

WYSTAWA LITURGICZNA WE LWOWIE 1909 ROKU WOBEC ÓWCZESNEJ SZTUKI KOŚCIELNEJ

Ołeh Rudenko

Ukraiński Katolicki Uniwersytet we Lwowie

*Gdy powstaną mistrze w duchu Bożym, którzy idee religijne
czarem piękna owiane przedstawią, to im pozornie uśpione
serca ludzkie odpowiedzą głośno jak dzwon, pójdą oni
jak prorocy przed narodem.¹*

Streszczenie: Artykuł poświęcony jest Wystawie Liturgicznej, zorganizowanej przez Ligę Pomocy Przemysłowej we Lwowie na początku XX w. Głównym celem wystawy była próba ukazania wyrobów sztuki kościelnej i ocalenia przemysłu rodzimego od zdominowania go przez przemysł zagraniczny. W czasie Wystawy Liturgicznej miały miejsce w salach wystawowych, odczyty z historii Kościoła i sztuki chrześcijańskiej. Problemy podjęte w odczytach, jak i sama Wystawa, uwydatniły główne rozbieżności między tym, czego oczekiwał kościół od malarzy, i tym, co proponowało malarstwo „nowych czasów”, przełamując kanon XIX-wiecznego realizmu.

Słowa kluczowe: sztuka religijna, Kościół, malarstwo, artysta, piękno, prawda

W literaturze przedmiotu pomijana jest bardzo ważna w kontekście polskiej i ukraińskiej myśli religijnej Wystawa Liturgiczna we Lwowie. W artykule tym chciałbym zastanowić się nad teoretycznymi konsekwencjami, jakie były skutkiem wystawy i jednocześnie podkreślić, że torowała ona drogę I Wystawie współczesnej polskiej sztuki kościelnej 1911 r. w Krakowie². Wystawa stała się kontynuacją oficjalnej refleksji Kościoła odnośnie do sztuki religijnej i poglądów, jakie zostały sformułowane na wiecach katolickich 1893 r. w Krakowie i 1896 we Lwowie³. Po piętnastu latach doczekała się swego urzeczywistnienia myśl zaznaczona w rezolucji II Wiecu Katolickiego dotycząca urządzenia wy-

¹ F. Leśniak, *O malarstwie religijnem*, „Gazeta Kościelna” 1909, nr 31, s. 388 (Z odczytu wygłoszonego na wystawie kościelnej we Lwowie 1909 r.).

² *Wystawa polskiej sztuki kościelnej*, „Architekt” 1910, nr 11, s. 172; Zob. *O sztukę kościelną*, „Gazeta Kościelna” 1911, nr 29, s. 357–358; Z. Niesiołowska-Rothertowa, [Bez tytułu], [w:] *Sztuka Sakralna w Polsce. Malarstwo*, oprac. T. Dobrzeńcki, J. Ruszczycówna, Z. Niesiołowska-Rothertowa, Warszawa 1958, s. 41.

³ Zob. *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie odbytego w dniach 4, 5 i 6 lipca 1893 r.*, Kraków 1893; *Księga pamiątkowa drugiego Wiecu Katolickiego odbytego we Lwowie w dniach 7, 8 i 9 lipca 1896 roku. Część I: opis Wiecu i Rezolucye uchwalone*, Lwów 1899, s. 140.

stawy „nowych przedmiotów sztuki kościelnej”⁴. Wystawa była zorganizowana przez Ligę Pomocy Przemysłowej i jej kierownika, Mariana Olszewskiego, we Lwowie⁵. Miała ona szeroki program i obejmowała „wszystko co wchodzi w zakres budowy, ozdobienia i wewnętrznego urządzenia kościołów, kaplic, cerkwi, bożnic itd.”⁶ Głównym celem wystawy była próba ukazania wyrobów własnej sztuki kościelnej i ocalenia przemysłu rodzimego od zdominowania go przez przemysł zagraniczny⁷. Wystawa była urządzona w pałacu sztuki na wzgórzu parku Stryjskiego i trwała od 29 maja do 15 lipca. Wywołała ona ogromne zainteresowanie, udział w niej wzięło 130 wystawców, a zwiedziło ją 15 000 osób⁸. Zaprezentowano wyroby ruskie, nie robiąc żadnej różnicy „między fabrykatami Polaków i Rusinów”, także wyroby „mające jakąkolwiek styczność z kultem religijnym obu obrządków”, poczynszy od planów architektonicznych, a kończąc na książkach i upominkach⁹. Ze strony ukraińskiej wystawa nie wywołała większego zainteresowania, ponieważ jej recenzent, Włodzimierz Szuchiewicz, w czasopiśmie „Diło” zaznaczył: „ja nie zobaczyłem nawet podczas moich kilkorazowych odwiedzin wystawy ani jednego Rusina w obszernych salach wystawowego gmachu”¹⁰. W środowisku polskim wystawa zrodziła jak pozytywne recenzje, tak ostrą krytykę ze strony środowiska krakowskiego „Architekta”¹¹. To nieporozumienie sprawiło, że wystawione wyroby „przemysłu liturgicznego” nie zawsze odpowiadały kryteriom stawianym dziełom sztuki i miały charakter kiczu. Główny redaktor „Architekta” uważał, że od przemysłu liturgicznego trzeba żądać, aby spełniał kryteria nie tylko estetyczne, ale „artystyczno-techniczne”¹². Przeciwnie stanowisko reprezentował Gustaw Bizanz i w związku

⁴ *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, p. 3 c, s. 31.

