
- Meinecke Friedrich, *Die Entstehung des Historismus*, t. 1: *Die Vorstufen und Aufklärungshistorie*, München–Berlin 1936.
- Meyer Heinz, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, München 1975.
- Michalski Sergiusz, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.
- Middleton Robin, *Viollet-le-Duc's Academic Ventures and the Entretiens sur l'Architecture*, w: *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, red. Adolf Max Vogt, Christina Reble, Martin Fröhlich, Basel–Stuttgart 1976, s. 239–254.
- Mitchell Timothy, *Egipt na wystawie świata*, tłum. Ewa Klekot, Warszawa 2001.
- Mossakowski Stanisław, *Pitagorejska teoria piękna i jej rola w teoriach artystycznych i naukowych doby Humanizmu*, w: idem, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogramicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980, s. 43–55.
- Nadrowski Henryk ks., *Kościół naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*, Kraków 2000.
- Naredi-Rainer Paul von, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1995.
- Naredi-Rainer Paul von, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln 1994.
- Neusch Marcel, *U źródeł współczesnego ateizmu. Sto lat dyskusji na temat Boga*, tłum. Anna Turowiczowa, Paryż 1980.
- Niehr Klaus, *Die perfekte Kathedrale. Imaginationen des monumentalen Mittelalters im französischen 19. Jahrhundert*, w: *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne*, t. 1, red. Otto Gerhard Oexle, Áron Petneki, Leszek Zygmier, Göttingen 2004 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, t. 23), s. 167–178.
- Nipperdey Thomas, *Katedra w Kolonii jako pomnik narodu*, w: idem, *Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*, tłum. Adam Kopacki, Warszawa 1999, s. 249–273.
- Nipperdey Thomas, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, w: idem, *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Göttingen 1976, s. 133–173.
- Nipperdey Thomas, *Religion im Umbruch. Deutschland 1870–1918*, München 1988.

- Oechslin Werner, „*Emouvoir*”. *Boullée und Le Corbusier*, w: idem, *Moderne entwerfen. Architektur und Kunstgeschichte*, Köln 1999, s. 192–205.
- Oechslin Werner, *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich–Berlin 1994.
- Ostrowska-Kęłbowska Zofia, *Pałac w Dobrzycy i zagadnienie tzw. romantycznego klasycyzmu*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 237–251.
- Otto Rudolf, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, tłum. Bogdan Kupis, Wrocław 1993.
- Panofsky Erwin, *Idea. A Concept in Art Theory*, tłum. Joseph J. S. Peake, New York–Hagerstown–San Francisco–London 1983.
- Panofsky Erwin, *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 188–221.
- Panofsky Erwin, *Suger, opat St-Denis*, tłum. Paulina Ratkowska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 66–94.
- Panofsky Erwin, *The First Page of Giorgio Vasari's „Libro”. A Study on the Gothic Style in the Judgment of the Italian Renaissance. With an Excursus on Two Façade Designs by Domenico Beccafumi*, w: idem, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth 1970, s. 206–276.
- Pasierb Janusz S. ks., *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1999.
- Pasierb Janusz S. ks., *Miasto na górze*, Kraków 1973.
- Pelt Robert Jan van, Westfall Carol William, *Architectural Principles in the Age of Historicism*, New Haven–London 1991.
- Philipp Klaus Jan, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart–London 1997.
- Pieńkos Andrzej, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000.
- Porębski Mieczysław, *Artysta i sacrum*, w: *Sacrum i sztuka*, red. Nawojka Cieślińska, Kraków 1989, s. 125–137.
- Porębski Mieczysław, *Styl epoki*, w: idem, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 185–214.
- Porębski Mieczysław, *Tradycje i awangardy*, w: idem, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 149–184.
- Poulet Georges, *Metamorfozy koła*, tłum. Donata Eska, w: idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, Warszawa 1977, s. 331–354.
- Quitzsch Heinz, *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig 1981.
- Radomski Andrzej, *Kultura – tekst – historiografia*, Lublin 1999.

- Raith Frank-Bertolt, „*Der Mechanismus der Erfindung*”. *Die Struktur der modernen Architektur seit 1800*, „*Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst, Journal of the History of Architecture*” 29, 1999, s. 101–119.
- Raspe Martin, *Das Architektursystem Borrominis*, München 1994.
- Reardon Bernard M. G., *Religion in the Age of Romanticism. Studies in Early Nineteenth Century Thought*, Cambridge 1985.
- Reijen Willem van, *Labirynt und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne*, w: *Allegorie und Melancholie*, red. Willem van Reijen, Frankfurt a. M 1992, s. 261–291.
- Religion und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, red. Wolfgang Schieder, Stuttgart 1993.
- Ringbom Sixten, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970.
- Rostworowski Emanuel, *Książdz pleban Kołtątaj*, w: *Wiek XIX. Prace ofiarowane Stefanowi Kieniewiczowi*, Warszawa 1967, s. 49–63.
- Rottermund Andrzej, *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1. połowy XIX wieku*, Wrocław 1990.
- Różycka-Bryzek Anna, *Bizantyńskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie*, red. ks. Adam Kubiś, ks. Marian Rusecki, Lublin 1994, s. 51–67.
- Różycka-Bryzek Anna, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „*Znak*” 466, 1994, s. 51–56.
- Różycka-Bryzek Anna, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, w: *Losy cerkwi w Polsce po roku 1944*, Rzeszów 1998, s. 63–89.
- Rykwert Joseph, *The Dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge Mass.–London 1996.
- Saboya Marc, *Du symbolisme dans l'architecture: Les „Annales archéologiques” (1844–1870) et la „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” (1839–1890)*, w: *Massoneria e architettura. Convegno di Firenze 1988*, red. Carlo Cresti, Foggia 1989, s. 231–241.
- Saboya Marc, *Presse et architecture au XIXe siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris 1991.
- Sadowski Robert, *U źródeł symboliki astronomiczno-numerycznej*, w: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. Teresa Kostyrko, Warszawa 1987, s. 107–118.
- Sauerländer Willibald, *La cathédrale et la révolution*, w: *L'art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'art. Actes. Conférences plénières*, Strassbourg 1990, s. 67–105.

