

ANTONI MAŚLIŃSKI

BAROKOWA POSTAĆ HUMANIZMU W SZTUCE

ŁUK TRIUMFALNY W STRUKTURZE KOŚCIOŁA BAROKOWEGO

Najpierwotniejszą formą budownictwa jest szałas; jego elementami podporowymi są drągi, wbite w ziemię, na ich rozwidlonych końcach, po ujęciu odgałęzień, leży drąg poziomy, o który opierają się skośne gałęzie ustawione na ziemi, tworząc dach szałasu. Równie pierwotną postacią budownictwa kamiennego jest analogiczne przeklepienie głazami skośnie, ale opartymi bezpośrednio wzajemnie o siebie, lub w postaci sklepienia en encorbellement. W obu wypadkach prymitywna konstrukcja, idąc po linii najmniejszego oporu, miała na celu rozwiązanie użytkowe — w budownictwie drewnianym zgodne z właściwościami materiału.

Pomińmy w naszych rozważaniach architekturę starożytnego Wschodu, wyposażoną już w wartości symboliczne, a zatrzymajmy się na architekturze starożytnej Grecji. Nie o to nam tu chodzi, że jej geneza tkwi w budownictwie drewnianym, co najwyraźniej daje się odczytać w porządku doryckim, ani też że gwałci ona właściwości kamienia, naginając go do konstrukcji drewnianej, ani że, zdaniem niektórych badaczy¹, nie jest ona architekturą sensu stricto, lecz rzeźbą, ale że — choć niemal wyłącz-

¹ B. Zewi, *Architecture as Space*, New York 1957, s. 32 i passim.

Nie zajmując tak skrajnego stanowiska, uwypukliłem relacje między przestrzenią i bryłą zgodnie ze słuszną koncepcją Brinckmanna w rozprawie pt. *Kościół jezuicki w Lublinie na tle problematyki architektury baroku*, „Roczniki Humanistyczne”, II—III (1950—1951) 1953. Ostatnio ukazały się dwie cenne prace poświęcone temu obiektowi: ks. B. N a t o ń s k i SJ, *Geneza i budowa katedry lubelskiej*, „Nasza Przeszłość”, XXVII (1967) i J. P a s z e n d a, *Chronologia budowy gmachów jezuickich w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXX (1968), nr 2, s. 157—172, gdzie autor uwzględnił również katedrę. Obaj autorzy cytują moją pracę. Ale gdy Natoński wspiera moją tezę, że katedra jest dziełem wczesnobarokowym, wynik nakazu Batorego, żeby mury były grube i silne (s. 99) — a masywność bryły jest jednym z wykładników wczesnego baroku — Paszenda stwierdził lakonicznie, że „formy analizowane przez A. Maślińskiego pochodzą z XVIII w., a nie z przełomu XVI na XVII” (s. 171). Ten „pewnik” buduje wyłącznie na źródłach archiwalnych, nie próbując nawet analizy samego dzieła sztuki, które dla historyka sztuki jest źródłem najważniejszym. Wobec szczupłości miejsca poprzestałmy, przynajmniej na razie, na najważniejszej korekcie. Zaczniemy od źródeł pisanych. Mowa o odbudowie kościoła po pożarze, w 1572 r., którą współczesny kronikarz określił jako całkowitą odbudowę spalonego kościoła. Wiadomo, że przesada jest powszechną

nie sakralna — układem odniesienia dla niej, podobnie jak i dla plastyki, jest człowiek. Proporcje bowiem ciała ludzkiego znalazły swe odbicie w architekturze, której jednostką pomiarową jest moduł. Analogiczna do kanonu Polykleta w rzeźbie jest wysokość kolumny doryckiej. Również analogiczna do kanonu Lyzypa jest wysokość kolumny jońskiej i korynckiej. Wielokrotność modułu dyktuje szerokość interkolumniów (od pycnostylos do diastylos — a zdarza się również nie pochwalany przez Witruwiusza zbyt szeroki araeostylos), a także proporcje całego portyku, który w swej klasycznej postaci przybiera formę tetrastylos, a zwłaszcza hexastylos. Najmniejszy zaś detal architektoniczny belkowania i gzymsowania stanowi n-tą część modułu. Odrzwia (np. w Erechteionie) o formie wyniesłego prostokąta są odbiciem również ludzkiej skali. Stąd harmonia całości budowli, w której wyczuwa się antropomorfizm mimo form pozornie geometrycznych, albowiem wszędzie towarzyszą im

