

Ks. JÓZEF A. NOWOBILSKI (Kraków)

KOŚCIELNA DOKTRYNA SZTUKI SAKRALNEJ NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU*

Kwestia stosunku sakralnych funkcji sztuki religijnej była przedmiotem zainteresowania i regulacji kościelnych od pierwszych wieków chrześcijaństwa. Na tym miejscu ograniczę się jedynie do wskazania pewnych kluczowych rozwiązań wcześniejszych, by skoncentrować się na zagadnieniach bezpośrednio interesującej nas epoki. Zacząć wypada od soboru w Elwirze w IV wieku, którego kanon 36 stwierdzał: *Placuit picturas in ecclesiis esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*¹.

Ważny krok naprzód w rozwoju zasad malarstwa religijnego stanowił sobór nicejski II w roku 788. Przewyciężył on herezje ikonoklastów, potwierdzając ponownie walor malarstwa kościelnego w liturgii oraz jego rolę w rozwoju uczuć religijnych u wiernych². Potwierdził to sobór konstantynopolitański IV w 869 roku. Doniosłą rolę malarstwa sakralnego w realizacji celów Kościoła podkreślił również papież Innocenty IV w swym liście z 23 marca 1254 roku *Sub catholicae*³.

Przy całym rozkwicie malarstwa religijnego, jaki przyniósł renesans, tkwiło w nim jednak zagrożenie polegające na stopniowym zatracaniu przez sztukę służebnej roli w stosunku do religii⁴. Okres reformacji i przewyciężanie jej skutków uczyniły ponownie niezmiernie aktualną sprawę stosunku sztuki i religii. Długą i ożywioną dyskusję w tej mierze, jaka miała miejsce w Kościele, zreasumował sobór trydencki. W trakcie jego XXV sesji stwierdzono, że sztuka w Kościele ma tylko wówczas sens, gdy prowadzi człowieka do pobożności i umacnia jego wiarę. Uchwały soborowe miały olbrzymie konsekwencje dla sztuki, na nowo definiując funkcje poszczególnych gatunków, porządkując ikonografię i wpływając na powstawanie nowych roz-

* Artykuł nawiązuje do rozprawy doktorskiej pt. *Monumentalne malarstwo sakralne Włodzimierza Tetmajera*, przedłożonej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 1993 r.

¹ F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, t. 4, Paris 1929, s. 225.

² Zob. J. St. Pasierb, *Sobory w sztuce*, [w:] *Miasto na górze*, Kraków 1973, s. 190.

³ *Acta Sanctae Sedis* (cyt. dalej jako A.S.S.), Roma 1907 (b.r.), Innocenty IV, *Sub catholicae*, § 3 nr 13.

⁴ T. Chrzanowski, *Kryzys sztuki religijnej — historia czy terażniejszość?* [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, grudzień 1975*, Warszawa 1988, s. 180.

wiązań artystycznych⁵ Na uchwały soboru trydenckiego powołuje się szeroko papież Urban VIII w swej konstytucji *Sacrosancta Tridentina Sinodus* z 15 marca 1642 roku. Można przyjąć, iż okres po soborze trydenckim przyniósł ponowne, jakkolwiek już nie tak mocne, jak w średniowieczu, utrwalenie się kierowniczej roli Kościoła w sztuce⁶. Rola Tridentinum w odniesieniu do sztuki posiada bardzo bogatą literaturę. Główne wyznaczone wówczas zasady były przypominane przez Kościół aż do progu w. XX. Wobec braku poważniejszego rozwoju katolickiej doktryny artystycznej, brak też fachowych opracowań tej kwestii. W konsekwencji w toku dalszych rozważań będą się więc w większym stopniu opierał na materiałach źródłowych — przepisach prawa kanonicznego i oficjalnych dokumentach Stolicy Apostolskiej, niż na opracowaniach o charakterze naukowym.

Wiek XVIII, a szczególnie wiek XIX nie były szczęśliwe dla sztuki sakralnej. Klasycyzm interesował się sztuką religijną w mniejszym stopniu, zaś w okresie romantyzmu malarstwo religijne coraz bardziej nabierało charakteru malarstwa wystawowo-salonowego⁷ Okres stabilizacji, jaki nastąpił w Europie po wojnach napoleońskich, umożliwił wprawdzie Kościołowi podjęcie działań ukierunkowanych na zapobieżenie procesowi zeświecczenia sztuki sakralnej, próby te nie były jednak zbyt skuteczne. Dlatego wiek XIX przyniósł przede wszystkim rozwój sztuki świeckiej, która nie pozostała też bez wpływu na sztukę sakralną. Do tej ostatniej stopniowo przenikały coraz liczniejsze elementy świeckie, spadał jej poziom artystyczny, w szczególności odczuwało się brak właściwego dla sztuki sakralnej modusu⁸, wyrażającego prawdy wiary za pomocą języka odpowiadającego gustom i poziomowi epoki.

