

CELE I DROGI SZTUKI KOŚCIELNEJ.
WIECE KATOLICKIE KOŃCA XIX WIEKU O PRZYSZŁOŚCI
MALARSTWA RELIGIJNEGO

Ołeh Rudenko

Ukraiński Katolicki Uniwersytet we Lwowie

Streszczenie. W artykule rozpatrywane są problemy sztuki kościelnej, które zostały podniesione na dwóch wiecach katolickich w Galicji pod koniec XIX wieku. Pierwszy Wiec Katolicki w Krakowie, podjął problemy malarstwa monumentalnego i sztuki sakralnej, które znalazły swój dalszy ciąg na II Wiecu Katolickim we Lwowie. Główna myśl rezolucji II Wiecu Katolickiego dotyczyła zwrotu ku wzorom malarstwa ściennego. Sztuka monumentalna stawała się czynnikiem wiodącym w architektonicznej konstrukcji Kościoła lub Cerkwi. Oprócz tego wiece katolickie odegrały ważną rolę w rozwoju nie tylko teorii sztuki kościelnej, a także w dialogu międzykulturowym w Galicji.

Słowa kluczowe: sztuka kościelna, sakralna, malarstwo monumentalne, międzykulturowość, Galicja

Zajmiemy się problemami sztuki kościelnej, które zostały podniesione na dwóch wiecach katolickich w Galicji, wtedy części monarchii austro-węgierskiej. Zagadnieniami sztuki religijnej zajmowano się w stworzonych dla tego celu odrębnych sekcjach. Postanowienia wieców dotyczyły sztuki katolickiej obu obrządków – łacińskiego i greckiego. Wywołały one zainteresowanie ze strony nie tylko księży, ale także malarzy, historyków sztuki, zwykłych odbiorców, obecnych na tych spotkaniach. Interesować będzie mnie przede wszystkim próba odnalezienia wspólnych poglądów na sztukę, jej rozwój i chęć pojednania Kościołów zachodniego i wschodniego w łonie Kościoła macierzystego. Wiece posłużyły jako dobry przykład tej integracji. Dla dziejów sztuki był to czas bardzo owocny, kiedy po realizmie przyszły dokonania impresjonizmu, a symbolizm otwierał drogę wyobraźni i marzeniom sennym, uchylał drzwi sztuce mistycznej. Koniec wieku przygotowywał fundamenty dla rozwoju sztuki religijnej polskiej i ukraińskiej początku XX w.¹ Sztuka sakralna dekora-

¹ Pojęcia „ukraiński” będę używać wymiennie ze słowem „ruski”, używanym powszechnie pod koniec XIX wieku.

cyjna o walorach narodowych oczekiwała swego odnowienia w licznych kościelnych polichromiach. Na wiecach po raz pierwszy w kręgu większego zebrania wiernych Kościoła katolickiego zastanawiano się nad sztuką współczesną i podjęto próbę określenia głównych nurtów przyszłej sztuki kościelnej.

Sama nazwa „wiec” może wzbudzić u dzisiejszego czytelnika nieprawidłowe skojarzenie ze zgromadzeniem dyskutujących ludzi². W omawianym przypadku był to „synod kościoła słuchającego”, który wpływał na życie religijne Kościoła powszechnego, w zależności od tego, jaki problem podejmował i nad czym się zastanawiał³. Dlatego dla rozwoju sztuki religijnej końca XIX – początku XX w., wiece były znaczącym osiągnięciem i istotnym wydarzeniem.

Ważną rolę w organizowaniu wieców odegrał metropolita Sylwester Sembratowicz. Wielce zasłużony dla Kościoła katolickiego, był jako drugi w historii ruskich dostojników, odznaczony kardynalskim tytułem⁴. Za jego kadencji przeprowadzono „oczyszczenie” obrządku od schizmatycznych naleciałości i przybliżenia rytu grekokatolickiego ku światu zachodniemu. Rozwój religii powszechnej i polityka władz miejscowych Galicji Wschodniej oddziaływały w sposób bezpośredni na poszukiwania wspólnych dróg w sztuce kościelnej polskiej i ruskiej. Także odbyty pod opieką Sylwestra Sembratowicza Prowincjonalny Sobór Kościoła grekokatolickiego 1891 r. ukazał prężny rozwój Kościoła zarówno w płaszczyźnie praktycznej działalności, jak w postanowieniach. Dekrety soborowe powoływały się na uchwały synodu Zamojskiego 1726 r. w duchu ściśle katolickim «rzymskim», przez co potwierdzały „ciągłość unii i cześć dla unii z czasów polskich zaznaczoną”⁵. Znaczącym wydarzeniem w życiu

² Wiec – „masowe zgromadzenie ludności, mające na celu przedyskutowanie aktualnych wydarzeń politycznych czy społecznych lub zmanifestowanie swojej wobec nich postawy” (*Nowy słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, PWN, Warszawa, s. 1124).

³ „Wiec, inaczej kongres lub zjazd katolicki jest to zebranie katolików dorosłych, sit venio verbo: synod kościoła słuchającego, który w zupełnej zależności i uległości względem Kościoła nauczającego, ma na celu, za pomocą wzajemnej wymiany myśli, pomnożenie i spotęgowanie wpływu zasad katolickiej wiary i obyczajów na rozwój życia religijnego i społecznego oraz nauki i sztuki.” (*Wiece katolickie*, [w:] *Encyklopedia Kościelna podług Teologicznej Encyklopedji Wettera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami przy współprawnictwie kilkunastu duchowych i świeckich osób*, Płock 1911, t. XXXI, s. 21). Encyklopedia wymienia cztery Polskie wiece katolickie końca XIX w.: pierwszy w Toruniu w 1891 r., drugi w Krakowie w 1893 r., trzeci w Poznaniu w 1894 r., czwarty we Lwowie w 1896 r. (Tamże, s. 38–40) Rozpatruję tutaj dwa powszechne wiece: 1893 r. w Krakowie i 1896 r. we Lwowie, w których wziął udział zarówno Kościół grekokatolicki, jak i rzymskokatolicki.

⁴ Pod koniec XIX w. Kościół grekokatolicki prężnie rozwijał się pod przewodnictwem metropolity Sylwestra Sembratowicza, który w latach 1882–1885 kierował diecezją (eparchią) lwowską, a od 1885 do 1898 r. był metropolitą Galicko-Lwowskim (Рудович, *Коротка історія Галицько-Львівської єпархії*, [w:] *Шематизм всего клира греко-католицької Митрополічної архієпархії Львовської на рік 1902*, Lwów 1902, s. 55).