⁵ Bardzo interesującą postacią w środowisku lwowskim był Marian Kazimierz Olszewski (1881–1915), malarz, grafik, krytyk artystyczny, pisarz, historyk sztuki. W 1911 r. był współzałożycielem Towarzystwa Sztuki Stosowanej „Zespół” i jego prezesem (Zob. U. Leszczyńska, *Olszewski Marian Kazimierz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, t. VI, s. 278–280; B. Olszewski, *Marian Olszewski*, Kraków 1939, s. 3–9).

⁶ *Wystawa Kościelna*, „Architekt” 1909, nr 6, s. 112. Por. „Bardzo pożądanem byłoby wreszcie urządzenie krajowej wystawy zabytków sztuki religijnej”, i dalej „Urządzenie takiej wystawy uchwalono na wiecu katolickim we Lwowie r. 1896” J. Makłowicz, *Udział duchowieństwa w konserwacji zabytków przeszłości i w pracach naukowych*, „Gazeta Kościelna” 1909, nr 3, s. 27 przypis 1.

⁷ *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Ateneum Kapłańskie” 1909, maj, V, I, s. 453.

⁸ J. Warchałowski, *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Architekt” 1909, nr 7, s. 138.

⁹ B. J., *Wystawa Kościelna we Lwowie*, „Gazeta Kościelna” 1909, nr 26, s. 329.

¹⁰ В. Шухевич, *Участь Русинів у промислово-літургічній виставі*, „Діло” 1909, nr 154, s. 1.

¹¹ Członkowie redakcji „Architekta” potwierdzali swoje stanowiska odnośnie do wystawy, odpowiadając na zarzuty Gustawa Bizansa, profesora Politechniki Lwowskiej: Zob. *Członkowie redakcji „Architekta”*: Władysław Ekielski, Waclaw Krzyżanowski, Franciszek Mączynski, Tadeusz Stryjeński, Ludwik Wojtyczko, Kazimierz Wyczyński: *Profesorowi Gustawowi Bizansowi w odpowiedzi*, „Architekt” 1911, s. 27.

¹² J. Warchałowski, *Wystawa Kościelna we Lwowie...*, s. 139.

z podobnymi recenzjami oskarżał „Architekta” o „puste zdania nadętej, ale próżnej krytyki” wystaw lwowskich – liturgicznej i późniejszej architektonicznej¹³. Bizanz zarzucał, że zamiast analizy wystawionych dzieł, redakcja „rzuca się gniewnie na wszystko, co się dzieje bez jej udziału”, a podobna opinia „ujemna” nie zawiera „ani słowa wskazówki mądrej a uzasadnionej” i nie poucza¹⁴. Według jego myśli, podobna recenzja jest dyletancka i przeczy jakiegokolwiek naukowemu podejściu. Kler zaś odebrał wystawę jako próbę odnowienia własnego przemysłu liturgicznego. Stwierdzano, że „często w kościele oprócz ścian wszystko jest niemieckie, pruskie (ale za to w takich kościołach grzmia, aż szyby brzęczą: patriotyczne kazania)”¹⁵. Wystawa sprawiła to, że księża zobaczyli, po raz pierwszy w takim zasięgu, wytwory sztuki rodzimej, które trzeba popierać. „Niech każda rzecz w kościele, – mówi ksiądz Makłowicz – przypomina: za polski grosz z polskich rąk jesteście!... Do nowego Grunwaldu tylko mocą ducha dojść możemy. Wystawa zamknięta – niech się duch nasz nie zamyka na rzucone hasło: stworzyć bogactwo narodowe!”¹⁶

Z relacji zawartych w czasopismach można zrekonstruować ogólny wygląd wystawy. W sali głównej na tle olbrzymiego płótna z wizerunkiem wieży Mariackiej i Sukiennic była zawieszona konstrukcja drewnianej dzwonnicy, która symbolizowała zapomniane miejscowe budownictwo drewniane. Pod dzwonami wysoko ustawiono popiersie papieża – Piusa X. Sale przybrano w kolory papieskie. „Już sam pomysł budownictwa dzwonnicy drewnianej – w pokoju nie wytrzymał krytyki, wykonanie zaś... było smutną parodią oryginałów”¹⁷. W dekoracji zaś, „...panowały: czerwone szmatki, złote frędzelki, festony i – kurz...”¹⁸, komentował Warchałowski¹⁸. Wszelako krytyka wyróżniła wspaniałe witraże krakowskiej fabryki S. Żeleńskiego i projekty mozaik S. Matejki, dekoracje malarskie Jana Czajkowskiego z Sambora i Adolfa Orzechowskiego z Kołomyi, plany budowanego we Lwowie kościoła św. Elżbiety, według projektu Teodora Talowskiego¹⁹. Jednakże, najwybitniejsi malarze zrezygnowali z udziału w tej wystawie, a obrazy malarstwa sztalugowego Stefana Tomasiewicza, Polityńskiego i innych nie należały do najlepszych. Całość wystawy, pomijając dobrą reklamę i pozytywną prasę, „robiła wrażenie przygnębiające” i była przejawem „krzyżącego nieporozumienia między dobrymi chęciami... a istotną potrzebą kultury”²⁰. Mimo wszystko, zdaniem innych krytyków: „Cel, który wytknęli sobie organizatorzy wystawy, tj. pokazanie, iż twórczość kraju w dziedzinie przemysłu