⁵ Problem związków kontrreformacji ze sztuką ma ogromną literaturę. Zob. np.: E. Mâle, *L'arte religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932; J.B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Niewkop-Leiden 1974 (I wyd. holenderskie: Hilversum 1939—1940); *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, ed. P. Barocchi, Bari 1960—1961. Ożywioną dyskusję wzbudził problem ewentualnego związku kontrreformacji z konkretnymi kierunkami stylowymi; zob. W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921; N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” 46:1925 s. 243—262. Rolę nowych form liturgicznych w odniesieniu do sztuki omawiają ostatnio m.in.: M.S. Weil, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusionism*, „Journal of the Warburg and Courtland Institutes” 37:1974 s. 219—248; E. Gieysztor-Miłobędzka, *Nabożeństwo czterdziestogodzinne i sztuka*, „Biuletyn Historii Sztuki” 47:1985 s. 2-14.

⁶ Zob. *Bullarum Romanum*, Taurini 1642, editio XV, s. 171, oraz A. Kuhn, *Kirche und Reformation*, hrsg. von J. Scheuber, (b.m. i r.), s. 593. Por. także: *Sacrosancta Tridentina Sinodus* Urbana VIII z 15 marca 1642, par. 1 (b.m.): „Non inordinata nec insolita, appareant” lub „cum alio habitu et forma quam in catholica et apostolica Ecclesia ex antiquo tempore consuevit”

⁷ Chrzanowski, jw., s. 181; M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 91.

⁸ O pojęciu modusu w sztuce zob. np.: J. Białostocki, *Kryzys pojęcia stylu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 40:1978 s. 3—10.

Kolejną próbę przeciwdziałania desakralizacji w sztuce podjął Kościół na soborze watykańskim I. Jednocześnie uchwały tego soboru w znacznym stopniu rozwinęły i wzmocniły pochodzące z początku XIX wieku (zob. niżej) nowe zasady opieki kościelnej nad sztuką sakralną. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj także kilka kanonów, zawartych w zbiorze prawa kanonicznego, nad którego redakcją rozpoczął pracę sobór watykański I w 1870 roku, a który ukazał się w 1917 roku. Kanony: 1164 § 1, 1261⁹, 1279 § 1 i 3¹⁰, nakazują ordynariuszom czuwać, aby „nie dopuszczać niczego do kultu Bożego, co nie zgadza się z wiarą lub jest obce tradycji Kościoła”¹¹ oraz kanon 1399 § 12, w którym „przez samo prawo są zakazane [...] obrazy w jakikolwiek sposób sporządzone, obce duchowi i przepisom Kościoła”¹². Cytowane wyżej sformułowania kanonów były przedmiotem żywej dyskusji¹³, jak również wypowiedzi oficjalnych czynników Kościoła. Najbardziej wyrazista jest tu postawa papieża Leona XIII, który w swej encyklice *Officiorum ac munerum* z 25 stycznia 1897 roku potępił obrazy sprzeczne z nauką i tradycją Kościoła¹⁴.

Obok tej tradycyjnie nastawionej kościelnej myśli o sztuce, już w wieku XVIII pojawiają się pierwsze koncepcje, inaczej spoglądające na ten problem. I tak, Benedykt XIV w konstytucji *Etsi pastoralis* z 26 maja 1742 roku¹⁵ podkreślił, że sztuka kościelna nie musi być niewolniczo podporządkowana dogmatom wiary, lecz powinna być uczulona na różnorodne aspekty piękna¹⁶. Z drugiej strony ma ona obowiązek przyczyniać się do służby bożej i kultywować tradycje chrześcijańskie. Istotny krok w nowym kierunku stanowi edykt kardynała Giuseppe Doria Pamphillii z 2 października 1802 roku¹⁷, rozszerzony następnie obszernym dekretem kardynała Pacca

⁹ *Acta Apostolicae Sedis* (cyt. dalej jako A.A.S.) 14:1922 s. 240—241.

¹⁰ Por. także: dekret S. Officii z 26 stycznia 1891 o charakterze obrazów, które nie mogą być wystawione na ołtarzach; A. Sipos, *Enchiridion iuris canonici*, s. 688 (nota IV).