cechą kronik z doby baroku. Paszenda słusznie zaznacza, że „jest w tym pewna przesada, bo niewątpliwie mury magistralne pozostały stare”, a jednak zaraz dodaje: „jednak zmiany musiały być tego rodzaju, że zmienił się wyraz ogólny budowli” (s. 170). Dlaczego „musiały”? Czy „zmienił się wyraz ogólny budowli”? „Domyślać się można — ciągnie dalej Paszenda — że nadwątlone poza-rem stare mury wymagały solidnego podparcia” itd., i dodając do tych domysłów luźne analogie późniejszego pogrubiania filarów w kościołach wczesnobarokowych formułuje ostateczną konkluzję jako wyżej cytowany pewnik. Tymczasem inne źródła (świadek naoczny, jezuita I. Łepkowski, i kronikarz bernardynów lubelskich) mówią wyraźnie, że od pożaru runęła tylko fasada z wieżami i sklepienie (ks. L. Załewski, *Katedra i jezuita w Lublinie*, Lublin 1947, s. 66, 214 n.). Potwierdzają to wyniki analizy kościoła. Od wnętrza katedry wyraźnie odbija XVIII-wieczna nasada chóru muzycznego, wrastająca organicznie swymi wypukłymi krzywiznami w kąty proste naroży. Nad nią późniejsza nadbudowa parapetu. Gzymsy nawy nie są ani renesansowe, ani manierystyczne, ani późnobarokowe, lecz wczesnobarokowe. Odbijają od rozdrobnienia renesansowego i manierystycznego i od ich dowolności w profilowaniu (np. fara w Kazimierzu Dolnym). Szlachetne i monumentalne, zachowujące antyczną kolejność części składowych wraz z ich logiką funkcjonalną (stosunek części dźwigającej do ciężącej), różnią się też jaskrawo od gzymsów późnobarokowych, pozbawionych zazwyczaj ząbków i wszelkiej innej dekoracji, z ich zwielokrotnieniem członów (które bym określił jako zasadę amplifikacji geisonu), z ich płynnością duktu, której nasz gzyms przeciwstawia się hamującą funkcją swego rygorystycznego, klasycznego ząbkowania, stosowanego w porządku jońskim i korynckim w Grecji i w Rzymie. Gzyms lubelski jest szczególnie pokrewny gzymsowi jezuickiego kościoła św. Kazimierza w Wilnie, przypuszczalnie również dzieła Bernardonego. Wybitnie silna dynamizacja zdwojonych pilastrów potężnej grubości to również argument za ich pierwotnością i rangą prekursorstwa: pilastry bowiem późnego baroku i rokoka są zazwyczaj płaskie lub stają się lizenami. Masywna wreszcie struktura filarów-ścian, tworzących przesłania kapliczne (proponuję to określenie zamiast „kaplic”) w amfiladzie, które tworzą nawy boczne (bądź przesłania kapliczne izolowane), jest powszechną zasadą kościołów wczesnobarokowych. Il Gesu i S. Andrea della Valle w Rzymie, kościoły św. Kazimierza i św. Teresy w Wilnie — oto przykłady, gdzie ten system o genezie antycyzo-rzymskiej był nie wynikiem przeróbek, lecz planowany i realizowany od początku budowy jako świadomy wyraz koncepcji artystycznej. Dodajmy, że Bernardone pracował przy budowie Il Gesu (P. Pirri, *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*, Roma 1955; cytuję za Natońskim, op. cit., s. 79). Ogień szerzył się od drewnianej konstrukcji dachu i wież. Gdy pod ich ciężarem runęła część sklepienia, najbardziej narażone na niebezpieczeństwo były gzymsy, jako najbliższe ognia i jako części odstające od ściany, oraz kapitele pilastrów (dziś rokokowe). A przecież analiza świadczy o pierwotności gzymsów. Jest rzeczą prawie oczywistą, że oparły się ogniewi potężne filary-ściany pionowe wraz z pilastrami, a już chyba z całkowitą

dyskretne odchylenia od linii matematycznych na korzyść linii żywych. Kolumna jest więc w architekturze greckiej nie tylko podporą, ale i integralną częścią składową kompozycji architektonicznej. Jej rola nie skończyła się wraz z architekturą grecką, tylko zmieniła się jej funkcja. Jeżeli konstrukcyjnie stała się drugorzędna, to artystycznie nabrała ona nowych treści. Stało się to w starożytnym Rzymie.