⁵ P. Krypiakiewicz, *Synod Ruski z r. 1891*, „Ruch katolicki” 1897, nr 30, s. 2. Między innymi postanowieniami znalazło się potwierdzenie uroczystości Bożego Ciała. Uznano także, że krzyże trójramienne trzeba z cerkwi usunąć: „...wszystkie zaś krzyże nowe w cerkwiach, na polach i

religijnym, było przyjęcie przez wybitnego malarza, Jana Matejkę (z rąk I. Szaraniewicza), zaproszenia wystosowanego przez metropolitę Sembratowicza, do odwiedzenia wystawy archeologiczno-bibliograficznej, zorganizowanej w trzysetną rocznicę bractwa stauropigialnego⁶. W 1888 r. artystę powitał na wystawie we Lwowie metropolita wraz z liczną kapitułą⁷. Wskazywało to na zainteresowanie wśród malarzy polskich tradycją wschodnią, posiadającą wielowiekową historię i potwierdzało odrębność kulturową Ukraińców. W tym samym roku Matejko wykonał szkice, według których namalowano obrazy do ikonostasu kościoła greckokatolickiego św. Norberta w Krakowie.⁸

Pierwszy Wiec Katolicki w Krakowie, który odbył się latem 1893 r., nie wywołał większego zainteresowania ze strony ruskiej⁹. Stworzono komitet ruski, a metropolita Sembratowicz na otwarciu wiecu wygłosił powitalne przemówienie po rusku, które spotkało się z bardzo życzliwym odbiorem i często króć przerywane było oklaskami. Metropolita zachęcał do jedności w płaszczyźnie religijnej, zaznaczając, że: „choćby pomiędzy Polakami a Rusinami zachodziły jakie różnice w zapatrywaniach na sprawy polityczne i społeczne, to na polu religijnym nie powinny istnieć żadne różnice. Kościół katolicki jest tem polem, na którym powinniśmy sobie wzajemnie ręce podawać i wzajemnie się wspierać”¹⁰. Chociaż obrady dotyczyły sztuki katolickiej, ale można było dostrzec na przykładzie referatu Mariana Sokołowskiego „O kulcie świętych polskich”, że chodziło głównie o sztukę polską. Zdaniem autora, badania nad sztuką religijną muszą kończyć się „na krańcach polskości”, gdzie sztuka obcuje z obszarem schizmatyckim: „Na Wschodzie, tam gdzie się zaczyna dantejska *città dolente*, gdzie mur nieprzeparty zamyka Europę, musimy poprzestać na granicach Galicji”¹¹.

placach mają być jednoramienne i bez pochyłej poprzecznej podstawki, słowem takie, jak u łaciników”. (P. Krypiakiewicz, *Synod Ruski...*, nr 34, s. 4).

⁶ O wystawie Zob. O. Rudenko, *Dyskusja nad recepcją historyczną ruskiej sztuki religijnej końca XIX wieku w Galicji Wschodniej (wokół wystaw archeologicznych 1885 i 1888 roku)*, „Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów”, Lublin 2004, s. 109–115; *Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийського інститута во Львові*, під ред. І. Шараневича, Львів 1888.

⁷ H. Słoczyński, *Matejko*, Wrocław 2000, s. 197–200.

⁸ Matejko wykonał 23 rysunki do ikonostasu, 13 z nich razem z wyglądem ogólnym ikonostasu było wystawionych w Towarzystwie Sztuk Pięknych we Lwowie (*Рисунки Яна Матейка до іконостаса церкви св. Норберта в Кракові*, „Діло” 1888, nr 227, s. 1). Zob. W. Mokry, *Grekokatolicy krakowscy*, „Horyzonty Krakowskie” 1998–99, nr 9–10, s. 15.

⁹ *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893 r.*, Kraków 1893.

¹⁰ Mowa JE. Metropolity Sylwestra Sembratowicza w tłumaczeniu polskim, [w:] *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893 r.*, Kraków 1893, s. 79.

¹¹ M. Sokołowski, *O kulcie świętych polskich, o obrzędach, zwyczajach i świętach im poświęconych*, [w:] *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie...*, s. 622.

Sekcji sztuki wiecu katolickiego w Krakowie miał przewodniczyć hr. Wojciech Dzieduszycki, ale nie przybył na to spotkanie. Prawdopodobnie miał wygłosić referat na temat *Stosunek sztuki do Kościoła w ogóle i w różnych epokach*¹². Podczas jego nieobecności referaty wygłosili dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych, Władysław Łuszczkiewicz, ksiądz kanonik Franciszek Leśniak i wspomniany wyżej profesor Marian Sokołowski.

Referat **Łuszczkiewicza** był poświęcony konserwacji i restauracji zabytków dzieł sztuki kościelnej, którym to problemem mówca zajmował się już wcześniej¹³. W jego ujęciu opieką trzeba otoczyć nie tylko kościoły murowane, ale „pełne typu i piękna charakterystycznego drewniane kościółki i cerkwie”, gdyż wszystko to należy do kultury rodzimej¹⁴. Mówca zachęcał do zachowania dzieł sztuki, podlegających usunięciu z kościelnych wnętrz przy ich restauracji, ze względu na potrzebę utrzymania stylowej jedności. Podniósł także kwestię braku diecezjalnych muzeów katolickich wzorowanych na zachodnich. W 1883 r. Łuszczkiewicz ogłosił w „Przeglądzie Katolickim” szereg artykułów na temat sztuki religijnej, wśród nich wyodrębniony później jako osobna pozycja, tekst pt. „Jakie są zasady malarstwa kościelnego”¹⁵. Według badaczy sztuki sakralnej w Polsce, autor tych prac był „prawdziwym [...] inicjatorem programowej pracy w dziedzinie polskiej sztuki kościelnej”¹⁶. Chciałbym pokrótce zająć się jego poglądami na sztukę religijną, którym dawał wyraz we wcześniejszych publikacjach i które wywierały swój wpływ także na sztukę Kościoła grekokatolickiego. W kontekście podjętego tematu interesować mnie będzie rozumienie malarstwa przez Łuszczkiewicza. Później jego myśli odnajdą swoją kontynuację zwłaszcza w postanowieniach II Wiecu Katolickiego.

¹² *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie...*, s. 21. Myślę, że ten pierwszy zaplanowany referat mógł wygłosić Dzieduszycki, ponieważ zajmował się tą tematyką.

¹³ Zob. W. Łuszczkiewicz, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości*, Kraków 1869; Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów* (Odbitka z „Przeglądu Katolickiego”), Kraków 1887; W. Łuszczkiewicz był także jednym z założycieli Towarzystwa św. Łukasza i pisma „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” w Krakowie. Towarzystwo i pismo zajmowało się odnawianiem sztuki religijnej. Zob. J. Wolańska, *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”*, [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka Sakralna Krakowa w wieku XIX*, część I, Kraków 2004, s. 39–87.