¹³ Gustaw Bizanz, *Kilka słów o krytyce wystawy Architektonicznej Lwowskiej w miesięczniku „Architekt”*, „Czasopismo Techniczne” 1911, nr 2, s. 22.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J. Makłowicz, *Po wystawie kościelnej*, „Gazeta Kościelna” 1909, nr 35, s. 433.

¹⁶ Tamże, s. 433, 434.

¹⁷ J. Warchałowski, *Wystawa Kościelna we Lwowie...*, s. 141.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ B. J., *Wystawa Kościelna we Lwowie...*, s. 330.

²⁰ J. Warchałowski, *Wystawa Kościelna we Lwowie...*, s. 139.

liturgicznego może doskonale zaspokoić potrzeby Kościoła, został najzupełniej osiągnięty”²¹.

Ze strony ruskiej swoje dzieła sztuki religijnej ukazał właściciel fabryki ceramicznej I. Lewiński (ukr. Iwan Łewyńskij). Wystawił on m.in. „ołtarz z tafelek kafłowych” w stylu huculskim, ręczne trójramienne krzyże o ornamentyce huculskiej, a także popiersie metropolity A. Szeptyckiego. Rzeźbiarska pracownia S. Szczupłakiewicza wystawiła carskie wrota w barokowym stylu, ustawione w cerkwi wsi Dubrowica koło Janowa, natomiast pracownia A. Sabaraja – carskie wrota, a także kiwot (pol. tabernakulum), zdobiony wzorami huculskiej ornamentyki, według projektu A. Łuszińskiego (ukr. Ołeksandr Łuszpińskij)²². Najlepszymi wśród reprezentowanych na tej wystawie prac malarzy ruskich były dzieła Ołeny Kulczyckiej. Wystawione po raz pierwszy prace artystyczne wywołały wśród zwiedzających takie zainteresowanie, że metropolita Andrzej Szeptycki i prof. Iwan Lewiński natychmiast po zwiedzeniu wystawy udali się do pracowni artystki, żeby zobaczyć inne obrazy²³.

Podczas trwania Wystawy Liturgicznej w salach wystawowych miały miejsce odczyty z historii Kościoła i sztuki chrześcijańskiej²⁴. Ksiądz prałat Franciszek Leśniak wygłosił referat „O malarstwie religijnym”. W swoim odczycie rozwinął on poglądy na sztukę kościelną, które były wygłoszone przez niego 1893 r. na I Wiecu Katolickim w Krakowie. Wówczas zaprezentował referat pod tytułem „O zaspokojeniu dzisiejszych artystycznych potrzeb kościoła”²⁵. Według jego myśli od końca XIX w. sztuka zawsze była wspierana przez Kościół i jemu zawdzięczała swój rozwój. Jednocześnie sztuka jest tym czynnikiem, który sprawia, że liturgia lepiej oddziałuje na wierzącego. Przez piękno sztuka nie tylko opowiada o historii świętej, ale powoduje, że „duch wiary potężnieje, o tyle dąży do wznioślejszego i piękniejszego oddania czci Bogu... staje się pewną koniecznością religijnego umysłu i serca: *dilexi decorem domus*

²¹ B. J., *Wystawa Kościelna we Lwowie...*, s. 330.

²² B. Шухевич, *Участь Русинів у промислово-літургічній виставі...*, s. 1. Aleksandr Łusziński otrzymał w 1904 roku główną nagrodę na konkursie zorganizowanym przez A. Szeptyckiego, za projekt „stylowo ruskiej cerkwi”. (B. Шухевич, *Участь Русинів у промислово-літургічній виставі...*, s. 2; Я. Рудницький, *В справі промислово-літургічної вистави у Львові*, „Діло” 1909, nr 164, s. 3.) Zaznacza się w recenzji, że prace Aleksandra Łuszińskiego odróżniają się od innych, ponieważ on „zrozumiał naszą ludową huculską ornamentykę i umie ją ze smakiem wykorzystać w cerkiewnych wytworach. To udowadnia nam, że możemy... tak rozpoznać w naszych cerkwiach szablonowy barok zastąpić naszym ludowym stylem” (*З нашої артистичної нивки*, „Діло” 1909, nr 146, s. 4).

²³ B. Шухевич, *Участь Русинів у промислово-літургічній виставі...*, s. 2.

²⁴ Wykłady dotyczyły różnych dziedzin: tkanin i haftów kościelnych, początków sztuki chrześcijańskiej, opieki Kościoła nad sztukami pięknymi i in. (Zob. B. J., *Wystawa Kościelna we Lwowie...*, s. 329, przypis 1).