¹¹ Szerzej o rozumieniu tradycji chrześcijańskiej w sztuce i jej kulturze antycznej zob. dekret S.C. Concilli z 7 kwietnia 1932 r., który precyzuje pojęcie tradycji kościelnej; podają za: K. Morsdorf, *Lehrbuch des Kirchenrechts auf Grund des Codex Juris Canonici*, Bd. 2, München 1958, s. 350; P. Heriberto Jone, *Commentarium in Codicum Juris Canonici*, Bd. 2, Meinz 1954, s. 386; R. Naz, *Lieux et Tempa Sacres*, Paris 1948, s. 11.

¹² B. Noldin, *De preceptis*, Roma 1920, s. 696, oraz dekret Świętego Oficjum z 30 marca 1921 (A.A.S. 13:1921 s. 197).

¹³ Zob. szerzej na ten temat: B. Buczyński, *Kościół a kultura*, Poznań 1907; C. Grober, *Kirche und Künstler*, Freiburg im Breisgau 1932; St. Bednarski, *Kultura a Kościół*, Kraków 1934; P. Parsch, R. Kramreiter, *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie*, Wien 1939.

¹⁴ Lambert, jw., s. 274.

¹⁵ Por. § 6, punkt 20 cytowanej konstytucji oraz konstytucję papieską *Imposito nobis* z 20 marca 1751 roku, par. 1, jak też Benedykta XV list *Sollicitudini* z 1 października 1745 roku, s. 8—10.

¹⁶ Zob. A. Lambert, [w:] *Dictionnaire de Droit Canonique*, t. 2, Paris 1937, s. 270.

¹⁷ C. Fea, *Relazio di un viaggio ad Ostia e alla Villa di Plinio detta Laurentino*, Roma 1802, Edykt kardynała Giuseppe Doria Pamphilli z 2 października 1802 r. Zob. *Imagine del Museo*

z 7 kwietnia 1820 roku, dotyczącym zabytków starożytności i dzieł sztuki w kościele¹⁸. Edykt ten zawiera 61 punktów z dyspozycjami papieskimi, dotyczącymi szeroko pojętej opieki Kościoła nad sztuką. Na jego podstawie została powołana Komisja Sztuk Pięknych przy urzędzie Kamerlinga Kościoła Świętego. Podobne komisje miały powstać przy wszystkich diecezjach Kościoła katolickiego. Zasadnicze znaczenie dla interesujących nas tu kwestii ma punkt 3. tegoż edyktu. Punkt ten zawiera stwierdzenie, iż Kościołowi przysługuje „un’assoluta giurisdizione, vigilanza e presidenza... sopra le Belle Arti, e quei che le professano, sopra Accademie non addette a Nazioni Estere, ed altre Società relative alle stesse Arti”¹⁹. Kościół deklaruje tutaj wyraźnie swą moc i chęć wpływania na sztukę i jej rozwój. Podobną intencję wyraża również punkt 5. edyktu.

Istotne znaczenie miało *motu proprio* papieża Piusa X z 22 grudnia 1903 roku, zawierające m.in. w § 5. następujące stwierdzenie: „Jest rzeczą niezmiernie ważną, żeby wszystko, co służy ozdobie kultu, było reglamentowane prawami kościelnymi po to, żeby sztuka, tak jak być powinno, służyła kultowi Boskiemu jako bardzo szlachetny sługa. Sztuka kościelna nie ucierpi z tego powodu wcale; zwiększy się raczej jej godność i chwała”²⁰. Pius X dotknął tutaj kapitalnego zagadnienia, mającego podstawowe znaczenie dla całej sztuki sakralnej, a mianowicie pogodzenia swobody artystycznej twórcy z dogmatami i nauką Kościoła.

Prawdziwego przełomu dokonał jednak list papieża Piusa X z 7 grudnia 1907 roku, mający zasadniczy wpływ na dalszy rozwój doktryny sztuki sakralnej²¹. Głównym celem listu Piusa X jest ochrona dzieł sztuki znajdujących się w posiadaniu Kościoła. Przy tej okazji Stolica Apostolska wydała także rozporządzenie odnoszące się do malarstwa współczesnego. Powołano mianowicie do życia Komitety Diecezjalne dla Dokumentów Starożytności i Zabytków. Obok funkcji niejako konserwatorskich komitety te miały za zadanie czuwać nad powstawaniem nowych dzieł zgodnie z prawem kanonicznym i duchem Kościoła.