Tu, skomponowana z filarem i łukiem (zazwyczaj jako półkolumna), zachowuje ona w zasadzie swe niezienne, klasyczne, greckie proporcje. Ponieważ straciła ona swą samodzielność, jej wysokość musi teraz dostosować się do proporcji całego systemu podporowego. Rozwiązali to Rzymianie znakomicie, bez szkody dla klasycznych proporcji kolumny, dodając pod jej bazę piedestał. Ten zaś w miarę potrzeby może przybierać dowolną wysokość, jeśli znaczną — to przez ustawienie dwóch piedestałów jednego na drugim. Wtedy górny jest nieco cieńszy. Tak w piedestałach-cokołach, jak i w bazach tkwiły twórcze możliwości, które rozwinęła — jak się później okaże — dopiero architektura późnego baroku i rokoka, ale i to nie gdzie indziej, jak tylko w kościelnych ołtarzach.

Wprawdzie interkolumnium we wspomnianym rzymskim kanonie architektonicznym z konieczności przekracza dozwoloną przez doktrynę klasyczną szerokość, ale równoważy to interwał międzyfilarowy i on zamiast interkolumnium zbliża się w szerokości do wymagań klasycznych.

Jeszcze raz, podobnie jak w Grecji, system podporowy, oparty na innym założeniu, wykorzystującym właściwości kamienia, nabrał treści humanistycznych. Tak samo kolumna, jak i rzymski kanon architektoniczny (system filarowo-ciężki) znalazły zastosowanie jako monument sam w sobie ku heroizacji i apoteozie człowieka. W pierwszym wypadku mamy na myśli kolumnę-pomnik, jak np. Kolumna Trajana czy Marka Aureliusza, w drugim wypadku — łuk triumfalny.

Ku obu typom monumentu zwracała się nostalgia humanistów. Ale gdy kolumna doczekała się monumentalnej realizacji dopiero w sztuce baroku, a jej jednym z najwcześniejszych chyba przykładów (nie licząc kolumn kultowych) jest wspaniała

pewnością można przyjąć, że ogień nie zniszczył ich części dolnych jako od ognia najdalszych (wszak ogień atakuje w górę, nie w dół!), a one właśnie, rysując rzut poziomy, są fundamentami wszelkich uzupełnić. Nie było więc potrzeby przebudowywać murów magistralnych, a tylko wystarczyło uzupełnić miejsca uszkodzone. Pożary kościołów w ostatniej wojnie są znakomitym, choć smutnym, szeregiem dowodów na poparcie niniejszej argumentacji. Wreszcie, gdyby kościół miał spłonąć prawie doszczętnie, to jak wytłumaczyć ocalenie w nim drewnianego wielkiego ołtarza z XVII w. (tylko boczne ołtarze są z XVIII w.)? Także ocalały relikty sprzed pożaru: kaplica Stuckich i kapitele w typie „renesansu lubelskiego” na zewnątrz, i to nie tylko na absydzie, ale i na wieży fasady, gdzie ogień był najgroźniejszy (owe kapitele zewnętrzne — powierzone zapewne do wykonania podrzedniejszym majstrom jako rzecz drugorzędna — są zrozumiałe jako nalot miejscowego zwyczaju, ograniczający się do detalu, w który Włoch nie ingerował, zresztą i nie miał czasu, skoro go Warszewicki „wypożyczył” od Radziwiłła Sierotki tylko na 2 miesiące; Natófski, op. cit. s. 98). Stiukowe kapitele wytrzymały pożar, a mur by nie wytrzymał? Słusznie ostatnio pisze J. Kowalczyk, że lubelski kościół pojezuicki „znacznie wcześniej niż krakowski kościół i chyba lepiej” zapowiedział nową, barokową epokę w polskiej architekturze (*Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968, s. 183).

Kolumna Zygmunta w Warszawie z r. 1644 (architekt Constantino Tencalla, posąg króla projektował Clemente Molli, odlał Daniel Tym), to łuk triumfalny pojawia się nierzadko w sztuce renesansu. Jeszcze częściej występuje tam jako motyw artykulacji ściany kaplicy (np. Zyguntowskiej na Wawelu) czy elewacji pałacu — wtedy jednak jest on po pierwsze płaszczyzną, statyczną projekcją, po wtóre — tak bardzo jest podporządkowany wymogom kompozycji ściany (kondygnacje, okna, panneaux dekoracyjne) jako m o t y w arkadowania, że ulega osłabieniu jego więź ideowa z jego rzymskim archetypem. W czystej postaci łuk triumfalny jest zjawiskiem powszechnym dopiero w sztuce neoklasycyzmu. W epoce baroku łuk triumfalny jako taki jest rzadszy. Jeżeli się go spotyka, to jako wariant bramy pałacowej. Wyraźne formy przybiera w niektórych fasadach rzymskiego baroku: w kościele S. Gregorio Magno (Soria), w kościele S. Bibiana (wczesne dzieło Berniniego), w kościele S. Maria della Salute w Wenecji (Longhena). A jednak wbrew pozorom największy renesans — jak to postaram się wykazać — przeżywa łuk triumfalny właśnie w sztuce baroku.