¹⁴ W. Łuszczkiewicz, *O konserwacji i restauracji zabytków sztuki kościelnej*, [w:] *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie...*, s. 583.

¹⁵ W. Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów...* Zob. rozdział VII. *Dzieła sztuki w kościele. Malarstwo i rzeźba religijne*, s. 76–105; Także [w:] W. Łuszczkiewicz, *Jakie są zasady malarstwa religijnego*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 1884, nr 5/6, s. 67–85; Także [w:] „Przegląd Katolicki” Warszawa 1883, s. 152, 190, 220, 284, 366, 497.

¹⁶ *Sztuka Sakralna w Polsce. Malarstwo*, red. T. Dobrzeński, J. Ruszczycówna, Z. Niesiołowska-Rothertova, Warszawa 1958, s. 38; Por. A. Liedtke, *Sztuka sakralna. Okres romantyzmu*, [w:] *Historia Kościoła w Polsce*, t. II, cz. 1. 1764–1918, Poznań-Warszawa 1979, s. 723.

Miłośnik sztuki średniowiecznej, dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych, Władysław Łuszczkiewicz, nawoływał do powrotu we współczesnej sztuce chrześcijańskiej ku wzorom romanizmu i gotyki:

Wrócić by więc wypadało do dawnych tradycji sztuki, zostawić obrazy olejne w ołtarzach, a ściany gotyckich kościołów wiejskich niech się raczej zdobiją malowaniami klejowymi, przeprowadzonymi w jednej myśli, czysto religijnej¹⁷.

Są to przede wszystkim techniki klejowe – malowanie temperą, na mokrym tynku – *al fresco* – albo malowanie woskiem – metoda enkaustyczna. Autor uważa, że zyskują te techniki na sile, ponieważ posługiwano się nimi w czasach największego rozwoju sztuki chrześcijańskiej – w epokach dawnych: od Cimabuego aż do Rafaela, a w malarstwie rodzimym w bizantyńskich malowidłach na gotyckich łukach kościołów średniowiecznych, wtedy, gdy duch religijny osiągnął w malarstwie swoje największe wyzyny¹⁸. Trzeba dodać, że malarstwo ściennie, według myśli historyka sztuki, odróżnia się w środkach przekazu od sztalugowego, gdyż dąży do prostoty i nadaje monumentalności postaciom. W kolorach malarstwo takie zbliżone jest do techniki akwarelowej, nie ma w nim efektownej światłocieniowej wyrazistości malarstwa olejnego, które „ujęte w ramy ołtarza, naśladuje widok, jakoby przez okno się przedstawiał”¹⁹.

Łuszczkiewicz uważa, że nie wolno bielić kościołów, ponieważ bielony kościół przypomina sale szpitalne albo koszary, a nie Dom Boży²⁰. Natomiast polichromia nie tylko podkreśla architekturę kościelnego wnętrza, ale sprawia, że „...piękne sklepienia katedr sandomierskiej, wrocławskiej, gnieźnieńskiej i krakowskiej pokryły się kobiercem barw a zamigotały złotem i lazurem. Szczęśliwe gmachy, co trafiły na chwile pokochania barwności...”²¹ Architektura i malarstwo ściennie przez harmonijne współistnienie i wzajemne uzupełnienie, przekazują Boskie piękno. Żeby to osiągnąć, malarz powinien wiedzieć, w jakim stylu i jaką techniką wykonać polichromię. Oprócz wiedzy technicznej, którą autor nazywa „artyzmem rzemiosła”, malarza powinien cechować zasadniczy „artyzm” – natchnienie religijne²². Ten „artyzm” odróżnia prawdziwego malarza

¹⁷ W. Łuszczkiewicz, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi...*, s. 31. Zob. T. Dobrzeńcki, Władysław Łuszczkiewicz – badacz sztuki romańskiej, [w:] *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1974, red. T. Hrankowska, Warszawa 1976.

¹⁸ Tamże, s. 38.

¹⁹ W. Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów...*, s. 89.

²⁰ Tamże, s. 18.

²¹ Tamże, s. 19.

²² To „natchnienie religijne” będzie głównym tematem jego rozprawy W. Łuszczkiewicz, *Jakie są zasady malarstwa religijnego*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 1884, nr. 5/6, s. 67–85), albo tego samego artykułu z VII rozdziału pod wcześniejszym tytułem *Dzieła sztuki w kościele. Malarstwo i rzeźba religijne*, [w:] *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów...*, s. 76–100.

od dekoratora i daje mu prawo malować na ścianach obrazy religijne o charakterze monumentalnym. Najwybitniejsi wśród malarzy łączyli oba rodzaje sztuki: „Tak bywało i w wiekach średnich, gdy Giotto maluje kościół w Assyżu, gdy zresztą nasi rusczy malarze malują kaplicę ś-go Krzyża na Wawelu”²³. Malarstwu ściennemu stawia się większe wymagania, jako że monumentalność przejawia się przez dekoracyjność obrazów i ich dostosowanie do linii i kształtów architektury. Język formalny wypowiedzi polichromii powinien być daleki od realizmu, a tym bardziej baroku. Polichromia powinna też różnić się od zwykłych obrazów ołtarzowych. Autor przypisuje jej większe zalety, w tym zdolność oddziaływania moralnego²⁴. W realizacjach polichromii Łuszczkiewicz odrzuca wszelkie załamania w malowaniu linii lub płaszczyzny, gdyż wzniosłe pomysły religijne potrzebują jego zdaniem „spokoju, ciszy, namaszczenia religijnego, symetryczności, płaskości rysunkowej w rodzaju płaskorzeźbowym...”, a także „kolorytu lekkiego”²⁵. Za wzór do naśladowania powinny służyć „...dzisiejsze obrazy Flandryna, Füricha, Owerbecka i całej szkoły włoskiej XV wieku, a szczególnie obrazy Rafaela; nigdy zaś wzorami tu być nie mogą olejne malowania XVII wieku...”²⁶ Chodzi mu o naśladowanie i doskonalenie poprawnej formy według obecnych obrazów religijnych. Proponuje nawet stworzyć „cenzurę artystyczno-duchowną”, aby uzupełnić rodzime ikonograficzne wzory dobrym rysunkiem. Nie wolno przecież, żeby „Matka Boska Częstochowska” zastąpiła „Madonna della seggiala” Rafaela²⁷.