Ograniczony rozmiar niniejszej pracy uniemożliwia pełne ukazanie doktryny artystycznej Kościoła w wieku XX. Ograniczę się do przedstawienia najistotniejszych myśli i ustaleń tej doktryny, dążących z jednej strony do

Diocesano, Mezzina 1982, s. 411, Materiały konferencji poświęconej sztuce sakralnej 27—29 kwietnia 1981 roku, nakładem Papieskiej Komisji Sztuki Sakralnej.

¹⁸ A.S.S. 1820 s. 411—415: Editto dell’Emo, Rmo Sig. Cardinal Pacce, Camerlengo do S. Chiesa, Sopra le Antichita e Scavi, pubblicato il 7 aprile 1820.

¹⁹ Tamże, s. 113.

²⁰ A.S.S. 36:1904 s. 387.

²¹ A.S.S. 41:1908 s. 67—69; Morsdorf, jw., s. 299.

zachowania poprawności i ciągłości tradycji, z drugiej zaś czyniących znaczne koncesje na rzecz swobody twórczej artysty:

1. Tak długo, jak istnieją wyraźne dogmaty i przepisy kościelne, obowiązkiem artysty, podejmującego tematy religijne, jest się z nimi zapoznać i do nich stosować. W ich braku wskazówką dla artysty będzie duch i tradycja chrześcijańska²².

2. Artysta, który podjął się tworzenia sztuki sakralnej, nie powinien uważać się za absolutnego pana swego talentu, lecz powinien uznać swą rolę służebną w stosunku do sakralnych i liturgicznych celów swego dzieła. W pracy swej artysta powinien unikać eksponowania swej osobowości i własnych uczuć lecz dawać priorytet celom sakralnym, realizacji których jego dzieło ma służyć²³.

3. Każde dzieło sztuki sakralnej powinno nauczać i skłaniać ku dobremu²⁴.

4. Przyjmuje się ogólnie, że nie tylko treść dzieła sztuki sakralnej winna być zgodna z nauką i tradycją Kościoła. Wymóg ten dotyczy także formy dzieła. Nie znaczy to równocześnie, iż z faktu, że forma danego dzieła sztuki nie znajduje swego odpowiednika w dotychczasowym dorobku sztuki kościelnej, musi ono być automatycznie sprzeczne z nauką Kościoła. Kościół pozostawia tutaj swobodę tworzenia nowych form wyrazu w sztuce sakralnej²⁵.

5. Pius X starał się wreszcie sprecyzować granice swobody, z jakiej może korzystać twórca dzieła sztuki sakralnej. W opinii świętego papieża Kościół nie widzi przeszkód, by w sztuce sakralnej artyści podążali za rozwojem współczesnych prądów i kierunków. Kościół uznaje również prawo artystów do wykorzystywania w swej twórczości nowych, współczesnych im technik artystycznych. Artyści mają wreszcie prawo nawiązywać w dziełach sztuki sakralnej do wyobrażeń kultury i zwyczajów miejscowych, krajów i miejsc, z których sami pochodzą, lub zwyczajów krajów i miejsc, gdzie tworzone przez nich dzieło będzie zlokalizowane²⁶.

W ten sposób, od początku w. XIX rozpoczął się powolny zrazu proces dostosowania doktryny Kościoła do nowej sytuacji w sztuce. Tendencja ta uległa nasileniu w ostatnich latach XIX wieku i w początkach XX wieku.

Rozwój jej nie zatrzymał się i później, znajdując swe ostateczne sformułowanie w okólniku Sekretariatu Państwa Kościelnego z 1 września 1924 roku, ustanawiającym Centralną Komisję Papieską ds. Sztuki Sakralnej²⁷ Już sa-

²² A.S.S. 13:1921: Dekret Świętego Oficjum z 30 marca 1921 roku.

²³ Por. A.S.S. 14:1922: Konstytucja Piusa XI *Divini cultus sanctitatem*.

²⁴ *Rituale Romanum*, t. 8, Roma (b.r.), s. 25.

²⁵ Por. A.S.S. 1903: Konstytucja Leona XIII *Officiorum ac munerum* z 25 stycznia 1897 r.

²⁶ M. Brillant, *Le Vatican et l'art religieux moderne*, „La Vie Catholique” 23 IX 1933 r.