Jego trzykrotna wersja (bądź pojedynczy łuk triumfalny) — to boczna elewacja nawy głównej w kościele wczesnobarokowym na planie podłużnym. Są tu zachowane wszystkie jakości bryłowe oraz przestrzenne i ich dynamiczna struktura, tak jak w rzymskich łukach triumfalnych; przestrzenne — nawet znacznie wzbogacone. Zachowana jest, a nawet spotęgowana, siła ekspresji detalu architektonicznego. Zachowana jest zasada modularności w całości i w detalu. Szczególnie jest to widoczne w strukturze belkowania i gzymsowania. Gzymsowanie prezentuje z niebywałą dotąd jasnością rozkład funkcji na część ciężącą i część wspierającą. W jego poszczególnych warstwach wyczuwa się niezmienną logikę i wierność rzymskim zasadom. Jednocześnie idzie z tym w parze elastyczność w proporcjach i uczuciowość w wyrazie z aspiracją do majestatycznego patosu. Gzymsy nie tylko nie pełnią tu funkcji użytkowej, ochrony od deszczu, ale nie wystarcza już im renesansowa rola podziału płaszczyzny: nabrzmiały emfazą, wraz z ciężącą zazwyczaj nad nimi masywną attyką wspólnie z belkowaniem pod sobą, są już zwieńczeniem struktury (filary, pilastry, łuki), wezbranej treścią pozaużytkową. W łuku triumfalnym wyraża ona apoteozę bogów, zwycięskiego imperatora, a więc służy sakralności², i pośrednio tych, którzy mu go dedykowali, tj. senatu i narodu rzymskiego, a w kościele — głosi chwałę Boga, potęgę kościoła i pośrednio godność jego członków, zwłaszcza fundatorów. W obu tedy wypadkach wyeksponowana jest wielkość człowieka (choć oczywiście nie należy zapominać o ustrojach społecznych obu formacji historycznych).

Jak wyrazem architektury greckiej jest portyk kolumnowy, tak symboliczną abrewiaturą rzymskiej — łuk triumfalny. Obie koncepcje wyrosły z konstrukcji użytkowej i obie przeszły w struktury o innej semantyce.

Ideę łuku triumfalnego można odczytać w fasadzie kościoła barokowego, zwłaszcza w bezwieżowej fasadzie wczesnobarokowej. Idea oddziałuje tu silniej, choć w formie zawołowanej, i widziana w aspekcie ikonologicznym ma nierównie bogatszą

² M. S. Popławski, *Bellum Romanum. Sakralność wojny i prawa rzymskiego*, Lublin 1923, s. 188.

i głębszą treść od wprowadzanego często gdzie indziej łuku triumfalnego, ale potraktowanego jako motyw. Wprawdzie brakuje z reguły w fasadzie barokowej arkad — jako że zostały one tu wyparte przez ościeża prostokątne, które przejęły ich funkcję — ale całość dolnej kondygnacji fasady jest barokowym wariantem rzymskiego łuku triumfalnego (górną zaś jest jej uproszczonym powtórzeniem). A więc jest ona jednocześnie bramą i ścianą frontálną. Jest ona skomponowana podobnie jak łuk triumfalny na zasadzie trójpodziału poziomego i pionowego; bez względu na to, czy jest ona trójosiowa czy pięćosiowa, ma ona zaakcentowane w sposób szczególny portal główny i zazwyczaj dwa boczne. W kierunku wertykalnym dzieli się na cokół, część zasadniczą i belkowanie (wraz z gzymsowaniem) obciążone masywną attyką, która stanowi jednocześnie cokół dla wyższej kondygnacji. W baroku dojrzłym i późnym idea łuku triumfalnego istnieje nadal, choć jest bardziej zawołowana — i to tak w typie fasady bezwieżowej, jak i dwuwieżowej.