²⁵ 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.

*Dei!*²⁶. Ks. Leśniak wskazywał również, że dla ożywienia sztuki kościelnej potrzebne jest rozwinięcie arcyzmu polskiego, przemysłu artystycznego, powstanie w kraju specjalistycznych szkół i fachowej komisji pod przewodnictwem biskupa, niezbędne są także publikacje o sztuce kościelnej²⁷. Autor wypowiedzi podniósł także bolesny na te czasy problem wychowania artystycznego duchowieństwa. Za niezbędne uznał 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 kościoła dzieła sztuki o odpowiednim poziomie. W końcu, według słów księdza, gdy cel będzie osiągnięty, to „...sztuka, owa piękna córa Kościoła, stanie się ozdobą domu Bożego, zajrzy i do chat wieśniaczych, pociągnie wszystkich do wiekuiętego źródła piękna, z którego sama wzięła początek...”²⁸

Referat wygłoszony na Wystawie Liturgicznej podejmował cały szereg problemów i był syntetyczną analizą przeszłości dziejowej. Autor przedstawił rozwój sztuki kościelnej w perspektywie historycznej, z uwzględnieniem sytuacji w malarstwie współczesnym, wychodząc od oficjalnego stanowiska Kościoła katolickiego. Referat miał znaczenie, gdyż stał się podsumowaniem dyskusji toczącej się w środowisku klerykalnym od końca minionego stulecia, a dotyczącej wartości i zadań sztuki religijnej, a także akceptacji nowych kierunków w sztuce kościelnej. Dyskusja ta została wywołana publikacjami Stanisława Witkiewicza, malarza i krytyka sztuki. Reakcję księży wzbudził przede wszystkim pogląd malarza, według którego *treść* w sztuce powinna być odsunięta na dalszy plan, liczyć zaś winna się w dziele sztuki *forma*. Nowatorstwo malarza w podejściu do analizy dzieł sztuki wywołało natychmiastowy rezonans. Zdaniem badaczki twórczości Witkiewicza, Hanny Morawskiej, jego poglądy i zwłaszcza hasło „nie co, ale jak” od czasu swego wypowiedzenia „były przedmiotem nieślabnącego nieomal zainteresowania”²⁹. Obfita literatura dotycząca stanowiska Witkiewicza poświadcza ten fakt. Chodziło nie tylko o problemy dotyczące nieścisłego i niekonsekwentnego używania podstawowych terminów, takich np., jak „treść” i „forma”, a także o to, że malarz, według słów innej badaczki, W. Nowakowskiej, „nie napisał żadnej specjalnej rozprawy, będącej pełnym wykładem teorii krytyki sztuki, a jego poglądy są rozsiane w licznych publikacjach i rękopisach”³⁰. Dlatego myśl malarza, odkąd została wyrażona, prowokowała

²⁶ Tamże, s. 602.

²⁷ Tamże, s. 604.

²⁸ Tamże, s. 605. Wszystko, co było omówione na wiecu odnośnie do sztuki kościelnej, zostało potwierdzone w rezolucjach: Zob. *Księga pamiątkowa Wiecu Katolickiego w Krakowie...* s. 230–231.

²⁹ H. Morawska, *Z zagadnień estetyzmu w Polsce w latach 1880–1920 [w:] Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką*, Warszawa 1954, nr 1(17), s. 255.

³⁰ W. Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz teoretyk sztuki*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 12; Por. „I oto jesteśmy przy Witkiewiczu, krytyku o przełomowym znaczeniu dla polskiej kultury plastycznej XIX w., a oddziałującym znacznie dłużej. Uchodzi on za pioniera tezy, że w sztuce

do różnego rodzaju interpretacji. Właśnie przeciwstawienie się ideom Witkiewicza, które oddziaływały od końca XIX w., posłużyło księdzu za punkt odniesienia do sformułowania własnych poglądów na sztukę. Okazały się one ważne nie tylko w płaszczyźnie teoretycznej, gdyż miały swoje praktyczne konsekwencje. Dla malarzy kościelnych stały się wręcz normatywnymi wymaganiami. Wytaczały także nowe drogi i perspektywy dla malarstwa współczesnego. Była to pośrednia akceptacja „nowego” malarstwa, osadzonego na „starym”, idealistycznym fundamencie.