- Sauerländer Willibald, *Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs*, w: idem, *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, s. 256–276.
- Scheidl Inge, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau in Wien der Jahrhundertwende*, Wien–Köln–Weimar 2003.
- Schmidt Michael, *Reverentia et magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999.
- Schmuck Norbert, *Vitruvs Architekturtheorie*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 26, 1981, s. 195–221.
- Schofield Richard, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, w: Francesco Repishti, Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582–1682*, Milano 2004, s. 125–249.
- Schütte Ulrich, „Als wenn eine ganze Ordnung da stünde...” *Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 44, 1981, s. 15–37.
- Schwebel Horst, *Bildverweigerung im Bild. Mystik – eine vergessene Kategorie in der Kunst der Gegenwart*, w: *Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation*, red. Andreas Mertin, Horst Schwebel, Frankfurt a. M. 1988, s. 113–123.
- Sczaniecki Paweł, *Śłużba Boża w dawnej Polsce. Studia o Mszy św. Seria druga*, Poznań–Warszawa–Lublin 1966.
- Sedlmayr Hans, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.
- Sedlmayr Hans, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948.
- Siebenmorgen Harald, *Die Anfänge der „Beuroner Schule”. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen 1983 (Bodensee Bibliothek, t. 27).
- Siemianowski Antoni, *Humanizm a chrześcijaństwo*, „Znak” 504, 1997, s. 12–20.
- Simson Otto von, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, tłum. Anna Palińska, Warszawa 1989.
- Skarga Barbara, *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji*, w: eadem, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 92–113.
- Skubiszewski Piotr, *O myśleniu alegorycznym w średniowieczu*, w: *Granicze sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*, Warszawa 1972, s. 49–57.
- Smith E. Baldwin, *The Dome. A Study in the History of Ideas*, Princeton 1950.

- Springer Elisabeth, *Die Josephinische Musterkirche*, w: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich* („Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts” 11, 1996), s. 67–98.
- Steiner George, *Rzeczywiste obecności*, tłum. Ola Kubińska, Gdańsk 1997.
- Stróżewski Władysław, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka” 2, 1961, s. 125–146.
- Stróżewski Władysław, *Symbol i rzeczywistość*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 438–464.
- Stróżewski Władysław, *Tak – tak, nie – nie (kilka uwag o prawdzie)*, w: idem, *W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 76–86.
- Szafrńska Małgorzata, *Comment le roi visitait ses jardins. Louis XIV au sujet de Versailles*, „Biuletyn Historii Sztuki” 59, 1997, s. 112–123.
- Szambien Werner, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760–1834. De l’imitation à la norme*, Paris 1984.
- Taylor Charles, *Immanentne kontroświecenie*, tłum. Andrzej Pawelec, w: *Oświecenie dzisiaj. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. Krzysztof Michalski, Kraków–Warszawa 1999, s. 45–64.
- Taylor Charles, *Źródła współczesnej tożsamości*, tłum. Andrzej Pawelec, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. Krzysztof Michalski, Kraków 1995, s. 9–21.
- Topolski Jerzy, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 2001.
- Träger Jörg, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.
- Trzeciak Przemysław, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988.
- Trzeciak Przemysław, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1976.
- Vauchez André, *La cathédrale*, w: *Les Lieux de mémoire*, red. Pierre Nora, t. III/2, Paris 1994, s. 91–127.
- Vidler Anthony, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton 1989.
- Villari Sergio, *J.-N.-L. Durand (1769–1834). Arte e scienza dell’architettura*, Roma 1987.
- Voelker Evelyn Carole, *Charles Borromeo’s „Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae”, 1577. A Translation with Commentary and Analysis*, Ann Arbor 1977.
- Vogt Adolf Max, *Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917, 1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise*, Köln 1974.
- Voigt Wolfgang, „*Neue Formen mit dem Urgehalte der Tradition*”. *Dominius Böhm zwischen den Strömungen und Brüchen seiner Zeit*, w: *Dominius Böhm 1880–1955*, red. Wolfgang Voigt, Ingeborg Flagge, katalog