²⁷ A.S.S. 15:1924, s. 424—425: List kardynała Gaspari z 1 września 1924 r.

ma nazwa tej komisji wskazuje na zasadniczą zmianę polityki Kościoła w sprawach sztuki. O ile w wieku XIX oddziaływanie na sztukę współczesną stanowiło tylko pewien wtórny aspekt konserwacji już istniejącego dziedzictwa, to w statutach Komisji ds. Sztuki Sakralnej oddziaływanie na rozwój sztuki współczesnej staje się jednym z głównych jej celów, równorzędnym z zadaniami typu konserwatorskiego. Wspomniany okólnik podkreśla: „Di qui la convenienza o, meglio ancora, la neessità che gli ecclesiastici senza pretendere di sostituirsi agli artisti di professione abbiano una sufficiente cultura artistica... per bene regolarsi nelle nuove costruzioni... nella decorazione, nel mommettere nuovi lavori, nel fare nuovi acquisti, ecc.”²⁸

Celem polityki Kościoła w sprawach sztuki miało być odtąd „di mantenere desto ed operoso dappertutto... il senso dell'Arte Christiana e lo zelo intelligente e devoto per la conservazione e l'incremento del patrimonio artistico della Chiesa”, a w szczególności poprzez „l'esame dei disegni dei nuovi edifizii, ampliamenti, decorazioni, ecc.”²⁹ Jak podkreślił papież Pius XI w swej mowie inauguracyjnej w Pinakotece Watykańskiej 27 października 1932 roku, artysta, wprowadzając do sztuki kościelnej nowe elementy, powinien jednak kierować się zasadą rozsądnej swobody³⁰.

Ten elastycznie sformułowany termin, użyty przez papieża, skłania do refleksji nad jego znaczeniem, tym bardziej, że sankcjonował on sytuację zaistniałą w Kościele już od około 30 lat. Wydaje się, iż intencją Piusa XI było stworzenie artystom możliwości jak najdalej idącej swobody w kształtowaniu koncepcji i realizacji swego dzieła. Rozwijając rozpoczętą już przez swych poprzedników współczesną doktrynę sztuki kościelnej papież stara się definitywnie odejść od narzucania artystom kanonów i reguł sztuki sakralnej. Co ważne i twórcze w koncepcji Piusa XI, to odwołanie się do aktywnej roli artysty przy kształtowaniu koncepcji artystycznej religijnego dzieła sztuki. Pius XI pragnie tutaj, by sam artysta kierując się własnym rozsądkiem, dostosowywał swą koncepcję artystyczną do odczucia religijnego, stanu świadomości religijnej, miejsca i epoki, w której działa. Tak długo, jak długo artysta nie pozostaje w sprzeczności z podstawowymi prawdami wiary i dogmatami, nie obraża niczyich uczuć religijnych. Kościół pragnie pozostawić mu swobodę tworzenia własnej koncepcji artystycznej dzieła religijnego. Stwierdzić można, że w tym krótkim sformułowaniu użytym przez Piusa XI mieści się cała współczesna kościelna doktryna swobody twórcy religijnego dzieła sztuki.

Z przytoczonych powyżej fragmentów wynika wyraźnie wola aktywnego oddziaływania Kościoła na powstawanie nowych dzieł sztuki sakralnej. Na

²⁸ Tamże, s. 224.

²⁹ Tamże, s. 225.

³⁰ Por. M. Brillant, jw.

efekty tej zmiany w praktyce sztuki sakralnej nie trzeba było długo czekać. Pierwsze dziesięciolecia XX wieku przyniosły już widoczne rezultaty w postaci odejścia od historyzmu i rodzenia się oryginalnych rozwiązań, znacznie bliższych współczesnej im epoce, wykorzystujących często elementy życia codziennego. Przybliżając w ten sposób sztukę sakralną współczesności nie pozabawiono jej wcale ducha i tradycji chrześcijańskiej.

Na tle krótkiego rysu poglądów i ustawodawstwa kościelnego w przedmiocie kościelnego patronatu nad sztuką sakralną wypada obecnie postawić sobie pytanie: Jak kwestia ta rozwija się na ziemiach polskich?

Ogólnie stwierdzić wypada, iż na przełomie XIX i XX wieku w Polsce ukształtowała się bardzo korzystna sytuacja dla rozwoju sztuki sakralnej. Druga połowa XIX wieku przyniosła szybki rozwój budownictwa kościelnego w Polsce. Rozwój miast i wzrost zamożności ludności spowodowały wielkie zapotrzebowanie społeczne na nowe kościoły. I tak np. w diecezji kujawsko-kaliskiej na 420 wcześniej istniejących kościołów, w latach 1870—1910 powstało 127 nowych³¹. Odpowiednia liczba dla całego Królestwa Polskiego wynosiła około 1000 nowych świątyń. Także budownictwo sakralne w Galicji przechodziło okres rozkwitu. W trakcie budowy nowych świątyń dało się zauważyć bardzo żywe zainteresowanie zarówno fundatorów, jak i wiernych sztuką kościelną. Zaznaczyło się powszechne życzenie odejścia w malarstwie od tradycyjnych, niewiele mówiących wyobrażeń, do wzbogacenia go o nowe zgodne z duchem czasów treści.