Ale właśnie w tej fazie baroku do pełni rozkwitu dochodzi wielki ołtarz. (Mowa naturalnie o ołtarzu typu architektonicznego, o genezie włoskiej). Staje się on niejako powtórzeniem fasady i najczęściej, jak ona, jest dwukondygnacyjny. Gdy przyjrzymy mu się uważnie, okaże się, że jest on również wersją łuku triumfalnego. Co więcej: idea łuku triumfalnego dźwięczy najsilniej właśnie w ołtarzach późnobarokowych, nawet w ołtarzach o najbardziej dynamicznej postaci. I to zarówno w całości kompozycji (zasada trójpodziału), jak i w szczegółach. Rolę ościeża głównego pełni miejsce wypełnione obrazem kultowym (odpowiednim do wezwania kościoła). Piedestały kolumn i pilastrów tworzą strefę cokołu, niebywale rozbudowanego. Przewyższa ona znacznie poziom mensy ołtarzowej, zwłaszcza w największych ołtarzowych kreacjach. Dzięki temu, na pierwszy rzut oka, może ona się wydawać pierwszą kondygnacją. Na belkowaniu i gzymsowaniu właściwej pierwszej kondygnacji (porządku kolumnowego) wspiera się cokół kondygnacji wyższej (część środkowa zazwyczaj zaakcentowana jest przerwany mi naszczytnikami). Odpowiada to attyce, obciążającej kondygnację niższą, analogicznie do łuku triumfalnego.

Wyniosłe piedestały są z reguły dwukondygnacyjne: na dolnym wspiera się górny, podobnie jak w łuku triumfalnym. Różnica polega tylko na tym, że są one potraktowane dynamicznie: nabrzmiałe od sił ciężących, które dźwigają. Ich sylweta rysuje się jako kombinacja form wypukłych i wklęsłych na przemian (dolnej części piedestału w stosunku do górnej) o różnym i zmiennym promieniu odcinka krzywej. Każda część piedestału ma swój plintus i swój gzyms. W tej mutacji piedestałów z rzymskich łuków triumfalnych daje się też zauważyć wspomnienie baz attyckich. Najlepszymi przykładami są ołtarze wileńskie czy np. ołtarz w kościele franciszkańskim w Drohiczynie nad Bugiem.

Wszystkie zatem elementy składowe, jak i całość kompozycji, są pochodzenia klasycznego. Podlegają też one klasycznym normom modularnej skali³. Humanistycz-

³ G. Scott, *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, New York 1956, s. 154. Podnosi architektoniczny porządek jako racjonalistyczny wyraz piękna. Szkoda, że robił to bardzo lakonicznie, zwłaszcza w książce pod tak problemowym tytułem. Porządek archi-

ne w swej treści w okresie starożytności, nie zatraciły jej one i w baroku, tylko doszła do tego jeszcze treść inna.

*

Pochód procesjonalny jest znany w starożytności nieklasycznej i klasycznej. W starożytnym Rzymie najbardziej uroczystą formą był pochód triumfalny wodza po zwycięskiej wojnie. Szczególniejszą zaś formą uhonorowania zwycięskiego imperatora było wystawienie mu łuku triumfalnego.

Chrześcijaństwo ze skarbnicy kulturowej starożytności przyjęło i procesję. Jej klasyczna geneza musiała tkwić w świadomości kościelnej, co znalazło swój wyraz w nazwie „łuk triumfalny” — dla łuku oddzielającego prezbiterium od nawy w bazylice starochrześcijańskiej⁴. W średniowieczu dalszy rozwój procesji spowodował wykształcenie się ambitu we francuskiej architekturze romańskiej i gotyckiej. Średniowieczna idea kościoła (budowli) jako symbolu Jeruzalem Niebieskiego odżyła w dobie potrydenckiej, ucieleśniając się w symbolu Chrystus-Kościół. W tej aurze bardziej zrozumiała staje się rola fasady barokowego kościoła. Przez nią bowiem, jak przez łuk triumfalny, wchodzi wierni procesjonalnie w czasie większych uroczystości, przy biciu dzwonów, do kościoła. Gdy procesja nie obchodzi wokół kościoła, a tylko posuwa się w jego wnętrzu, to i wtedy trasą prowadzącą wzdłuż i w poprzek kościoła

tektoniczny jako humanizacja brył i linii jest wart szczegółowego opracowania. Istniejąca cenna książka E. Forssmana (*Saeule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Saeulenbuechern und Vorlageblaettern* des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm — Uppsala 1956) jest poświęcona manieryzmowi. Obecnie przygotowałem pracę pt. Porządki jako wyraz humanizmu w architekturze dla rocznika „Archeologia”, t. XXI.