- wystawy w Deutsches Architektur Museum Frankfurt a. M., Berlin 2005, s. 9–27.
- Wallis Mieczysław, *Semantyczne i symboliczne pierwiastki architektury*, w: idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 170–190.
- Warnke Martin, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München–Wien 1992.
- Wąs Cezary, *Ekstatyczna pustka we współczesnej architekturze kultowej*, „Quart” 2 (4), 2007, s. 92–106.
- Wąs Cezary, „Sacrum” w architekturze – wątpliwości i możliwości, w: *Nadprzyrodzone*, red. Elżbieta Przybył, Kraków 2003, s. 238–258.
- Welsch Wolfgang, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. Roman Kubicki, Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- Welsch Wolfgang, *Tradition und Innovation in der Kunst. Philosophische Perspektiven der Postmoderne*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 30, 1985, s. 79–100.
- White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, oprac. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Kraków 2000.
- Wibiral Norbert, Mikula Renata, *Heinrich von Ferstel*, Wiesbaden 1974 (Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche, t. VIII/3).
- Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York–London 1971, s. 1 (wyd. 1: 1949).
- Wittkower Rudolf, *Hieroglyphen in der Frührenaissance*, w: idem, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, tłum. Benjamin Schwarz, Köln 1984, s. 218–245.
- Wittkower Rudolf, *La teoria classica e la nuova sensibilità*, „Lettere Italiane” 18, 1966, s. 194–206.
- Wittmann-Englert Kerstin, *Zelt, Schiff und Wohnung. Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne*, Lindenberg in Allgäu 2006.
- Wolicka Elżbieta, *Święty obraz – objawienie czy opowieść?*, „Znak” 589, 2004, s. 43–57.
- Wroński Józef Szymon, *Bazylika Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej. Kościół–Pomnik Konstytucji 3 Maja*, Limanowa 2001.
- Zinn Grover A. Jr., *Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition*, w: *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, red. Paula Lieber Gerson, New York 1987, s. 33–40.
- Żelazny Mirosław, *Źródłowy sens pojęcia „estetyka”*, w: idem, *Źródłowy sens pojęcia „estetyka”*. *Rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Toruń 1994, s. 9–36.

Summary

Gothic without god?

The symbolic meanings of 19th century religious architecture

Until recently 19th century religious art has been considered of lower importance, lacking in artistic value and deep meaning. The book aims to show that religious architecture in the era of historicism had as much serious symbolic meaning as in earlier times. This was mentioned by numerous contemporary authors writing about the rebirth of the study of 19th century symbolism (L. Cloquet, ks. Auber, Józef Łepkowski).

The second chapter gives a short review of the concepts of symbols in religious architecture from the Middle Ages to Baroque. The author claims that the symbolic thinking had always been present in Christian architecture. In both, in Medieval and modern times three basic ideological layers are to be found. Firstly, symbolic representations may be rooted in archetypes. In the case the experience of *sacrum*, the idea of *axis mundi* and the cosmological order of the world, a magical meaning of numbers and geometric figures was referred to. Secondly, religious architecture had a theological meaning resulting from the exegesis of biblical texts and a general conviction of a multilevel meaningfulness of all the creation (*sensus litteralis* and *sensus spiritualis*). Thirdly, the symbolic meanings could grow from the interception of ancient heritage and recognizing it as a timeless ideal of culture. The first layer organized thinking in all the eras discussed, influenced on the level of primal associations. The second layer was blooming particularly in the Middle Ages but it was also explored in the times of Counterreformation, Baroque, and sometimes in Renaissance. Finally, the third layer, which started to be important in the Neoclassicism, was characteristic for the whole modern era legitimizing the use of the ancient language of architecture in the religious building.

The period of Neoclassicism that is discussed in the third chapter observed the end of the predominant concept of architecture since the times of Renaissance, based on the views of Vitruvius. Jean-Nicolas-Louis Durand wrote in his book *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (1802) that the aim of architecture is 'utility' and being 'economic' as the only universal rule necessary for the art of building. Architecture is not

the skill of creating 'ornamental' buildings, using the classical column orders and the symbolism necessary. Durand's theory was fully reductionist, thus, a symbolic meaning was rather lacking there. However, Neoclassicism worked out a new concept of the symbolic meanings based on the emotional perception of building. On its basis the rules of *architecture parlante* were formed. According to them a building should speak about its destiny with its appearance; so, a church should look like a church.

The decline of Vitruvian ideas resulted in a need to elaborate new theoretical bases of architecture, which is discussed in the fourth chapter. Many authors have discussed the rules of geometry, which was treated many times symbolically and the relationship between particular geometric figures with the rules controlling the world and religious symbolism was discovered (August Reichensperger, Friedrich Hoffstadt, Joseph Görres).

The bases of Christian architecture demanded more precision, and this is discussed in the fifth chapter. Geometrical rules were universal because they were patterns according to which God had created the world. Christian identity forced crossing schemes comprehensible for everyone. Christian architecture should display not only universal rules but also Christian spirituality, which can be achieved through the forms which symbolise Christian identity. During the 19th century a concept of Christian art and style was born – *architecture parlante*, which through adequate forms would symbolise the Christian character of churches.

The significance of religious buildings resulting from the historical style applied with Christian provenance and the emotions aroused was still of a general nature. It allowed for relating to the idea of the Christian spirit, which was religious, desired heaven, and wanted to rise 'mystically' towards it (Gothic) or humbled itself before God's wrath (Romanesque Art); however, it did not give any basis to describe the character of the building as 'confessionary'. Thus, in Catholicism, Medieval theological and liturgical treatises were used to find bases for the symbolic interpretation for the whole church, its parts, and decorations in them.

The sixth chapter analyses texts of the treatises from France, Germany, Poland, and partially from the UK, all of which have been forgotten and not used since the end of the 19th century, on the theme of the symbolical meaning of Catholic churches. It also attempts to interpret materials in the context of such fundamental terms as style, *sacrum*, and a representation.