Zjawiskiem niezmiernie pozytywnym był fakt, iż duchowieństwo polskie miało pełną świadomość zachodzącego procesu i potrafiło go wykorzystać. I tak ordynariusz diecezji kujawsko-kaliskiej biskup Stanisław Zdzitowiecki w liście z grudnia 1909 roku do zarządu Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie pisał: „Zachodzi więc pytanie, czy wobec tak silnego [...] ruchu, nie można by go ująć w ręce i pokierować nim tak, aby on przyniósł istotny pożytek Kościołowi i Ojczyźnie, aby dał początek odrodzenia się malarstwa religijnego, od tak dawna znajdującego się w upadku, aby naszym młodym i zdolnym, ale biednym artystom dał środki materialne dla kształcenia się dalszego i aby tym sposobem ten prąd przyczynił się do zogniskowania w kraju sił artystycznych polskich i wytworzenia w ten sposób malarstwa polskiego o wybitnych indywidualnych cechach narodowych. Czy tego rodzaju rozumnym kierunkiem tego ruchu nie mógłby być Kościół Katolicki w Polsce, idąc za historyczną misją Kościoła Powszechnego, który zawsze był najpotężniejszym mecenasem sztuki?”³²

³¹ List biskupa Zdzitowieckiego do Zarządu Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, „Architekt” 1910 nr 1 s. 14.

³² Tamże.

Na korzyść episkopatu polskiego należy więc zapisać fakt, iż w pełni zrozumiał znaczenie sztuki w wyjaśnieniu treści religijnych i położył na nią nacisk, akcentując przy tym związek sprawy religijnej z narodową. Duchowieństwo polskie było w pełni świadome, że swą opieką i nadzorem otoczyć musi nie tylko samą architekturę lecz także sztuki przedstawiające. Dalszą zasługą i dowodem dojrzałości Kościoła polskiego była świadomość, iż dotychczasowe malarstwo kościelne nie jest w stanie spełnić stawianych przed nim zadań. Sztuka ta polegała przede wszystkim na powielaniu dawnych wzorów, jej zaś poziom artystyczny był często bardziej niski. „Gdy idzie o współczesność [...] należy dążyć, aby malarstwo wydało rzeczy nowe, aby odpowiadało pojęciom i potrzebom chwili obecnej, aby nie powtarzało rzeczy dawnych, chociażby najpiękniejszych, lecz by dawało formy własne w duchu odradzającej się sztuki indywidualnej, naszej, odpowiadającej prądowi narodowemu w sztuce polskiej”³³.

W orędziu biskupa kujawsko-kaliskiego do duchowieństwa czytamy: „Sztuka chrześcijańska nie może mieć celu wyłącznie dekoracyjnego, [...] lecz ilustrować tajemnice i prawdy wiary, święte Sakramenta, żywoty świętych, i to nie w symbolach i alegoriach trudnych do zrozumienia, ale w ten sposób, by lud łatwo mógł wyrozumieć treści obrazów. Obrazy te dokoła winny mieć ornamentację odpowiednią do stylu kościoła. Szablonowe motywy dekoracyjne nie powinny być cierpiane w kościele jako nie zgodne z celem malarstwa religijnego. Bardzo byłoby pożądane, aby artyści [...] uwzględniali współczesny prąd nacjonalistyczny, roślinny świat swojski, polski, pejzaże miejscowe swojskie, stroje ludowe, a nawet w postaciach typy współczesne i osobistości wybitniejsze dziś żyjące”³⁴.

Tak więc Kościół polski stawiał przed sztuką religijną następujące zadania:

1. Przekazanie wiernym we współczesnym języku artystycznym prawd wiary chrześcijańskiej;
2. Nawiązanie do postępującego w narodzie rozbudzenia uczuć patriotycznych, kształtowanie myśli narodowej Polaków, uświadamianie ścisłego związku pomiędzy polską tradycją narodową a wiarą katolicką;
3. Wykorzystywanie współczesnego języka malarskiego, wprowadzenie do malarstwa religijnego elementów ludowych oraz elementów współczesnego życia codziennego, które czyniłyby przesłanie zawarte w polichromiach bardziej czytelnym dla przeciętnego odbiorcy.