W rozdziale VII swojej pracy *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, później zatytułowanej: *Jakie są zasady malarstwa religijnego*, Łuszczkiewicz skupia się na wyjaśnieniu wspomnianego wyżej „artyzmu” – natchnienia religijnego, które konieczne musi cechować malarza; zastanawia się nad stroną treściową dzieła sztuki, a także środkami formalnymi i technicznymi²⁸. W rozumieniu autora wspomnianej pracy sztuka religijna służy po to, aby przez nią wierzący mógł podnieść swój umysł i duszę do świata idealnego²⁹. Ona łączy świat widzialny ze światem ponadmysłowym. Dlatego *forma*, *treść* i *środki techniczne* muszą tworzyć harmonijną całość, która przejawia się przez piękno dzieła sztuki. Piękno zaś jest wyrazem piękna Boskiego. Artysta musi wydobyć to piękno z natury, a nie na-

²³ W. Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów...*, s. 33.

²⁴ Tamże, s. 36.

²⁵ Tamże, s. 36; Por: „Obok tego, żeby powstało malowidło ścienne o wartościach sztuki głęboko religijnej i pięknej musi być stworzony komitet doradczy, znawców sztuki. Do tego komitetu mają wejść architekt wykształcony na wzorach zagranicznych, historyk sztuki, konserwator zabytków sztuki, przedstawiciel duchowieństwa i „artysta malarz wyższego nastroju”. (Tamże, s. 35).

²⁶ Tamże, s. 36.

²⁷ W. Łuszczkiewicz, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi...*, s. 40.

²⁸ W. Łuszczkiewicz, *Jakie są zasady malarstwa religijnego*, s. 67–85; W. Łuszczkiewicz, *Dzieła sztuki w kościele.- Malarstwo i rzeźba religijne*, [w:] Tenże, *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów...*, s. 76–100; Środki techniczne omawia on w VIII rozdziale, s. 106–127.

²⁹ W. Łuszczkiewicz, *Poradnik dla zajmujących się utrzymywaniem i restauracją kościołów...*, s. 77.

śladować ślepo rzeczy widzialne. Malarz „natchniony religijnie” posiada zalety genialności, a także moralności chrześcijańskiej, jest człowiekiem głęboko wierzącym. Te wszystkie cechy osobowe przejawiają się w urzeczywistnianiu „pomysłu artystycznego.” „Pomysł artystyczny” odnajduje swoje wcielenie formalne przez użycie odpowiedniej kompozycji, stosowny wybór akcji, jasność tego, co ma być przedstawione, malowniczość³⁰. Utwór musi być prawdziwy, to znaczy zrozumiałym dla widza i posługiwać się środkami podobnymi do literackiego przekazu. Najważniejsze w obrazie religijnym jest przedstawianie postaci na tle krajobrazu, który pełni rolę podrzędną wobec figury człowieka. Przebóstwiony człowiek jest centralnym elementem akcji religijnej. Postać na obrazie trzeba zatem nie tylko idealizować przez ujawnienie wewnętrznej piękności poszczególnych świętych, ale stosować odpowiedni układ linii i gestów dla wyodrębnienia charakterystycznych cech³¹. Piękno wewnętrzne, zaczerpnięte z natury, ukazuje malarz na przykład przez piękno Matki Boskiej lub Chrystusa: „Postacie Świętych Pańskich w obrazach kościelnych muszą być prawdziwymi, ale i pięknymi zarazem”³². Artysta stwarza „typy piękne” na początku w swojej duszy, a potem przenosi je w obraz³³. Można powiedzieć, że treść przekazana przez formę w dziele sztuki jest odbiciem-portretem wnętrza twórcy, „głębią duszy artysty głęboko religijnego”³⁴. Doskonałość techniczna jest niezbędna, żeby chronić obraz przed niestosownością lub brzydotą. *Rysunek, koloryt, światłocień* mają w tym przypadku pierwszorzędne znaczenie. Artysta średniowieczny nie posiadał dobrego warsztatu technicznego, dlatego wyrażał piękno w dziele sztuki za pomocą środków jemu dostępnych. Teraz, poszerzając granice normatywne malarstwa religijnego, które oparte jest na ikonografii zeszlých epok, artysta doskonali środki przekazu, przez co przybliży dzieło czasom obecnym. Malarz współczesny powinien studiować anatomię, wiedzieć o stosunkach liczbowych poszczególnych członków ciała ludzkiego, orientować się w symbolice kolorów sztuki chrześcijańskiej itd.³⁵ Dzięki temu „językowi piękna” może tworzyć obrazy, które są w stanie podnieść stronę moralną przekazu artystycznego i samej narracji przedstawieniowej.

Podsumowując, można powiedzieć, że Łuszczkiewicz akceptuje formalne i warsztatowe zasady malarstwa akademickiego w tworzeniu dzieła religijnego. Od strony treściowej oczekuje, by obraz przekazywał wyidealizowany świat Boskiego Piękna. Odróżnia także polichromię od malarstwa sztalugowego olejnego, jako sztukę inną w swoich środkach przekazu. Ta monumentalna sztuka

³⁰ Tamże, s. 86.

³¹ Tamże, s. 98–99.

³² Tamże, s. 108.

³³ Tamże, s. 98.

³⁴ Tamże, s. 98. Por. „...Tylko artyści wielcy posiadają środek wypowiedzenia formami dla oczów i przez oczy do głębi uczuć” (Tamże, s. 106).

³⁵ Por. „Dobrze wiedzieć, że stosunek wysokości głowy do długości całego ciała u człowieka dorosłego waży się między 6 ½ a 8 części...” Tamże, s. 109).

powinna się charakteryzować uproszczoną formą wyrazu, pastelową kolorystyką, właściwą dla malarstwa klejowego, i cechą zasadniczą – dostosowaniem do architektury. Wzorem do naśladowania mogą być freski Giotta lub bizantyńskie freski ruskich malarzy, które mają przejrzystą i zrozumiałą narrację, wyrafinowany koloryt. Łuszczkiewicz wyróżnia niedoskonałe technicznie malarstwo średniowiecznych mistrzów ze względu na ich głębię duchową, dzięki czemu ich dzieła odtwarzały „ducha chrześcijańskiego w całej pełni jego i głębokości uczucia”³⁶. Wszelako współczesny język techniczny musi być już inny niż w epokach minionych, bardziej zrozumiały dla współczesnego wierzącego. Malarstwo religijne jest dla autora odwzorowaniem mikrokosmosu duszy artysty w dziele sztuki. Artysta-geniusz, jak romantyczny kapłan o zaletach moralnych, przekazuje doskonałe, prawdziwe piękno świata niewidzialnego. Na tej drodze rozumienia sztuki religijnej przez Łuszczkiewicza spotykają się romantyzm, idealizm i akademizm. Nurty te nawzajem dopełniają się w stworzonej przez niego normatywnej teorii malarstwa religijnego.