Trans. by Beata and Rob Trapnell

Indeks osobowy

A

Abel, postać biblijna 168
Abraham, postać biblijna 163, 181
Acken Johannes van 196
Adam, postać biblijna 32
Adam Robert 95
Adorno Theodor W. 64, 68
Agamben Giorgio 126, 128
Agnettant Louis 185
Agosti Barbara 55
Aigner Chrystian Piotr 75–77
Alain de Lille (Alan z Lille) 38
Alan z Lille zob. Alain de Lille
Alberti Leone Battista 44–45, 48
Alighieri Dante 174
Allard Paul 148–149
Allegri Antonio da zob. Correggio
Allen Barry 26
Allori Alessandro 81
Allori Cristofano 81
Ambroży św. zob. Aurelius
 Ambrosius 163
Ankersmit Franklin R. 27–28
Anonim 33, 36, 49
Apollin zob. Apollo
Apollo (Apollin), bóstwo antyczne
 22
Apostolos-Cappadona Diane 31
Arnheim Rudolf 198
Atterbury Paul 142
Auber M. l'abbé 18–19, 147–148,
 151–152, 158, 160–161, 164–
 –166, 168, 171, 180

Augé Marc 204

Augustyn św. 163

Aurelius Ambrosius (Ambroży św.)

Avilers Charles Augustin de 100

Ayzac Félicie de 150

B

Bachus, bóstwo antyczne 51

Bähr Karl Christian Wilhelm Felix
 108, 156, 164

Bałus Wojciech 11, 75, 88, 95, 128,
 160, 176, 180, 183

Banasiak Bogdan 132

Bandmann Günter 37

Barbieri Giovanni Francesco zob.
 Guercino

Barocchi Paola 52

Baronio Cesare (Baroniusz Cezary)
 13, 53

Baroniusz Cezary zob. Baronio
 Cesare

Barry Charles 24

Barthes Roland 189

Bartkowicz Anna 98

Bauman Janina 69

Bauman Zygmunt 69

Beccafumi Domenico 21

Bechtoldt Frank-Andreas 99

Becks Leonie 174

Bęczkowska Urszula 83

Bellarmin Robert 13, 53, 58–59

Benedyktowicz Danuta 31

Benedyktowicz Zbigniew 31

- Benjamin Walter 201–202
 Bercé Françoise 143
 Berlin Isaiah 98
 Bernard z Clairvaux św. 174
 Białostocki Jan 36–37, 53, 59–61,
 63, 68, 82, 137, 146, 203–204
 Biegańska Irena 45
 Bieńczyk Marek 201
 Bilczewski Józef, arcybiskup
 lwowski 12, 141
 Blondel Jacques-François 71
 Blumenberg Hans 128
 Blunt Anthony 49, 51, 53, 55
 Böckenförde Ernst-Wolfgang 97
 Boehm Gottfried 37
 Böhm Dominikus 197
 Bondone Angiolo di zob. Giotto
 Bonhoeffer Dietrich 199
 Borger-Keweloh Nicola 144
 Boriello Luigi 147
 Borkowska Danuta 24
 Boromeusz Fryderyk zob.
 Borromeo Federico
 Boromeusz Karol św. zob.
 Borromeo Carlo
 Borowski Andrzej 38
 Borromeo Carlo (Boromeusz Karol
 św.) 52–57, 59, 61, 74, 79, 106,
 124, 151
 Borromeo Federico (Boromeusz
 Fryderyk) 13, 42, 53–55
 Borromini Francesco 61
 Boullée Étienne-Louis 69–72
 Bourassé J.-J. M. l'abbé 171
 Bovio Camillo 86–87
 Bramante Donato 48
 Brisac Catherine 143
 Broch Hermann 24–25
 Brykczyński Antoni ks. 115,
 145–146
 Büchsel Martin 38–41
 Bulteau Marcel Joseph 181
 Busch Werner 22
 Buttler Adrian von 22, 104–106
 Büttner Frank 144
 Byrnes Joseph F. 183, 185
- C**
 Calvin Jean (Kalwin Jan) 13
 Carracci Agostino 81
 Carracci Annibale 81
 Cassirer Ernst 71, 124
 Cataneo Pietro 50, 160
 Caumont Arcisse de 143
 Cenni di Pepo zob. Cimabue
 Chastel André 143
 Chateaubriand François-René de
 10, 87, 119
 Cichowicz Stanisław 27
 Cieślińska Nawojka 54
 Cimabue (właśc. Cenni di Pepo) 81
 Clark Kenneth 142
 Clerval A. 181
 Cloquet L. 18, 148, 162, 173
 Cook E. T. 153
 Correggio (właśc. Antonio da
 Allegri) 81
 Costa Vanina 143
 Coussin Jean-Antoine 131
 Cresti Carlo 143
 Croce Giovanna della 147
 Crosnier Augustine M. l'abbé 88,
 140, 144, 148, 164, 171, 173,
 180
 Curtius Ernst Robert 38
 Cuvier Georges 107
 Czechowicz Szymon 82
- D**
 Davin, kanonik 182