Program ten należy uznać za bardzo otwarty na współczesność i specyfikę sytuacji polskiej, a zarazem stanowiący szybką reakcję na rozwój oficjalnego stanowiska Stolicy Apostolskiej, wyrażonego w cytowanych wyżej li-

³³ Ks. J. Górczyński, *Jeszcze o sztuce w kościele*, „Architekt” 1910 nr 3 s. 41—42.

³⁴ „Ateneum Kapłańskie” 1:1909 s. 454.

stach Piusa X z 1903 i 1907 roku³⁵. Jest rzeczą ważną, iż nie ograniczono się tylko do sformułowania tego programu, lecz sprawnie i szybko wcielano go w życie. Wyodrębniły się tu w szczególności dwa ośrodki, w których był on realizowany najbardziej intensywnie i konsekwentnie. Przodował tu ośrodek krakowsko-lwowski, niewiele mu ustępował ośrodek kujawsko-kaliski. Doskonałym instrumentem, który zapewniał organizacyjną stronę realizacji programu sztuki sakralnej, były powołane przez Piusa X Komitety ds. Sztuki Sakralnej, które szybko powstawały na terenie polskich diecezji (w Krakowie i Włocławku w 1910 roku). Komitety te wprowadziły następujące zasady dotyczące sztuki kościelnej³⁶:

1. Angażowanie wykonawców tylko w drodze konkursu rozstrzyganego przez komitety.

2. Zapraszanie do konkursów wybitnych artystów, zdecydowane zaś odsuniecie od wykonawstwa rzemieślników, którzy wyrządzili tak wiele szkód w poprzednim okresie.

3. Ustalenie, często w porozumieniu z malarzem, założeń programu artystycznego dzieła.

4. Zobowiązanie artystów do zapoznania się przed przystąpieniem do konkursu z architekturą, tradycją i specyfiką regionu i obiektu.

Ponadto przez szeroko zakrojoną akcję popularyzacyjną zorganizowano wykłady i seminaria dla duchownych. Był to wycinek szeroko zakrojonej akcji na terenie Austro-Węgier popularyzowania sztuki religijnej i podnoszenia stanu wiedzy duchownych o sztuce. W Krakowie w dniach od 18—22 kwietnia 1910 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim zorganizowano kurs „O sztuce kościelnej w Krakowie”³⁷. Oto wykładowcy kursu i poruszane przez nich tematy:

— Prof. dr M. Sokołowski, *Kościół a sztuka; jej znaczenie i stosunek do Kościoła*.

— Dr F. Kopera, *Styl w sztuce ze szczególnym uwzględnieniem historycznych stylów w architekturze kościelnej. Modernizm i dyletantyzm w stylach*.

— Dr St. Tomkowicz, *Opieka nad zabytkami. Znaczenie zabytków w Kościele. Historyczny rozwój opieki nad zabytkami. Zasady konserwacji*.

— Prof. dr J. Mysiński, *Polskie malarstwo religijne*.

— Dr F. Kopera, *Piękność i znaczenie kościołów drewnianych w Polsce*.

³⁵ Dalsze sformułowanie wymogów Kościoła w stosunku do współczesnej sztuki sakralnej nastąpiło w 1924 roku (zob. wyżej okólnik kard. Gaspariego).

³⁶ Zasady te wynikają z listu biskupa kalisko-kujawskiego do Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie oraz duchowieństwa, zob. „Architekt” 1910 nr 1 s. 14 nn.; „Ateneum Kapłańskie” 1:1909 s. 454.

³⁷ Ponadto w dniach 18—22 kwietnia 1910 r. w Krakowie zorganizowano kurs instrukcyjny dla duchowieństwa diecezjalnego o sztuce sakralnej; zob. „Architekt” 1910 nr 1 s. 66.

— Dr F. Kopera, *Renowacja obrazów i innych przedmiotów kultu religijnego*.

— Ks. dr J. Baba, *Tkaniny i hafty kościelne i ich konserwacja*.

— Ks. R. Nowowiejski, *Muzyka kościelna i jej znaczenie dla służby Bożej*.

— Prof. dr Z. Jachimecki, *Muzyka kościelna w Polsce*.

— Prof. dr St. Krzyżanowski, *Biblioteki i archiwa kościelne*.

Podobne kursy miały miejsce w innych miastach Galicji i całej monarchii austriackiej: we Lwowie, Wiedniu, Ołomuńcu, Trydencie.