Referat **F. Leśniaka** dotyczył natomiast rozwoju współczesnej sztuki kościelnej, o czym świadczył tytuł: „O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb kościoła”³⁷. Według wyrażonej w nim myśli sztuka zawsze była wspierana przez Kościół i zawdzięcza mu swój rozwój. I odwrotnie, sztuka jest tym czynnikiem, który sprawia, że liturgia lepiej oddziałuje na wierzącego. Przez piękno sztuka nie tylko opowiada o historii świętej, ale też powoduje, że „duch wiary potężnieje, [...] dąży do wznioślejszego i piękniejszego oddania czci Bogu [...] staje się pewną koniecznością religijnego umysłu i serca: *dilexi decorem domus Dei!*”³⁸. Żeby to osiągnąć, trzeba dążyć do jedności stylowej zwłaszcza w malarstwie dekoracyjnym. Wszystko, co znajduje się wewnątrz kościoła, musi być organicznie zespolone w jedną całość: ikonografia, ornamentyka, kompozycja, kolor, rysunek itd., żeby „wywołać cały efekt wdzięku i prostoty”³⁹. Tym

³⁶ A. K., *Malarstwo religijne*, [w:] *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedyi Wetzera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami*, red. M. Nowodworski, Warszawa 1880, t. XIII, s. 114; Por. „Dwie są główne epoki malarstwa chrześcijańskiego, w których wspólność pojęć artystycznych znajdzie się u wszystkich ludów tej wiary: pierwsza jest epoka bizantyńskiego malarstwa, normująca typy przedstawień religijnych, kończąca się dla Kościoła rzymskiego mniej więcej z XIII wiekiem, a dla wschodniego obowiązująca do dni dzisiejszych; drugą epokę stanowią odpadłe kwiaty od włoskiego odrodzenia, malarstwo włoskie i północne w naśladownictwie jego pojęć powszechne w Europie w XVII i XVIII w. Granice tej epoki idą aż w początki naszego stulecia. Poza temi dwoma epokami rozciąga się świat sztuki narodowej, kierunków miejscowych... Wyrzywa się ta rzetelnie religijna sztuka w każdym niemal z osobna kraju z powić bizantyńskich, zdobywa sobie samoistny żywot i ginie, gdy jej podstaw brakuje moralnych.” (W. Łuszczkiewicz, *Malarstwo religijne w Polsce*, [w:] *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedyi Wetzera i Welfego...*, t. XIII, s. 122).

³⁷ F. Leśniak, *O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb kościoła*, [w:] *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893 r.*, Kraków 1893, s. 601–606.

³⁸ Tamże, s. 602.

³⁹ Tamże, s. 603.

bardziej że sztuka staje się dostępna ogółowi, którego „smak estetyczny” rozwija się i ma większe artystyczne zapotrzebowanie. Do ożywienia sztuki kościelnej, według autora, potrzebne są: rozwinięcie arcyzmu polskiego, przemysłu artystycznego, powstanie w kraju szkół fachowych i komisji fachowej pod przewodnictwem Biskupa, a także publikacje o sztuce kościelnej⁴⁰. Ponieważ Leśniak był księdzem, poruszył bolesny w tamtym czasie problem wychowania artystycznego duchowieństwa. Uznawał za niezbędne kształcenie kleryków w kierunku „religijno-estetycznym”. Księża, jak nikt inny, powinni orientować się w sztuce chrześcijańskiej, żeby nie tylko zachowywać zabytki przeszłości, ale zamawiać do kościołów dzieła sztuki o odpowiednim poziomie. W końcu, kiedy cel będzie osiągnięty „...sztuka, owa piękna córka Kościoła, stanie się ozdobą domu Bożego, zajrzy i do chat wieśniaczych, pociągnie wszystkich do wiekuiętego źródła piękna, z którego sama wzięła początek...”⁴¹

Znamienne jest to, że wszystkie kwestie dotyczące sztuki kościelnej, które zostały podniesione na I Wiecu Katolickim w Krakowie, pojawiły się też i były rozwijane na **II Wiecu Katolickim we Lwowie**. Społeczność ruska i księża grekokatolicy wzięli w nim masowy udział. Było to związane z obchodami jubileuszowego roku 1896 – trzysetnej rocznicy zawarcia unii kościelnej. Postanowienia wiecu i rezolucje wydrukowano w dwóch językach, po polsku i po ukraińsku, a prof. I. Szaraniewicz w swoim referacie zaznaczył, że: „Unia zbliżyła naród ruski do polskiego, który wyznaje niezachwianie wiarę katolicką i stanie się pomostem dla innych narodów słowiańskich, zostających w schizmie, do połączenia z prawdziwym Kościołem Chrystusowym”⁴².

W sekcji do spraw nauki i sztuki dwa referaty wygłosił: dr Jan Bołoz Antoniewicz, a koreferaty dr Jerzy hrabia Mycielski. Bołoz Antoniewicz, kontynuując myśli Franciszka Leśniaka zaprezentowane na I Wiecu Katolickim, a dotyczące kształcenia estetycznego kleru i utworzenia muzeów diecezjalnych, poświęcił wspomnianym zagadnieniom referat „W sprawie nauki historii sztuki dla uczącego kleru w seminariach”⁴³. Teoretyczny kurs dla kleryków – jak przekonywał autor – jest rzeczą niezbędną, podobnie jak wprowadzenie wykładów z historii sztuki chrześcijańskiej na Uniwersytetach Lwowskim i Krakowskim. Zauważywszy, że wschodnia część Galicji jest najbiedniejsza w zbiory dzieł

⁴⁰ Tamże, s. 604.

⁴¹ Tamże, s. 605. Wszystko co było omówione na Wiecu odnośnie sztuki kościelnej, zostało potwierdzone w rezolucjach: Zob. *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie...* s. 230–231.

⁴² I. Szaraniewicz, *Kościelna Unia na Rusi i wpływ jej na zmianę stanowiska społecznego świeckiego duchowieństwa ruskiego*, [w:] *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część I: opis Wiecu i Rezolucje uchwalone*, Lwów 1899, s. 140.