- Deichmann Friedrich Wilhelm 55
 Derrida Jacques 132–133
 Descartes René (Kartezjusz) 70, 124
 Diana, bóstwo antyczne 51
 Diderot Denis 63
 Didron Adolphe-Napoléon 89,
 92–93, 142–143, 145, 172–173,
 180–181, 183–184, 204
 Diemer Dorothea 149
 Diemer Peter 37, 149
 Dilthey Wilhelm 71
 Domańska Ewa 26, 28
 Dominik św. zob. Guzmán Garcés
 Domingo de
 Dr N. zob. Ney Karol
 Drzewiecki Henryk 200
 Durand Guillaume (Durandus
 Wilhelm) 39–42, 44, 58, 142,
 160–162, 166, 198
 Durand Jean-Nicolas-Louis 66–69,
 71, 82, 99–101, 103, 191
 Durandus Wilhelm zob. Durand
 Guillaume
 Dürer Albrecht 89
 Dziadek Adam 189
 Dzielska Maria 35
- E**
 Eberle Matthias 22
 Eco Umberto 37–38
 Eliade Mircea 31, 129, 199
 Emery Elizabeth 183, 185
 Eriugena Jan Szkot zob. Eriugena
 Johannes Scotus
 Eriugena Johannes Scotus
 (Eriugena Jan Szkot) 37
 Erlach Johann Bernhard Fischer
 von 61
 Eska Donata 44
 Estreicher Karol 21
- Eudoksja, cesarzowa rzymska 157
 Ezechiel, prorok 39–40, 180
- F**
 Fedewicz Maria-Bożenna 198
 Fermigier André 143
 Ferstel Heinrich von 15
 Feuerbach Ludwig 10–11
 Ficino Marsilio 52
 Fijałkowski Stanisław 196
 Filon Judejczyk zob. Filon
 z Aleksandrii
 Filon z Aleksandrii (Filon
 Judejczyk) 113
 Finkielkraut Alain 97
 Flagge Ingeborg 197
 Flandrin Jean-Hippolyte 82
 Flitner A. 98
 Flora, bóstwo antyczne 51
 Focjusz I Wielki, patriarcha
 Konstantynopola 34–35
 Fontenay Pierre 116, 180
 Forssman Erik 99, 103
 Foucart Bruno 144
 Foucault Michel 26, 64–65
 Fra Giocondo zob. Giocondo
 Giovanni
 Franciszek Józef I, cesarz austriacki 15
 Franckowiak Franciszek 37
 Frankiewicz Małgorzata 202
 Friedrich Caspar David 144
 Fröhlich Martin 108
 Frydryczak Beata 201
 Führich Joseph von 82
- G**
 Gabriel, archanioł 176
 Gadamer Hans-Georg 195
 Gadomska Barbara 200
 Gajda-Krynicka Janina 49

- Gareiso J. M. l'abbé 88, 144–145
 Garnier Charles 25
 Gautier Léon 191
 Genz Heinrich 72
 Germann Georg 99–100, 102, 129,
 142–143, 145
 Gerson Paula Lieber 37
 Geymüller Heinrich Adolf 117
 Gföllner Johann 146
 Ghyka Matila C. 34, 47–48
 Giel K. 98
 Gieysztor-Miłobędzka Elżbieta 32
 Gilbert Paul P. 39
 Giocondo Giovanni (Fra
 Giocondo) 46
 Giotto (właśc. Angiolo di Bondone)
 52, 81, 86
 Giżycki Marcin 201
 Glaser Stefanie Alice Moore 145,
 180
 Głowiński Michał 198
 Godard Saint-Jean M. l'abbé 135,
 147–150, 152, 157–158,
 160–162, 165–166, 168–171,
 176, 180
 Godyń Mieczysław 47
 Goethe Johann Wolfgang 96, 130,
 132–134
 Gollwitzer Heinz 15
 Gombrich Ernst 21, 86
 Gorgio Martini Francesco di 39, 49
 Góralski Wojciech ks. 54
 Görres Joseph von 109, 111, 153,
 158, 160, 167
 Górski Tytus 39
 Grabar André 33
 Grabowski Janusz 118
 Grabska Elżbieta 63, 100, 120, 137
 Graf Otto Antonia 191
 Graus Johann ks. 117
 Grewe Cordula 89
 Grzegorz I Wielki św., papież 162,
 174
 Grzybkowski Andrzej 42
 Guenebault L.-J. 144, 173
 Guéranger Prosper 147
 Guercino (właśc. Giovanni
 Francesco Barbieri) 81
 Gurlitt Cornelius 82
 Guzmán Garcés Domingo de
 (Dominik św.) 182
- H**
- Halbwachs Maurice 26
 Hammer-Schenk Harold 116
 Hani Jean 198
 Hanus Ladislav 11
 Hardenberg Friedrich Leopold von
 zob. Novalis
 Hardtwig Wolfgang 10
 Heckner Georg 116, 130, 136, 140,
 149, 158
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich
 118–119, 121, 124, 135, 148
 Heidegger Martin 202
 Helfert Joseph 74–75, 79–80
 Helmsdörfer G. 18, 20, 149, 173
 Herder Johann Gottfried 22
 Herkules, bóstwo antyczne 51
 Hernandez Antonio 65, 69, 71, 103
 Herrmann Wolfgang 29, 107, 132
 Hersey George L. 60
 Hieronim ze Strydonu św. 155
 Hilary z Poitiers św. 133
 Hoffstadt Friedrich 109–110, 112
 Hofmann Werner 144
 Hollein Max 89
 Homer 95
 Honorius Augustodunensis
 (Honoriusz z Autun) 162