W godzinnym odczycie, wygłoszonym na wystawie kościelnej we Lwowie 21 czerwca 1909 r., ksiądz Franciszek Leśniak zastanawiał się nad tym, czym jest obraz religijny i definiował go jako „przedstawienie jakiegoś zdarzenia z Pisma św. lub dziejów Kościoła”³¹. Malarz, jego zdaniem, powinien działać w „duchu żywej wiary”, a nie podważać swoim artystycznym autorytetem Kościoła³². W tworzonych obrazach ważny jest wpływ „łaski Bożej”, przejawiającej się przez osobowość malarza³³. Drugorzędne jest „tło stosunków”, którym to pojęciem ksiądz Leśniak określa wydarzenia historyczne lub społeczne prezentowane na płótnie. Odnajduje tutaj odbicie klasyczne rozumienie przedstawiania wyidealizowanej akcji, która zredukowana jest do ukazania najistotniejszych rzeczy. Święty jest punktem odniesienia w kompozycji, zwornikiem i sednem obrazu, natomiast wydarzenia historyczne rozwijają się na płótnie w skondensowanej, literackiej postaci i służą do podkreślenia fabuły. Autor wypowiedzi dokonuje klasyfikacji obrazów w zależności od ich przeznaczenia: obrazy dla kościołów – sztalugowe i monumentalne, obrazy do prywatnego użytku – „idylliczne”³⁴. Ołtarzowe obrazy posiadają „cechę reprezentacyjną, coś w rodzaju włoskich *Sacra Conversazione*, których szczytem jest *Madonna Sykstyńska*”³⁵. W hierarchii ustalonej przez księdza Leśniaka obok ołtarza łacińskiego możemy postawić ikonostas, charakterystyczny dla sztuki wschodniej, bizantyńskiej.

W dalszym ciągu wywodu ks. Leśniak przekonuje, że sztuka wyraża twórczą siłę artysty, a przez niego idee wieczne i niepodważalne. Dlatego tak ważna jest rola sztuki religijnej, która oddziałuje w sposób bezpośredni na umysł wierzącego: „malarstwo całym bogactwem wyrażenia i potęgą swych kreacji przemawia najwyraźniej do oczu i pojęć i uczucia, przybliża świat duchowy, opo-

decyduje nie treść, lecz forma artystyczna... Doniosłość krytyki Witkiewicza polega na tym, że nie pisał on „o sztuce w ogóle”, lecz konkretnie o dyscyplinie malarstwa, o jego specyficznych problemach, analizując je w sposób profesjonalny, z talentem pisarskim i nerwem polemicznym.” (M. Rzepińska, *Problem koloru w polskiej myśli o sztuce w XIX wieku*, [w:] *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1974, red. T. Hrankowska, Warszawa 1976, s. 179).

³¹ F. Leśniak, *O malarstwie religijnym*, „Gazeta Kościelna” 1909, nr 28, s. 351.

³² Tamże, s. 352.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

wiada Ewangelię, buduje królestwo Boże na ziemi i przyczynia się, jak żaden inny dział sztuki, do rozbudzenia uczuć wiary i pobożności”³⁶. Sztuka religijna posiada także zalety wychowawcze, przez które kształci prosty lud. Przez swoje realizacje kościelne jest w stanie obudzić w społeczeństwie zmysł estetyczny.

Historia sztuki, według myśli ks. Leśniaka, to historia walki realizmu z idealizmem. Dlatego, żeby zrozumieć współczesną sztukę religijną, trzeba poznać epokę poprzednią – klasycyzm. Mistrzowie Quattrocenta i Cinquecenta osiągnęli równowagę między formą a treścią, między idealnym a realnym, tym samym „wzniesli sztukę na wyżyny i stworzyli dzieła pełne nieśmiertelnej piękności”³⁷. Wytworzyło się mniemanie, że już nic lepszego w sztuce nie można stworzyć i artyści, małpując, naśladowali wzory klasyczne, renesansowe lub greckie. Oba klasycyzmy nie przyczyniły się do rozwoju sztuki. Owe naśladownictwo sprowadziło sztukę do „rutyny, maniery, teatralnej affektacji, nienaturalności i przesady”³⁸. Ksiądz Leśniak przyrównuje ten sztucznie utworzony dla sztuki zachodniej kanon klasyczny do kanonu spisane na górze Atos w sztuce bizantyńskiej. Przez to sztuka XVIII–XIX w., w szczególności akademicka, podążając za ustalonymi wzorcami, zatraciła genialność i kreatywną moc. W tym także jest wina nowej sensualistycznej estetyki, powstałej od połowy XVIII w. Według niej piękno nie jest czymś idealnym, a zależy od upodobań poszczególnej jednostki. Etyka została przez różne teorie zmysłowe Baumgartena, Adissona, Burke, odsunięta, a malarstwo zajęło się bezkrytycznym naśladowaniem natury³⁹. Sztuka usamodzielniała się, a hasłem epoki schyłkowej fin de siècle stało się „sztuka dla sztuki”. Według myśli Leśniaka, naśladowanie tradycji klasycznej obniżyło poziom sztuki i prowadziło do manieryzmu, a podstawy estetyki sensualistycznej „usuwające na bok ideę, przeniosły punkt ciężkości od sztuki monumentalnej do portretu, pejzażu, anegdoty i dekoracji, co zaś najgorsze: w zakres sztuki wprowadziły kult zmysłów i nagości”⁴⁰. Przed laty o tym gorszącym zwrocie od sztuki ściennej do malarstwa rodzajowego wspominał Bołoz Antoniewicz⁴¹. Do zagłady sztuki kościelnej także przyczynił się sceptycyzm XVIII w., protestantyzm, rewolucja francuska i praca encyklopedystów. Ewangeliczne opowieści zostały poddane wątpliwościom, a Chrystus odbierany był jako mitologiczny bohater. Na przykład nienawiść ku papizmowi ze strony szkoły holenderskiej spowodowała pominięcie tematów ewangelicznych, a podjęte wątki ze Starego Testamentu traktowano tylko jako rodzajowe. Wykorzystywano także motywy biblijne, żeby oddać sceny erotyczne, dalekie od wiary.