⁴ Termin „arcus triumphalis” w *Liber pontificalis Romanus* oznacza łuk oddzielający wiernych od kleru w dwóch rzymskich bazylikach fundacji Konstantyna: św. Pawła i św. Praksedy (L. K i t s c h e l t, *Die fruehchristliche Basilica als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, Muenchen 1938, s. 44). Rzucił on nowe światło na genezę bazyliki starochrześcijańskiej, a ostatnio — w dużej mierze opierając się na nim — H. Weidhaas (*Strasse und Basilika, [W:] Aus der byzantinistischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik*, II, 1957. Wywodzi ją z ulicy. Uwypukla jej rolę w życiu ludów starożytnego Wschodu i obszaru śródziemnomorskiego. Szczególna zaś rola przypadłaby „ulicom świętym”). W starożytności klasycznej i hellenistycznej oblicze urbanistyczne viae sacrae było ukształtowane przez portyki kolumnowe wzdłuż biegu ulicy z obu stron. Z portyków kolumnowych (będących przeciw naturalną ochroną od słońca i deszczu) przyglądał się lud procesjonalnym pochodom, które są prastarą formą kultową. W epoce starochrześcijańskiej ich funkcja liturgiczna przesycona była przepychem (od czasów Konstantyna). Po przejściu atrium procesjonalny pochód wchodził przez portal jak przez łuk triumfalny do narteksu, gdzie mężczyźni kierowali się do jednej nawy bocznej, kobiety zaś do drugiej. Lud zwracał się ku nawie głównej, gdzie rozpoczynało się nabożeństwo. Nawa główna prawdopodobnie była pozbawiona ławek. Wszystko przemawiałoby za tym — konkluduje autor — że geneza bazyliki tkwi w ulicy: nawy boczne wyrosły z jej portyków, nawa główna — z samej ulicy. Rolę procesji w aspekcie liturgii w epoce starochrześcijańskiej podniósł J. A. Jungmann SJ (*Missarum Solemnia. Eine genetische Erklarung der roemischen Messe*, t. I, Wien 1952, s. 414). Introit śpiewało się przy wejściu kleru. Zakrystia (secretarium) znajdowała się nie w pobliżu absydy, lecz przy fasadzie; procesjonalny zatem pochód przeciągał od wejścia, wzdłuż bazyliki, do ołtarza.

wierni przechodzą kilkakrotnie za Sanctissimum poprzecznie pod arkadami, ukształtowanymi, jak wyżej była mowa, na podobieństwo łuku triumfalnego — zresztą nawa główna, w kierunku podłużnym, jest również jakby kontynuacją w głąb idei łuku triumfalnego zaznaczonego w fasadzie. Ludzie baroku odczuwali kościół jako „ecclesia triumphans”. Była to główna idea, która przenikała całą ikonologię budowli kościelnej. Jeszcze opat Dietmayr z Melku nazywa nawet swego klasztornego kościoła „via triumphalis”⁵.

Nie zapominajmy również o wpływie teatru na sztukę baroku⁶; o działalności Bibienów na polu dekoracji teatralnych, które były nie bez wpływu na ewolucję ołtarzy barokowych. Dekoracje teatralne z natury rzeczy operowały wtedy „architekturą idealną”, oczywiście z repertuaru klasycznego, przy tym architekturą iluzyjną. Doba potrydencka rozbudowała też ceremoniał nabożeństw, który był jednym ze środków do walki z reformacją. Kard. Karol Boromeusz, zgodnie z dekretami Soboru Trydenckiego, wydaje po r. 1572 *Instructiones Fabricae Ecclesiasticae*, gdzie nie tylko żąda, by ołtarz wielki był na stopniach i stał w należytym przestronnym prezbiterium — tak aby kapłan z godnością mógł się zbliżyć do celebrowania — ale wymaga też, by zakrystia była w należytej odległości z boku, aby celebrians mógł odbyć efektowną procesję do ołtarza wielkiego⁷.