- Honoriusz z Autun zob. Honorius Augustodunensis
 Horapollo (Horapollon) 201
 Horapollon zob. Horapollo
 Horkheimer Max 64, 68
 Hospinian Rudolf 13, 53
 Hraban Maur 162
 Hubert Jean 142–143, 145, 185
 Hübsch Heinrich 87, 130
 Hugo od św. Wiktora 37, 40, 162
 Hugo Victor 80–81, 142, 183–184
 Humboldt Wilhelm von 98
 Huysmans Joris-Karl 12, 117, 120–121, 124, 127–128, 147–149, 157, 160–164, 166–167, 169, 180–181, 183, 185, 191
- I**
 Ingarden Roman 64
 Ingres Jean-Auguste-Dominique 82
 Iwo z Chartres św. (Iwon z Chartres) 162
 Iwon z Chartres zob. Iwo z Chartres św.
 Izajasz, prorok 152
 Izydor z Sewilli św. 162
- J**
 Jakob Georg 13, 115, 136, 146, 150, 156–157, 161, 165–167, 170
 Jamblich 49
 James Jamie 47–48, 60
 Jan Ewangelista św. 170
 Jaroszewski Tadeusz S. 75
 Jasiński Lotar 64
 Jastrzębowska Elżbieta 55
 Jauss Hans Robert 86, 98
 Jeanneret-Gris Charles-Édouard zob. Le Corbusier
 Jencks Charles 200–201
 Jezus Chrystus (Mesjasz, Zbawiciel), Syn Boży 12–13, 32, 35–36, 39, 41, 49, 51, 73, 94, 105–106, 117, 128, 148, 151–152, 157–163, 165–166, 168–172, 177–178, 181–182, 200
 Jonatan, postać biblijna 152
 Jouve M. l'abbé 158
 Judasz Iskariota (Judasz z Kariotu) 164
 Judasz z Kariotu zob. Judasz Iskariota
 Junona, bóstwo antyczne 51, 89
 Juszcak Wiesław 95
- K**
 Kaczorowski Paweł 97
 Kaleciński Marcin 52, 55
 Kalinowski Lech 11, 34–35, 39, 44–45, 47, 128, 140–141
 Kalwin Jan zob. Calvin Jean
 Kambartel Walter 60
 Kamphausen Alfred 9–10, 20
 Kandinskij Vasilij Vasil'evič (Kandyński Wasyl) 196
 Kandyński Wasyl zob. Kandinskij Vasilij Vasil'evič
 Kania Ireneusz 31, 34, 44
 Kania Wojciech ks. 33
 Kant Immanuel 64–65
 Karol Wielki, król Franków i Longobardów 81
 Kartezjusz zob. Descartes René
 Kastor, bóstwo antyczne 58
 Katzenellenbogen Adolf 181
 Kaufmann Emil 63, 72, 83
 Kemp Wolfgang 123
 Kepler Johannes 60
 Kieniewicz Stefan 59
 Kierkegaard Søren 88

Klekot Ewa 188
 Klenze Leo von 104–107, 109, 113
 Klinkert Sabine 75
 Kłoczowski Jan Andrzej OP 127, 199
 Kłoczowski Jerzy 73, 84, 138
 Klose Dirk 104–106
 Knapieński Ryszard 12, 180
 Kocjan Krzysztof 31
 Köhler Bettina 100
 Kołłątaj Hugo 59
 Konstantyn I Wielki, cesarz
 rzymski 41, 44, 55, 58, 86
 Kopacki Adam 14, 144
 Koselleck Reinhart 95, 97–98
 Kostyrko Teresa 32
 Kowalczyk Jerzy 51
 Kowalska Małgorzata 202
 Kracik Jan ks. 43, 73–75
 Krakowski Piotr 15, 122
 Kramiszewska Aneta 12, 180
 Krasny Piotr 13, 15, 53–55, 58–59
 Kratzke Christine 10
 Krause Walter 138
 Krautheimer Richard 42
 Kremer Józef 80, 119, 124
 Król Marcin 26
 Kruft Hanno-Walter 69, 109
 Krzeczkowski Henryk 96
 Krzemieniowa Krystyna 71
 Kubicki Roman 69
 Kubińska Ola 195
 Kubiś Adam ks. 35
 Kunicki Wojciech 95
 Kupis Bogdan 127
 Kupś Tomasz 65

L

LaCapra Dominick 27
 Landman Adam 118
 Lassus Jean-Baptiste 145

Lasteyrie M. de 191
 Laudel Heirdun 107
 Laugier Marc-Antoine 64–65, 100,
 103
 Lavique Adam Q. 198
 Le Corbusier (właśc. Charles-
 Édouard Jeanneret-Gris) 70,
 83, 194
 Lecoy de la Marche Albert 191
 Ledoux Claude-Nicolas 71–72, 83
 Leniaud Jean-Michel 108, 139, 143,
 145, 184
 Lenz Desiderius 154–155
 Lequeu Jean-Jacques 72
 Leszczyński Damian 64
 Lévinas Emmanuel 27, 202
 Lewis Michael J. 145
 Loba Anna 87, 119
 Locher Hubert 187
 Loos Adolf 29
 Lubac Henri de 39
 Luden H. 97
 Ludwik I Bawarski, książę Bawarii
 i Palatynatu 105
 Ludwik XIV Wielki, król Francji
 i Nawarry 22, 89–90
 Luther Martin 13

Ł

Łapiński Adam 32
 Łempicki Zygmunt 124
 Łepkowski Józef 19, 65–66, 157,
 167–168, 170, 176
 Łukasiewicz Małgorzata 64, 86, 195
 Łuszczkiewicz Władysław 81–82, 88