⁴³ J. Bołoz Antoniewicz, *W sprawie nauki historii sztuki chrześcijańskiej w seminariach duchownych*, w: *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie...*, *Część II: Referaty*, Lwów 1899, s. 341–348.

sztuki, stwierdził jednak, że „muzeum dyecezyjne we wschodniej części kraju mogłoby nawet nie w zbyt długim czasie nagromadzić ciekawsze i cenniejsze przedmioty z cerkwi niż z kościołów...”⁴⁴ Złemu stanowi współczesnej sztuki kościelnej, polskiej i ruskiej, może zaradzić utworzenie osobnego Towarzystwa, które by oferowało pomoc artystyczną i techniczną przy malowaniu i restauracji kościołów i cerkwi⁴⁵. Przypomnę tutaj, że po dwóch latach, w 1898 r., Rusini utworzyli we Lwowie religijno-artystyczne stowarzyszenie o podobnym zakresie działalności – Towarzystwo dla Rozwoju Sztuki Ruskiej⁴⁶. Natomiast Polacy już wcześniej podjęli próbę stworzenia Towarzystwa Świętego Łukasza w Krakowie w 1879 r.⁴⁷

Jerzy Mycielski w swoim koreferacie zastanawiał się nad tym, według jakich wzorów powinien być napisany rodzimy podręcznik historii sztuki chrześcijańskiej. Przedstawiony schemat odsłania fascynację autora pewnymi epokami i dziełami, ukazuje ogólne sposób ujęcia sztuki religijnej. Według projektu Mycielskiego wstęp powinien opierać się na dwóch dziełach: *Aesthetik* Jungmanna i *Aesthetik der bildenden christlichen Künste* Durscha. Oprócz rozdziałów o sztuce katakumbowej, bizantyńskiej i romańskiej, autor proponuje dołączyć część o znaczeniu sztuki renesansu, która została pominięta w wymienionych książkach. W przygotowaniu tego rozdziału należy korzystać z dorobku katolickich uczonych Włoch i Francji, ponieważ w Niemczech sztuka chrześcijańska kończy się na gotyku. Omówienie polskiego renesansu miałoby oparcie w badaniach M. Sokołowskiego, W. Łuszczkiewicza i F. Koperę. Sztuka ruska, która już wzbudziła zainteresowanie badaczy, według koncepcji Mycielskiego powinna mieć osobny rozdział obok sztuki polskiej: „Tu wreszcie przypadłby także rozdział o sztuce cerkiewnej końca średniowiecza aż po wiek XVIII i ostatecznie spisanie jej kanonów w klasztorze góry Athos”⁴⁸.

Następny referat Bołoz Antoniewicza miał charakter programowy i zarysowywał „Cele i drogi sztuki kościelnej”, według których sztuka powinna rozwijać się w przyszłości. Było to swego rodzaju podsumowanie dziejów sztuki religijnej do końca XIX w. Wygłoszone przemówienie zostało wydane 1897 r. jako osobna książka. Autor dał wyraz swojej osobistej wizji sztuki opartej na wartościach katolickich, a także przyczynił się do przyjęcia odpowiednich rezolucji.

Dwie gałęzie sztuki kościelnej, które najpełniej mogą wyrazić uczucia religijne, to według Bołoz malarstwo, które osiąga monumentalność i muzyka kościelna; one są:

⁴⁴ Tamże, s. 346.

⁴⁵ Tamże, s. 347–348.

⁴⁶ Л. Купчинська, „Товариство для розвою руської штуки” перша українська мистецька організація на західноукраїнських землях, „Дзвін” Львів 2003, nr 3, s. 128–132.

⁴⁷ J. Wolańska, *Towarzystwo Świętego Łukasza w Krakowie i „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”*, [w:] W. Bałus, E. Mikołajska, J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka Sakralna Krakowa w wieku XIX*, część I, Kraków 2004, s. 39–87.

⁴⁸ J. Mycielski, *Korreferat do referatu prof. Dr Jana Bołoz Antoniewicza...*, s. 353.

najlepszym i najszlachetniejszym łącznikiem między życiem a dogmatem wiary... Po freskach Giotto, po dziełach Rafaela zstępują na ziemię i wstępują znów w niebo, podobnie jak Aniołowie we śnie Jakuba, nasze wiary i uczucia religijne⁴⁹.

Ten związek sztuki i religii stanowi nierozłączną całość podobnie jak medal, w którym na awersie widnieje emblemat Kościoła katolickiego, a na rewersie – sztuki pięknej. W swojej twórczości sztuka kościelna powinna z jednej strony uwzględniać duchowe czynniki, jak niepodlegającą dyskusji wyższość ducha, z drugiej strony wyrażać uczucia katolickie przez formę. Referent nazywa to „momentem artystycznego stylu”, kiedy współdziałają w artystycznym tworzeniu architektura, malarstwo i rzeźba⁵⁰. Wszystkie te momenty są skorygowane w zależności od epoki, a także od indywidualności i narodowości artysty. Wszelako sztuka religijna, dzięki „tradycji swego monumentalnego pochodzenia”, przekracza to, co jednostkowe i subiektywne, żeby przemówić językiem zrozumiałym do ogółu. Jednostkowość i powszechność wyrazu – to jedna z cech sztuki kościelnej. Tylko w renesansie włoskim osiągnięto ową piękną równowagę ducha i stylu: „Stając przed *Przemienieniem na górze Tabor* (w Rzymie), przed *Madonną Sykstyńską* (w Dreźnie), przed *św. Cecylią* (w Bolonii) czujemy dobrze, że dzieła, który te dzieła wydał, jest najczarowniejszym ze wszystkich, ale czujemy także, że jest ostatnim. Bliżej świata nadzmysłowego nikt nie stanął, żaden artysta od czasów Rafaela nie zdołał równie jasną i równie łatwo zmysłami uchwytą formą dać obraz świata nadprzyrodzonego”⁵¹.

Jednak nie zawsze sztuka podążała drogą „duchowej afirmacji”, często w dziejach traciła ona swoje prawdziwe znaczenie. Bołoz wymienia dwie drogi, które sprowadziły sztukę kościelną na bezdroża, a w końcu sprawiły jej upadek. Pierwsza droga dała początek późniejszemu „zboczeniu” w stronę sztuki portretowej. Na tej drodze od XII do XVI w. wprowadzano do sztuki czynniki „osobiste i rodzajowe”, ukazując na przykład na obrazie religijnym postawę klęczącego fundatora. Wskutek tego powstały „obrazy albo religijno-portretowe w wielkim stylu, albo wybitne kompozycje rodzajowo-religijne, bardzo poetyczne wprawdzie, ale już gubiące tradycje wielkiej sztuki monumentalnej”⁵². Druga droga, to droga epok „epigonów i spadkobierców”, na której artyści naśladowali dzieła wielkich mistrzów renesansu. Skazana jest ona na powtórzenie wzorów i w końcu sprowadza się do karykatury⁵³.

⁴⁹ J. Bołoz Antoniewicz, *W sprawie sztuki kościelnej*, [w:] *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie...*, s. 277–292; Cyt. za: J. Bołoz Antoniewicz, *W sprawie sztuki kościelnej*, [w:] J. Bołoz Antoniewicz, J. Mycielski, *Cele i drogi sztuki kościelnej (Odbitka z Księgi pamiątkowej II zjazdu katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7. 8. i 9. lipca 1896 roku)*, Żółkiew 1897, s. 5.

⁵⁰ Tamże, s. 5–6.

⁵¹ Tamże, s. 8.

⁵² Tamże, s. 7.

⁵³ Tamże, s. 8.