³⁶ Tamże, s. 352.

³⁷ Tamże, nr 29, s. 363.

³⁸ Tamże, s. 363.

³⁹ Tamże, s. 364.

⁴⁰ Tamże, s. 364.

⁴¹ 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)*, s. 5.

Autor poddaje krytyce współczesny mu warsztat malarski impresjonizmu i post-impresjonizmu, wołając o powrót do technik dawnych.

Charakteryzując sztukę współczesną, ksiądz Leśniak wraca do niedającego spokoju powiedzenia w duchu Witkiewiczowskim o wyższości dobrze namalowanej rzepy nad źle namalowaną Madonną, parafrazując sentencję, że dla czasów obecnych jest „lepsza źle namalowana rzepa, niż dobrze namalowana Madonna”⁴². Sztuką religijną pogardzano i odrzucano ją, tak samo jak poddano w wątpliwość wiarę w Boga. Próby „ożywienia” sztuki religijnej nie doprowadziły do kardynalnych zmian. Do nich autor zalicza aktualizację tematów religijnych w malarstwie, tzn. umiejscowienie ich w kontekście współczesności. Dla przykładu przywołuje pracę Anatola Tahiego ukazującą małe dzieci narodowości węgierskiej u stóp Chrystusa, a także malarstwo Eduarda von Gebhardta z Niemiec, u którego Chrystus głosi Ewangelię „między czystej krwi Szwabami”⁴³.

Zdaniem ks. Leśniaka, do poprawy sztuki nie doprowadziło ani symboliczne potraktowanie przedmiotu religijnego, ani trzymanie się w przedstawieniach prawdy archeologicznej z dokładnym oddaniem szczegółów. Bardziej skuteczne były inne próby „naprawy” mające na celu przywrócenie sztuce religijnej jej mocy oddziaływania i wyprowadzenie ze stanu upadku. Wyodrębnia autor cztery poważne kierunki.

Pierwszy to nazareńcy i ich szkoła. Są to malarze Joahann Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, L. Vogel, którzy przeciwstawili się zasadom wykładania Akademii Wiedeńskiej i założyli bractwo św. Łukasza (Lukasbund)⁴⁴. Chociaż nawiązywali do ideałów średniowiecza, jednak inspirowali się malarstwem Rafaela, Perugino, Pinturicchia. Największym ze szkoły nazareńskiej, według ks. Leśniaka, był Josef von Führich, który ozdobił kościół św. Jana w Wiedniu (1844–1846) i kościół w Altlerchenfeldzie (1851–1861). Autor zarzuca jednak „nazareńczykom” oglądanie się na wzory epok minionych, brak malowniczości i przewagę idei nad formą⁴⁵.

Drugi kierunek rozwinęła szkoła benedyktyńska w Beuron, założona w 1868 r. przez Piotra Lenca (ojca Desideriusa), a także Jacob Würgera (imię zakonne Gabriel) i Fridolina Steinera (imię zakonne Lukas)⁴⁶. Ich minusem jest to, że w naśladownictwie nie wychodzą poza wzory Trecenta. W malarstwie mnichów autor pochwala dekoracyjność, biorącą wzory ze sztuki egipskiej, starochrześcijańskiej, bizantyjskiej, dzięki którym artyści pokonują manieryzm.

Trzecim kierunkiem jest Bractwo Prerafaelitów utworzone w 1848 r. przez Johna Everetta Millaisa, Williama Holmana Hunta i Dantego Gabriela Rosset-

⁴² F. Leśniak, *O malarstwie religijnem...*, nr 30, s. 375.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ A. Dulewicz, *Encyklopedia sztuki niemieckiej. Austria, Niemcy, Szwajcaria*, Warszawa 2002, s. 323–324.

⁴⁵ F. Leśniak, *O malarstwie religijnem...*, nr 30, s. 375.

⁴⁶ A. Dulewicz, *Encyklopedia sztuki niemieckiej...*, s. 54.

tego. Nawiązywali oni do sztuki poprzedzającej czasy Rafaela i zdaniem księdza Leśniaka na malarstwo religijne znaczącego wpływu nie wywarli.

Czwartym zaprezentowanym kierunkiem jest *secesja*, powstała w czasach współczesnych ks. Leśniakowi i poszukująca nowych dróg rozwoju. Autor wyraził nadzieję, że ten kierunek wesprze sztukę monumentalną w kościołach i przyczyni się do rozwoju sztuki religijnej: „Secessya obchodzi nas tu o tyle, o ile podejmuje wielce zaniedbaną pracę koło dekoracyi kościołów. Ta z natury swej powinna być dostrojoną do budowy i uwydatniać jej organiczne części i – co najważniejsza – roztaczając na ścianach obraz wielmożnych spraw Bożych, służyć do duchowego podniesienia wiernych i ich zbudowania, wraz ze śpiewem i organami wywoływać podniosły nastrój duszy, być hymnem i modlitwą, jak nią jest dekoracya prezbjterium kościoła N. Panny Maryi w Krakowie”⁴⁷.