M

Madame de Pompadour zob.
 Pompadour Jeanne Antoinette
 Poisson

- Maistre Joseph de 139
Mâle Émile 183–185, 204
Małkiewicz Adam 39, 44, 49
Marion Jean-Luc 202
Marks Karol 10–11
Mars, bóstwo antyczne 51
Matejko Jan 16, 176
Matka Boska 88–89, 92–93, 161, 178
Maurin-Białostocka Jolanta 63
Mayer Anton L. 73, 75, 125, 136, 139, 147, 178
Meinecke Friedrich 94
Meliton z Sardes św. 161–162
Mérimee Prosper 142–143, 145
Merkel Garlieb 22
Mertin Andreas 197
Meurer Moritz 12
Meyer Hans Bernhard 17–18
Meyer Heinz 34
Michalski Krzysztof 68, 94, 195
Michalski Sergiusz 13–15
Michał, archanioł 175
Michelet Jules 117
Mickiewicz Adam 81, 85, 87
Middleton Robin 108
Mikołaj z Kuzy 44
Mikula Renata 15
Milizia Francesco 63
Minerwa, bóstwo antyczne 51, 112
Mitchell Timothy 187–188
Mizera Janusz 202
Mojżesz, prorok 181
Montalembert Charles Forbes de 88–91, 142
Montault Xavier Barbier de 136, 151–152, 157–158, 160–162, 165, 167, 172–173, 177
Montfaucon Bernard de 181
Mossakowski Stanisław 47–48
Mothes Oskar 122, 149
Muthesius Hermann 19, 158, 167, 169, 191
- N**
Nadrowski Henryk ks. 197
Naredi-Rainer Paul von 34, 39–40, 48, 58, 60–61
Nerdinger Winfried 104
Neusch Marcel 124
Newman John Henry 14
Newton Izaak 60
Ney Karol (Dr N.) 83, 178–180
Niehr Klaus 108, 184
Nil z Ancyry św. 162, 166
Nipperdey Thomas 14, 139, 144
Noe, postać biblijna 39–40, 136, 166
Nora Pierre 143, 184
Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg) 65, 126
Nowicka-Jeżowa Alina 35
Nycz Ryszard 28
- O**
Ochab Maryna 97
Odrzywolski Sławomir 17
Oechslin Werner 29, 70–71
Oexle Otto Gerhard 108, 184
Olszewski Mikołaj 37
Omilanowska Małgorzata 12
Orłowski Hubert 95, 202
Orygenes 151
Ostrowska-Grabska Halina 120
Ostrowska-Kęblowska Zofia 72
Otto Rudolf 127–128
Overbeck Johann Friedrich 82
- P**
Palińska Anna 37

- Palladio Andrea 42–45, 49, 51, 67
 Panofsky Erwin 21, 37, 52, 140, 195
 Pasierb Janusz Stanisław 10–11, 44
 Pawelec Andrzej 68, 94
 Paweł z Tarsu św. 163, 166, 174
 Peake Joseph J. S. 195
 Pelt Robert Jan van 94
 Perrault Claude 60, 68
 Perykles 101
 Petneki Áron 108, 184
 Pfothenauer Helmut 37
 Philipp Klaus Jan 72
 Pieńkos Andrzej 10
 Pierzchała Maria OssR 147
 Pietro Caputo (Piotr z Capui),
 włoski kardynał 161
 Piotr z Capui zob. Pietro Caputo
 Piper Ferdinand 140–141, 143–144
 Pitagoras 48–49, 52
 Platon 47, 52, 104, 195
 Pleciak Agata 15
 Polluks, bóstwo antyczne 58
 Pompadour Jeanne Antoinette
 Poisson (Madame de
 Pompadour) 81
 Pope Alexander 95–96
 Poprzęcka Maria 60, 63, 65, 68–69,
 100, 137
 Porębski Mieczysław 20, 54, 95, 141
 Porfiriusz św., biskup Gazy 157–158
 Porfiriusz z Tyru 49
 Poulet Georges 44
 Prill Josef 121
 Prokopiuk Jerzy 65, 125–126
 Proust Marcel 183
 Prungraud Joëlle 180
 Przybył Elżbieta 42
 Przymanowska Maria 127
 Pseudo-Dionizy Areopagita zob.
 Pseudo-Dionysius Areopagita
- Pseudo-Dionysius Areopagita
 (Pseudo-Dionizy Areopagita)
 37, 162, 169, 174
 Pugin Augustus Welby Northmore
 14, 88, 137, 142, 157
- Q**
 Quitzsch Heinz 107
- R**
 Radcliffe Ann 126–127
 Radomski Andrzej 26, 28
 Radowitz J. von 172
 Rafael Santi 81, 85, 88
 Rafał, archanioł 175
 Raith Frank-Bertolt 66, 82
 Ranke Leopold von 98
 Raspe Martin 60
 Ratkowska Paulina 37
 Reardon Bernard M. G. 126
 Reble Christina 108
 Reichensperger August 87, 99, 109,
 111, 113–114, 130, 145, 174, 176
 Reijen Willem van 202
 Renan Ernest 10–11
 Reni Guido 81
 Repishti Francesco 13, 42, 87
 Reszke Robert 129, 199
 Riegl Alois 82, 203
 Ringbom Sixten 196
 Rodak Magda 31
 Rodak Paweł 31
 Rogozińska Izabela 81
 Roriczer Matthäus 109, 111
 Rostworowski Emanuel 59
 Rottermund Andrzej 66
 Różycka Bryzek Anna 11, 33–35
 Rusecki Marian ks. 35
 Ruskin John 153, 174, 179–180
 Rykwert Joseph 102