Od XVI w., według Bołoz Antoniewicza, zaczyna się upadek sztuki religijnej. Ten nieszczęśliwy czas przypada na rozwój sztuki kościelnej w Polsce. Właśnie sztuka, która zdążyła rozwinąć się na tych terenach do epoki baroku, była jeszcze na pewnym poziomie, włączając też sztukę gotycką. Dlatego dzieje późnego renesansu ważne są dla sztuki kościelnej rodzimej, bowiem zachowały jeszcze „kpiątek twórczości renesansowej”⁵⁴. W kontekście tych myśli Bołoz można przywołać XVI-wieczne freski bizantyńskie na sklepieniach gotyckich i ikonę halicką, które nosiły jeszcze piętno renesansu. „Wandalizm barokowy” niszczy wszędzie osiągnięcie renesansu, a sztuka kościelna przestaje być sobą. Nie powiodło się tym, którzy chcieli odrodzić sztukę religijną, na przykład nazareńczykom. Mając etyczne i estetyczne ideały chrześcijańskie nie umieli oni operować kolorem⁵⁵. Bołoz nazywa ich „garstką ludzi kompletnie ślepych na kolor”⁵⁶.

W Polsce o odrodzeniu malarstwa kościelnego można mówić, zaczynając od Grottgera i Matejki. Ten ostatni był nie tylko osobą religijną, ale wprowadzał elementy monumentalne do swego malarstwa. Ale, niestety, jak twierdzi Bołoz Antoniewicz, „...woleliśmy wciąż powtarzać utarte komunały o niemożliwości sztuki religijnej w wieku XIX, zamiast żeby dać temu Mistrzowi, tak predestynowanemu do malarstwa ściennego sposobność, do przekonania nas o stanie rzeczy przeciwnym!”⁵⁷ W czasach współczesnych trzeba dać drogę młodym malarzom, aby oni odnaleźli z powrotem drogę ku ideałowi.

Podsumowując, warto zastanowić się nad rozumieniem przez Bołoz Antoniewicza kluczowego pojęcia, za pomocą którego charakteryzuje on sztukę kościelną – nad terminem *monumentalność*. Po pierwsze – autor uważa, że gdy tylko sztuka „historyczno-religijna odstaje od muru” i traci bezpośredni kontakt z architekturą – traci także monumentalny charakter, skupia się na drobiazgach i rzeczach wtórnych⁵⁸. Po drugie – upadek sztuki jest spowodowany tym, że zanika „idea” architektoniczna. Architektura powinna odzyskać status *magistra picturae*. W powiązaniu i w zależności od niej malarstwo odnajdzie swoją monumentalność: „kontakt fizyczny między malarstwem a architekturą naprowadzi znowu na kontakt moralny, nawiąże nici od tak dawna zerwane”⁵⁹. Po trzecie – Bołozowi chodzi o tak zwaną jedność sztuk, która została zapomniana. Malarstwo, rzeźba, architektura powinny być traktowane jak uzupełniające się czynniki,

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ „Nazareńczycy” – stow. niem. malarzy, zał. Przez J. F. Overbecka i F. Pforra w Wiedniu (1809) pod nazwą Lukasbund (niem. – związek św. Łukasza). Należeli doń m.in. Cornelius, Schadow i Schnorr von Carolsfeld. W 1810 osiedli oni w Rzymie, w opuszczonym klasztorze Sant’Isidoro, tworząc zespół pracujący według zasad rygoru klasztorowego i uprawiając malarstwo religijne...” (*Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1990, s. 194).

⁵⁶ J. Bołoz Antoniewicz, *W sprawie sztuki kościelnej...*, s. 14.

⁵⁷ Tamże, s. 16.

⁵⁸ Tamże, s. 14.

⁵⁹ Tamże, s. 15.

powinny one w swoim dążeniu ku ideałowi tworzyć dzieło o wspólnym wyrazie. Dlatego nie trzeba naśladować minionych wieków, ale tylko inspirować się nimi: sięgać do treści starych obrazów i dawnej ikonografii, żeby wytworzyć dzisiaj nowy styl w malarstwie kościelnym. Po czwarte – monumentalność dąży ku idealizacji form i odrzuceniu wszystkiego, co przypadkowe, a także w sposób najbardziej adekwatny wyraża duchowość chrześcijańską.

Antoniewicz widzi dwie drogi odrodzenia sztuki kościelnej. Pierwsza – to inspiracja sztuką starochrześcijańską i zachodniego średniowiecza. Druga – sięganie ku „pierwotnym” wspólnym źródłom sprzed rozłamu kościelnego, ku sztuce „rasowo rodzimej” – inspiracja sztuką wschodnią. Chodzi tutaj o naśladownictwo bizantyńskich wzorów: „w studyowaniu dawnej budowy cerkwi drewnianych, w studyowaniu fresków monasterów bukowińskich z XV i XVI w., których sztuka lekko tylko muśnięta powiewem renesansu”⁶⁰. Ta sztuka przechowała aż do XVII w. wszystkie osiągnięcia Kościoła powszechnego, Kościoła jedności sprzed rozłamu religijnego.

Mycielski w swoim koreferacie doprecyzował i dopełnił wykaz wzorów, którymi – jego zdaniem – trzeba się inspirować we współczesnym malarstwie. Wskazał ściennie „stylizowane” malarstwo włoskiego trecenta i quattrocenta⁶¹. Wymienił konkretne nazwiska: Giotto, Fra Angelico, Masaccio i „Florentczyków realistów z quattrocenta, nawet Mantęgnę i Loranza Costę”⁶². Odnośnie do sztuki cerkiewnej stawiał jako przykład malowidła bizantyńskie z kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu.

Wnioski Boloza i Mycielskiego, dotyczące zarówno sztuki zachodniej, łacińskiej, jak i wschodniej, grekokatolickiej, znajdują swoje potwierdzenie w zaakceptowanej przez II Wiec Katolicki rezolucji⁶³. Główna myśl rezolucji dotyczyła zwrotu ku wzorom malarstwa ściennego. Sztuka monumentalna stawała się czynnikiem wiodącym w architektonicznej konstrukcji Kościoła lub Cerkwi. To, jak uważam, miało dla przyszłości decydujące znaczenie – zarówno w poli-

⁶⁰ Tamże, s. 18. W 1910(?) r. Podlacha napisze pracę naukową o malowidłach kościołów bukowińskich.

⁶¹ J. Mycielski, *Korreferat do referatu prof. Dr Jana Boloza Antoniewicza „W sprawie sztuki kościelnej”*, s. 19–25.

⁶² Tamże, s. 24.