Wszystkie omówione wyżej kierunki próbowały walczyć z manieryzmem, który opierał się na klasycznych wzorach i starały się odrodzić malarstwo religijne. Wśród nich najbardziej śmiało kroki, według autora, poczyniła szkoła benedyktyńska. Do secesji zaś ksiądz Leśniak podchodził ostrożnie, uznając, że dopiero w przyszłości możliwe będzie osądzenie jej wartości.

W ostatniej części swego referatu ks. Leśniak kreśli zadanie sztuki religijnej względem Kościoła. Najpierw zaznacza, że Kościół daje malarzowi swobodę artystyczną w realizacjach sakralnych. Przepisy kościelne dotyczą jedynie spraw liturgicznych, do których musi dostosować się artysta. Także tradycja chrześcijańska jest źródłem pewnych zasad obowiązujących w budownictwie i wyposażeniu Domu Bożego. Zachowanie ich jest konieczne dla identyfikacji religijnej, pozwala stwierdzić, że „to ten sam Kościół, a nie jakaś nowo wynaleziona forma wiary”⁴⁸. Poza tym Kościół pozostawia malarzowi swobodę w wyborze kompozycji, inwencji i wykonania. Granice normatywne narzucane są artyście nie przez Kościół, a przez wymagania samej sztuki religijnej. Dlatego niezbędne jest, by artysta nie tylko wykazał się umiejętnościami religijnymi, ale by tworzył przedstawienia jasne, zrozumiałe i oryginalne. Głównym czynnikiem w kształtowaniu warstwy formalnej i treściowej pozostaje *prawda*. Jest ona celem, a nie środkiem, i musi odwoływać się nie do rzeczy doczesnych, ale ostatecznych, według ewangelicznej maksymy „prawda was wyzwoli”⁴⁹. Oprócz tak rozumianej *prawdy* religijne przedstawienie powinno być: „a) poważne i godne uwagi; b) stanowić temat główny, a nie sztafaż; c) od przyjętych typów nie odstępować”⁵⁰. Chodzi tutaj o wybór prawidłowego tematu, zgodnie z Pismem Świętym i układem kompozycyjnym, w którym święta osoba jest punktem odniesienia poszczególnych części obrazu. Malarz powinien wykazać się odpowiednim szacunkiem do osób świętych. Autor to swoje stwierdzenie uzupełnia

⁴⁷ F. Leśniak, *O malarstwie religijnem...*, nr 30, s. 375.

⁴⁸ F. Leśniak, *O malarstwie religijnem...*, nr 31, s. 386.

⁴⁹ Tamże, s. 387.

⁵⁰ Tamże, s. 387.

o krytykę istniejących przedstawień: „jeśli dawniej typy Madon były szablone, panienkowate, teraz miewają czasem postać i wyraz dziwek folwarcznych... W ogóle te Madonny bez wyrazu, te Magdaleny, rozłożone wygodnie na ziemi i spoglądające filuternie na widza, nic nie przypominające ewangelicznej pokutnicy...”⁵¹.

Sztuka religijna powinna być tworzona z uwzględnieniem „ducha czasu”. To, że XIX w. nie zdobył się na jednolity styl, świadczy o krachu sensualistycznych koncepcji. Coraz więcej ludzi w swoich poglądach na malarstwo religijne zwraca się do „żywych źródeł” prawdy i piękna. Zwrot ku wartościom ideowym Kościoła katolickiego spowodowany został większym rozeznaniem wierzących oraz wzrastającą świadomością tego, jakie malarstwo być powinno i co ma ono ukazywać. Pod wpływem „ducha czasu” nasilił się krytycyzm, a oddalanie się od sentymentalizmu wymaga od malarza skupienia na treści ideowej obrazów. Ważna staje się „kwestia socjalna” malarstwa. Sztuka powinna przedstawiać nie tyle stan istniejący, ile ukazywać, jak być powinno i tym samym leczyć i podnosić umysł ludzki ku dobru i pięknu.

Jako podsumowanie Leśniak wyodrębnia cztery warunki podniesienia poziomu malarstwa religijnego: 1) rozszerzenia studiów estetycznych, 2) znajomości sztuki i jej zabytków religijnych, 3) kontakt między artystami i duchowieństwem oparty na wspólnych celach; ale nade wszystko 4) społeczeństwu jak i artyście potrzeba ducha religijnego – „chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre (Kto czyni sprawy Chrystusa, przy Chrystusie powinien stać zawsze)”⁵².