- Ryszard od św. Wiktora 162
Rzepecki Adam 78
Rzepińska Maria 43
- S**
- Saboya Marc 143, 145
Sadowski Robert 34
Salomon, król Izraela 58, 61, 75,
113, 164
Salwa Mateusz 126
Sauer Joseph 39, 204
Sauerländer Willibald 129–130, 184
Scheidl Inge 82
Schenk Eduard von 136, 166
Schieder Wolfgang 138
Schinkel Karl Friedrich 11, 14, 75, 78
Schlegel Friedrich von 135
Schleiermacher Friedrich Daniel
Ernst 9, 125–126, 196
Schmarsow August 82
Schmidt Michael 129
Schmuck Norbert 102
Schofield Richard 13, 42, 44, 55–56,
58, 87
Schörs Heinrich 121–122
Schütte Ulrich 61, 103
Schwarz Benjamin 201
Schwebel Horst 197
Sczaniecki Paweł OSB 32
Secondin Bruno 147
Sedlmayr Hans 10, 41
Semper Gottfried 29, 107–108,
130–132
Serlio Sebastiano 51, 102
Sicardus z Cremony 38–39, 58
Siebenmorgen Harald 155
Siemianowski Antoni 52
Simson Otto von 37, 39
Siwek Paweł 47
Skarga Barbara 27
Skubiszewski Piotr 38–39
Smith E. Baldwin 34
Smuglewicz Franciszek 82
Springer Elisabeth 75
Statz Vinzenz 137, 159–160
Steiner George 194–195
Steinle Christa 89
Steinle Edward von 174, 176
Stępień Paweł 35
Steuco Agostino 58
Straszewska Anna 12
Stróżewski Władysław 37, 67, 133, 198
Suger Abbot zob. Sugeriusz z Saint-
-Denis
Sugeriusz z Saint-Denis (Suger
Abbot) 36–37
Sulikowski Andrzej 17
Szafrńska Małgorzata 22
Szambien Werner 66
Szumańska-Gross Hanna 184
- T**
- Taborska Agnieszka 201
Tatarkiewicz Władysław 41, 60, 68,
146
Taylor Charles 68, 94, 97
Taylor Isidore Justin Séverin 145
Tertulian zob. Tertullianus Quintus
Septimus Florens
Tertullianus Quintus Septimus
Florens (Tertulian) 151
Texier M. l'abbé 115
Tibaldi Pellegrino 56
Tieck Ludwig 88
Tomasz z Akwinu św. 146, 174
Topolski Jerzy 28
Träger Jörg 44
Trzeciak Przemysław 25–26, 28, 124
Turczyn Anna 204
Turowiczowa Anna 124

V

Vasari Giorgio 21, 28, 57, 86, 98
 Vauchez André 184
 Veit David 22
 Verhaegen Arthur 171
 Vidler Anthony 65, 69, 72, 74, 79, 97
 Villari Sergio 68
 Villers Bon Jean Bethune de 147
 Vincent de Beauvais (Wincenty z Beauvais) 180, 183–185
 Viollet-le-Duc Eugène Emmanuelle 107–108, 130–133, 183–184
 Vischer Friedrich Theodor 130–131
 Vitet Ludovic 142, 183
 Vitruvius Pollio Marcus (Witruwiusz) 43, 45–46, 48, 51–52, 60, 68, 71, 100, 102
 Voelker Evelyn Carole 54, 56, 58
 Vogt Adolf Max 83, 108

W

Wagner Otto 29, 191–194
 Wallis Mieczysław 34, 39
 Wąs Cezary 42, 197
 Ważbiński Zygmunt 90
 Wedderbrun Alexander 153
 Węgiełek Ewa 66, 100
 Weiss Thomas 99
 Welsch Wolfgang 69, 200
 Wenera zob. Venus
 Venus, bóstwo antyczne 51, 89, 94
 Wenzeslaus Clemens, biskup augsburski 73
 Westfall Caroll William 94
 Weyden Rogier van der 120, 128
 White Hayden 26
 Wibiral Norbert 15

Wierusz-Kowalski Jan 129
 Wilczyński Marek 26
 Wildt Juliusz 166
 Wincenty z Beauvais zob. Vincent de Beauvais
 Winckelmann Johann Joachim 63, 96–97
 Witruwiusz zob. Vitruvius Pollio Marcus
 Wittkower Rudolf 42, 44–45, 47–48, 55, 60, 71, 201
 Wittmann-Englert Kerstin 127, 199
 Witwicki Stanisław 73
 Witwicki Władysław 195
 Wölfflin Heinrich 82
 Wolicka Elżbieta 10–11
 Wołczański Józef 12
 Worringer Wilhelm 127
 Wortley-Montague Mary 95
 Wroński Józef Szymon 15
 Wüger Jakob 155
 Wyspiański Stanisław 16, 176

Z

Zabłocka Magdalena 37
 Zeidler-Janiszewska Anna 69
 Zięba Antoni 60, 68
 Zinn Grover A. Jr. 37
 Zola Émile 183
 Zubrzycki-Sas Jan 83, 111, 119–120, 124, 164
 Zygner Leszek 108, 184

Ż

Żelazny Mirosław 65, 71
 Żera Irena 137

PROGRAM

MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl

www.fnp.org.pl/monografie



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Soin**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie a
przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*



1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*

Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*

Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

Anna Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Soin, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
Krzysztof Lewalski, *Kościoty chrześcijańskie w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyшек, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda.*
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.*
Kant, Fichte, Hegel

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.*
Wprowadzenie do lektury Heideggera

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu.*
O pismach Karola Ludwika Konińskiego

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło.*
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń.*
Układy klientalne w perspektywie historycznej

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, *Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górską, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcovicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*



Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*

2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*

Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*

Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*

Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*

Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*

Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*

Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudski, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi*



2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego

Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy:*
studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach
nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej



Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa
i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej.
Między etniczycją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna.
Od Państwa do Praw Platona*

W PRZYGOTOWANIU

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii.
Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium
tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*

Anna Kutaj-Markowska, *Dwa przełomy.
Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki
w Polsce międzywojennej*

Paweł Załęski, *Społeczeństwo obywatelskie:
projekt neoliberalny*