Ołtarz główny jest w dojrzałym, a zwłaszcza w późnym baroku jakby drugą fasadą. Takiej postaci nie przybrał on w żadnych innych kulturach, albowiem istotą ołtarza jest mensa ofiarna na podium. W chrześcijaństwie nastawa ołtarzowa wykształca się jako tryptyk szafiasty w późnym gotyku, w sztuce renesansu i poniekąd wczesnego baroku ołtarz ma kształt aediculum. O ile poliptyk-szafa „jesieni średniowiecza” zamyka i otwiera Świętość i jest dekorowany „pismem niepiśmiennych”, to renesansowa aedicula zdaje się być abrewiaturą portyku świątyni, która dla starożytnych była mieszkaniem bóstwa. W tych trzech wypadkach to, co Najświętsze, jest niejako immanentnie zawarte w materialnym kształcie kultowym; to, co transcendentne, wyraziła sztuka sakralna pełnego średniowiecza najwspanialej w witrażu — którego wizjonerska potęga, w oparciu o scholastyczne rozróżnienie „lux” i „lumen” (Albert Wielki, św. Bonawentura, Vitelo), była ukoronowaniem koncepcji „Jeruzalem Niebieskiego”. Jest to w zupełnej zgodzie z konfliktem między tym, co duchowe, a tym, co cielesne, w sztuce średniowiecza. Natomiast ołtarz późnobarokowy jest wyrazem zupełnie innej koncepcji. Majestatyczna fasada ołtarzowa jest z jednej strony jakby olbrzymią monstrancją w związku z drugą po gotyku fazą rozwoju kultu eucharystycznego⁸ — złączoną poprzez promienie gloriety z wizją

⁵ H. Sedlmayr, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, t. I, Wien—München 1959, s. 217.

⁶ H. Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939. Teatralność liturgii w dobie baroku podnosi Jungmann (op. cit., s. 199).

⁷ „[...] so that the priest can make an effective procession to the High Altar” — A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford [1956], s. 128.

⁸ Jungmann, op. cit., s. 199.

niebios. Wizja niebios wdziera się ponadto przez iluzjonistyczne freski sklepienia i kopuły, która koresponduje z ołtarzem wielkim i z organami tak, jak na zewnątrz — z fasadą. Ołtarz wielki jest jednocześnie drugim łukiem triumfalnym. Jego bowiem forma architektoniczna wskazuje na relację z fasadą i — biorąc historycznie i genetycznie — musiała być podyktowana przez kształt fasady. Ta myśl wyda się bardziej przekonująca, gdy spojrzymy na kościół wschodni. W cerkwi z całą konsekwencją potraktowano ikonostas jako bramę, nazywając ją „królewskimi wrotami” (carskije worota).

Ale oto wśród kolumn ołtarza barokowego stoją zazwyczaj (choć nie zawsze) posągi świętych. Dzięki zdwojonym, wysokim piedestałom kolumn stoją one wysoko. Są one ostentacyjnie wyniesione ponad mensę ołtarzową, a nawet ponad tabernakulum (por. hagiograficzne określenie: „wyniesiony na ołtarze”). Ta „exultatio” herosa świętości (Weisbach), królującego z wyżyn majestatycznej fasady ołtarzowej, jest jednocześnie hołdem, złożonym godności człowieka, i wzorem do naśladowania. Ci święci zawsze przedstawiani są w rzeźbiarskim kontrapoście. Kontrapost — to zdobycz sztuki greckiej, skąd przeszła do rzymskiej, wskrzeszona dopiero w sztuce renesansu, zachowana i w baroku, ale w postaci zdynamizowanej. Kontrapost jest wyrazem idealizacji i heroizacji człowieka. Współdziała z nim szeroki, majestatyczny gest, którego największymi mistrzami byli Włosi. Gest barokowy jest spotęgowany, teatralny, retoryczny, w sztuce sakralnej najczęściej ekstatyczny. Jako taki jest ekspresją duchowości człowieka. Ta duchowość wypowiada się poprzez ciało, z którym pozostaje w harmonijnej symbiozie. To nie jest ciało średniowieczne⁹. Nie tylko w sztuce romańskiej, ale nawet w gotyckiej ciało posągu jest niecielesne. Nawet w rzeźbie klasycznego gotyku francuskiego, np. z katedry w Reims (z wyjątkiem grupy „Nawiedzenia” — inspirowanej przez antyk), wątłe barki, zapadłe klatki piersiowe, krusze ramiona są tylko formą ciała — naczynia ducha. Podobnie w malarstwie. Starożytne pryncypium ukazania ciała ludzkiego żywego i pięknego pozostało w mocy jako konwencja tak w sztuce renesansu, jak i baroku. Kruchość, suchość ciała — to jedna z cech manieryzmu, na co trafnie zwrócono uwagę (Pevsner). W malarstwie barokowym portret jest ostentacją godności przedstawianej osoby,