⁶³ *Sekcja w sprawie nauki i sztuki. Rezolucje w sprawie sztuki kościelnej*, w: *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część I: opis Wiecu i Rezolucje uchwalone*, Lwów 1899, s. 30–31. Jako podsumowanie w rezolucji II Wiecu Katolickiego we Lwowie, zostały potwierdzone zasady „konserwowania i restaurowania zabytków sztuki kościelnej”, podjęte na I Wiecu Katolickim w Krakowie. Dla „zaspokojenia artystycznych potrzeb kościoła” zaakceptowano postulat, by otworzyć w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie i Szkole Przemysłowej we Lwowie dział nauki malarstwa kościelnego. Zgodzono się, żeby przy zamawianiu do kościołów dzieł sztuki kościelnej zwracać się do Dyrekcji Towarzystwa Sztuk Pięknych, jako pośrednika artystycznego dla konsultacji. Postanowiono, by w przyszłości urządzić „wystawę nowych przedmiotów sztuki kościelnej oraz przedmiotów przemysłu artystycznego” (Tamże, s. 30).

chromiach kościelnych, jak i w witrażach, mozaice sztuka religijna dała swój najpełniejszy wyraz i najciekawsze rozwiązania. Niewątpliwie sztuka monumentalna, posługująca się stylizacją, miała przed sobą żyzny grunt. Mogła korzystać z osiągnięć secesji – stylu w pierwszym rzędzie dekoracyjnego. Organiczne urzeczywistnienie w realizacjach kościelnych tego stylu możemy zobaczyć w polichromiach i witrażach Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera⁶⁴. Według słów rezolucji, II Wiec Katolicki „w szczególności oświadcza się za ponownem wprowadzeniem zupełnie prawie zaniedbanego u nas malarstwa ściennego i uważa freski powstałe w wieku XIV–XVI na zachodzie i na wschodzie za wzory najodpowiedniejsze, do których by nawiązać należało”⁶⁵. Ważne jest, że został uwzględniony czynnik narodowy w malarstwie chrześcijańskim: „Oczywiście nie powinno się to dziać z uszczerbkiem natchnień indywidualnych i motywów rodzimych i narodowych”⁶⁶. Dla kościoła katolickiego w Galicji sztuka bizantyńska w polichromiach Wawelu, Sandomierza, Lublina zyskiwała status wzorca do naśladowania, podobnie jak sztuka włoskiego trecenta i quattrocenta. Odnowienie tradycji wschodniobizantyńskiej i wczesnego renesansu będzie podstawą dla zainteresowania się nimi malarzy początku XX w.; podobnie jak i innymi tradycjami – starochrześcijańską i romańską. Wymienię tutaj tylko niektóre przykłady, a badając sztukę religijną można by przywołać ich znacznie więcej. Na przykład ukraiński malarz M. Bojczuk nastawiony będzie na odrodzenie tradycji bizantyńskiej i stworzy „szkołę neobizantynizmu”. Uczennica M. Bojczuka, Boduen de Courtene, podążając śladami nauczyciela, da wyraz fascynacji bizantyzmem w licznych dziełach zdobiących polskie kościoły. Polski malarz Wacław Borowski będzie naśladował malowidła epoki wczesnego odrodzenia (freski Botticello), a W. Tetmajer i K. Sichulski będą inspirować się folklorem i etnografią ludową⁶⁷. M. Sosenko zwróci się ku wczesnemu renesansowi włoskiemu i ikonie halickiej, a P. Chołodnyj ku tradycji starochrześcijańskiej⁶⁸.

Niewątpliwie wiece katolickie odegrały ważną rolę w rozwoju nie tylko teorii sztuki kościelnej, a także w dialogu międzykulturowym w Galicji. Podjęte przez Wł. Łuszczkiewicza i F. Leśniaka na I Wiecu Katolickim problemy malar-

⁶⁴ Można przywołać tutaj polichromie i witraże S. Wyspiańskiego z kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie. O zasługach tego artysty na polu sztuki religijnej świadczy to, że 1901 r. został on docentem malarstwa religijnego i dekoracyjnego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zob. M. Romanowska, *Stanisław Wyspiański*, Kraków 2000, s. 19–21, 23–25, 34; Znane są witraże Fryburskie J. Mehoffera, projekty polichromii tryfiriów do kościoła Mariackiego w Krakowie i in. Zob. M. Smolińska-Byczuk, *Młody Mechoffer*, Kraków 2004, s. 165–167, 246–259; *Józef Mechoffer. Opus Magnum*, kat. wyst., red. Jerzy Żmudziński, Kraków 2000, s. 97–98).

⁶⁵ *Sekcja w sprawie nauki i sztuki. Rezolucje w sprawie sztuki kościelnej...*, s. 30.

⁶⁶ Tamże, s. 30.

⁶⁷ J. Otkalfo, *O polichromii Wacława Borowskiego w kościele w Miłostawiu (1913-1914)*, [w:] *Studia o artystach XVIII-XX wieku*, red. J. Malinowski, Toruń 2003, s. 252.

⁶⁸ Zob. Радомська В, *Повернення Модеста Сосенка*, „Зерна”, Львів-Цвікау-Париж 1994, nr 1; Радомська В, *Повернення Модеста Сосенка*, „Образотворче мистецтво”, Львів 1991, nr 1.

stwa monumentalnego i sztuki sakralnej znalazły swoje rozwinięcie na II Wiecu Katolickim w wypowiedziach Mycielskiego i Jana Bożoz Antoniewicza. Ten ostatni zbierał główne myśli z zakresu teorii sztuki religijnej końca XIX wieku w Galicji, opartej na idealistycznej wizji i ukazywał nowe drogi rozwoju sztuki kościelnej, które były oparte na malarstwie freskowym. Otwierało to drzwi do rozkwitu malarstwa monumentalnego w realizacjach kościelnych następnego wieku i powodowało dojrzewanie sztuki, ale już na innych zasadach światopoglądowych. Celem sztuki religijnej pozostał przekaz Boskiego piękna i ukazanie przeobstwowionego człowieka. Cel ten miał osiągać artysta jako osoba wierząca i tworząca według chrześcijańskich reguł.

GOALS AND WAYS OF SACRAL ART.
CATHOLIC MASS MEETINGS AT THE END OF THE 19TH C ON THE FUTURE
OF RELIGIOUS PAINTING

Summary. The present article discusses the problems of sacral art which were brought up on two Catholic Mass Meetings in Galicia at the end of the 19th c. The first Catholic Meeting in Cracow took up the subject of monumental painting and sacral art, which were continued at the Second Meeting in Lviv. The main thought of the resolution of the II Catholic Meeting concerned a turn towards the models of wall painting. Monumental art became a leading factor in the architectural construction of a Catholic or Orthodox Church. Besides, the Catholic meetings played an important role not only in the theory of sacral art but also in a multi-cultural dialogue in Galicia.

Key words: sacral art, monumental painting, multi-cultural character, Galicia