Rekapitulując, można powiedzieć, że tradycja klasyczna jest odbierana przez księdza Leśniaka krytycznie. Trzeba z niej korzystać, ale iść dalej – rozwijać sztukę, odrzucając kanon klasyczny. Jego poglądy są zmienne, ale cechuje je odwołanie się do jednego kryterium – wiecznego Boskiego Piękna. Z jednej strony akceptuje on podstawowe zasady malarstwa klasycznego, jak też najlepsze osiągnięcia sztuki religijnej powstałe w Akademiach (na przykład rysunek profesora Wiedeńskiej Akademii Josefa von Führich), z innej rzuca anatemię na akademię za to, że wcisnęła sztukę w kanoniczne granice. Z jednej strony gani sensualistyczną estetykę, z drugiej daje wyraz uczuciowości religijnej. W poglądach tych można dostrzec postawę neoromantyczną, gdyż głównym bohaterem, według koncepcji ks. Leśniaka, staje się malarz-geniusz, który poznaje Boga poprzez własną duszę i własne przeżycia pokazuje na płótnie. Podobnie łaskę w oczach autora znajduje secesja, która w monumentalnych religijnych realizacjach przesiąknięta jest pietyzmem wobec przeszłości, idealizuje też narodowych świętych. Według księdza Leśniaka malarze z Beuron najwięcej uczynili dla odrodzenia sztuki religijnej.

Podstawowym pojęciem w przedstawionej koncepcji sztuki religijnej jest pojęcie Piękna. Można ją przedstawić na wzór Platonskiego obrazu jaskini.

⁵¹ Tamże, s. 387.

⁵² Tamże, s. 388.

Piękno jawi się wtedy jako niedostępny ideał, do którego dąży człowiek. Artysta dostrzega je w świecie, odkrywa przez własną duszę i przez anamnezę, przypomina sobie owo Boskie Piękno, które odzwierciedla w dziełach sztuki. Więcej, to Boskie Piękno przez odbłask duchowy ujawnia się w rzeczach ziemskich, wśród których człowiek zajmuje najwyższe miejsce.

Zarówno odczyt księdza, jak i sama wystawa uwydatniły główne rozbieżności między tym, czego oczekiwał Kościół od malarzy, a tym, co proponowało malarstwo „nowych czasów”, przełamując kanon XIX-wiecznego realizmu. Można też powiedzieć, że dyskurs ten miał oznaki flirtu między Kościołem, jako instytucją o poglądach konserwatywnych, a lekkomyślnym dzieckiem – Sztuką. Wypowiedź księdza podejmowała dyskusję nad malarstwem religijnym, a wystawa otwierała drogę ku następnym przedsięwzięciom poświęconym sztuce chrześcijańskiej.

Jeżeli przeprowadzi się projekcję dyskusji na powstałe dzieła, to można będzie zauważyć, w jakiej relacji do nich rozwijała się sztuka, przyswajając rewolucyjne osiągnięcia nie tylko w nurcie dekoracyjnym, ale również zdobycze malarstwa Cézanne'a, impresjonizmu, nabizmu, fowizmu, intensyvizmu i innych prądów. W dziełach artystycznych widoczne są: preparowanie płaszczyzny, uproszczenie kompozycji, zmiana kolorystyczna zmierzająca ku rozjaśnieniu palety barwnej, zwrot ku ludowemu prymitywizmowi i inne zjawiska. Wszelako przyswajanie tych osiągnięć w malarstwie ściennym pozostaje w określonych granicach stylizacji secesyjnej (Włodzimierz Tetmajer, Henryk Uziębło, Eligiusz Niewiadomski, Józef Mehoffer, Modest Sosenko). Natomiast w realizacjach sztalugowych dzieł religijnych korzysta się bardziej bezpośrednio z języka postimpresjonizmu i symbolizmu, jak to możemy zobaczyć w twórczości Jacka Malczewskiego lub Włastimila Hoffmana.

Zorganizowanie Wystawy Liturgicznej i rozważania ks. Leśniaka dotyczące współczesnej sztuki kościelnej były kontynuacją podjętych pod koniec XIX w. prób odnowienia rodzimej tradycji. „Nowa era” w sztuce nie była całkowitym zaprzeczeniem minionej epoki XIX-wiecznego pozytywizmu i naturalizmu, ale według słów Wiesława Juszcza, powrotem, cyklicznym przybliżeniem „jakichś możliwości maksymalnych, realizujących się za każdym razem w różnych układach tych samych w istocie elementów, możliwości, które jak gdyby wyczerpują się czy zatrzymywane zostają przy jakiejś nieprzekraczalnej granicy, ustawionej niejako na zawsze przez czynnik biologiczny, przez samą przyrodę, czyli przez naturę człowieka...”⁵³. Sztuka kościelna początku XX w. będzie odczuwać metafizyczne „tętno” owych niezrealizowanych dziejowych możliwości człowieka w swoim dążeniu ku ukazywaniu Boskiego Piękna. Zaś artyści wykreowani przez księdza Leśniaka na neoromantycznych bohaterów, pójdą jako „prorocy przed narodem”...

⁵³ W. Juszcza, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 13.

A LITURGICAL EXHIBITION IN LVIV IN 1909

Summary. The article is devoted to the Liturgical Exhibition organized by the League of Industrial Aid in Lviv at the beginning of the 20th c. The main aim of the exhibition was an attempt to present the articles of sacral art and to save the national industry from being dominated by the foreign industry. At the time of the Liturgical Exhibition papers on the history of the Church and Christian art were read in the exhibition rooms. The problems undertaken in those papers, as well as the Exhibition itself, brought to light the major discrepancies between what the Church expected from painters and what the painting of the “new times” suggested, breaking the canon of the 19th c. realism.

Key words: religious art, Church, painting, artist, beauty, truth