Ponadto, idąc za wskazaniem Stolicy Apostolskiej, również na zjeździe Miłośników Ojczystych Zabytków Sztuki i Historii, odbytym w dniach 3—4 lipca 1911 roku w Krakowie, poruszono kwestię sztuki kościelnej i konserwacji³⁸. Także w Krakowie w 1911 roku Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych zorganizowało 7 grudnia wystawę współczesnej sztuki sakralnej. Celem tej wystawy było danie duchowieństwu przeglądu polskich sił twórczych w dziedzinie sztuki religijnej, zaprezentowanie mu najwybitniejszych artystów specjalizujących się w tej dziedzinie sztuki³⁹.

Krótkie z konieczności rozważania na temat wpływu ewolucji kościelnej doktryny sztuki na polską sztukę sakralną przełomu XIX i XX w. uzasadniają w przekonaniu autora następujące konkluzje:

1. Dające się zauważyć we współczesnej kościelnej doktrynie sztuki znaczne uelastycznienie, oddogmatyzowanie stanowiska Kościoła, jego otwarcie na nowoczesne prądy w sztuce, pozostawienie artystom znacznie większej niż dawniej swobody w realizacji swych koncepcji twórczych jest zjawiskiem niewątpliwie wzbogacającym i pozytywnie wpływającym na rozwój sztuki sakralnej.

2. Kościół polski potrafił bardzo wcześnie i bardzo skutecznie zareagować i zaadoptować przemiany zachodzące w kościelnej doktrynie sztuki.

3. Specyfika stosunków polskich, na tle przemian europejskich, polegała na powiązaniu nowych koncepcji sztuki sakralnej z elementami patriotycznymi, z walką o zachowanie i rozwój polskiej tożsamości narodowej.

4. Nowe koncepcje sztuki sakralnej zaowocowały w Polsce włączeniem się najwybitniejszych indywidualności artystycznych epoki w nurt sztuki sakralnej. Tacy artyści, jak Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Włodzimierz Tetmajer, Xawery Dunikowski, Ferdynand Pautsch, znaczną część swojej twórczości poświęcają sztuce religijnej, osiągając przy tym najwyższe szczyty artystyczne.

³⁸ „Notificationes”, Kraków 1911, z. 1—2 s. 83.

³⁹ Tamże, s. 107—108.

L'INFLUSSO DELL'EVOLUZIONE DELLA DOTTRINA CATTOLICA DELL'ARTE SULL'ARTE SACRA POLACCA DEL PERIODO TRA IL XIX E IL XX SECOLO

Riassunto

L'articolo vuole analizzare l'influsso dell'evoluzione avvenuta nell'ambito della dottrina cattolica dell'arte sull'arte sacra polacca della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo. L'autore offre una breve rassegna dei più importanti atti pubblicati dalla Chiesa che precisano il suo atteggiamento nei confronti dell'arte sacra fin dall'epoca dell'alto medioevo. Gli interessi dell'autore si concentrano sui cambiamenti effettuati nella dottrina dell'arte sacra tra l'800 e il '900: la liberalizzazione di essa e l'apertura a diverse tendenze presenti nell'arte contemporanea. In seguito si passa alle considerazioni riguardanti l'applicazione delle nuove proposte nell'arte religiosa polacca. Riassumendo l'autore arriva a seguenti conclusioni:

1) Una più grande flessibilità e l'atteggiamento antidogmatico della Chiesa che si nota nell'odierna dottrina dell'arte, la sua apertura a tendenze artistiche contemporanee e la concessione all'artista di una più grande libertà nella realizzazione della propria opera costituiscono un fenomeno che arricchisce l'arte sacra e influisce in un modo positivo sui suoi sviluppi.

2) La Chiesa polacca ha saputo molto prontamente reagire alle trasformazioni effettuate nella dottrina dell'arte ed ha favorito una concreta applicazione di esse.

3) La specificità delle condizioni polacche di fronte al clima europeo consiste nell'unione delle nuove concezioni dell'arte sacra con elementi patriottici e con la lotta in difesa e per lo sviluppo dell'identità nazionale.

4) Le nuove concezioni dell'arte sacra hanno portato come frutto in Polonia una risposta attiva dalla parte delle più grandi individualità artistiche dell'epoca. Infatti gli artisti quali: Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Włodzimierz Tetmajer, Xawery Dunikowski, Ferdynand Pautsch dedicano all'arte religiosa una gran parte della loro produzione ottenendo dei risultati artistici di gran respiro.