⁹ Jakkolwiek w pewnych szkołach rzeźbiarskich, a głównie snycerskich późnego baroku i rokoka (np. szkoła lwowska z Antonim Osińskim na czele, poniekąd bawarska — Guenther), spirytualizacja zdaje się przepalać ciała i emanować z ascetycznych twarzy i spazmatycznych gestów rąk. Jest to jakby dziwny przeskok ku mityście średniowiecznej. Również wzburzone szaty — ostro cięte, jakby toporem — przypominają w pewnym stopniu późnogotycki styl lamany. Podniósł to wnikliwie Z. Hornung (*Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa 1937). Jednak i tu kontrapost i postawa artysty w stosunku do ciała ludzkiego, wyrosłe z konwencji klasycznej, nie pozwalają temu ciału ani zatracić swych proporcji, ani zagubić się, jak w późnym gotyku, w kaskadzie łamanej draperii. Kontrapost, jako jeden z wykładników klasycyzmu, akcentuje G. Weise (*La duplice interpretazione dell' antichita classica nel Rinascimento e nel Barocco*, „Paragone — Arte”, 121, 1960) powołując się na: Meyer-Weinhsel, *Renaissance und Antike: Beobachtungen ueber das Aufkommen der antikisierenden Gewandgebung in der Kunst der italienischen Renaissance*, Rentlingen 1938. Poza tym sam przygotowuję pracę pt. Kontrapost jako wyraz humanizmu w sztuce.

mitologia jest nadal uprzywilejowana, którą nawet Kościół uważał za nieszkodliwą¹⁰; w malarstwie kościelnym Chrystus i święci w dalszym ciągu są idealizowani. Ich szaty są z reguły klasyczne lub liturgiczne, a nie współczesny kostium historyczny. Mimo oficjalnego zwalczania nagości przez Kościół potrydencki¹¹ półakt znajduje schronienie w typie św. Agaty czy św. Marii Magdaleny, przedstawianej zawsze tak, jak przez Tycjana, w powabach piękna kobiecego. Może w największym nasileniu owe wartości humanistyczne występują u Tiepola.

Nie bez poważnych racji przeto niektórzy uczeni traktują epokę od początku renesansu do końca rokoka jako jedną całość. Tak ujmują ją Hans Sedlmayr¹² podając jako kryteria: obecność mitologii, alegorii, zanik witrażu, złotego tła, trwanie porządków klasycznych w systemie ściennym. Jeszcze dalej idzie Wylie Sypher, nazywając tę epokę wręcz renesansem, w książce pod sztandarowym tytułem *Four Stages of Renaissance Style*¹³. Renesans, manieryzm, barok, rokoko traktuje on jako rozdziały jednego, wielkiego renesansowego stylu. Nie podzielając tak skrajnego stanowiska, z uznaniem trzeba podkreślić zaakcentowanie w nim jedności kulturowej ery nowożytnej, wyrosłej na renesansie, która jako całość odcina się wyraźnie od całości formacji średniowiecznej, wbrew próbom szeregu uczonych zacierania granicy między renesansem a średniowieczem¹⁴. W tej wielkiej formacji nowożytnej najbardziej zgłębiła nauka humanizm renesansowy. Milcząco przyjmowano, a nawet twierdząco akcentowano oddalanie się od niego doby baroku. Stąd niniejsza próba ukazania na przykładzie głównie dwóch „tematów architektonicznych” barokowej postaci humanizmu w sztuce i propozycja podjęcia wszechstronnych badań na bazie pełnego kontekstu historycznego, również przy zaangażowaniu dziedzin pokrewnych: muzyki, literatury. Zachętą niech będą wielkie osiągnięcia na tym polu Warburg Institute Uniwersytetu Londyńskiego.

¹⁰ Blunt, op. cit., s. 115.

¹¹ Dekret XXV Sesji, § 2 Soboru Trydenckiego. Cyt. za: Blunt, op. cit., s. 118.

Zresztą surowość kontrreformacji łagodnieje w fazie pełnego baroku. Wraca estetyzm. Urban VIII Barberini — to drugi Juliusz II. Pisał we wczesnej młodości poematy po łacinie i po włosku, wzorując się na Horacym i Katullusie. Skupiał uczonych i poetów na swym dworze, choć błędem byłoby widzieć w nim sekularyzatora (R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600—1750*, London 1958, s. 89 nn.).

¹² Sedlmayr, op. cit.; rozdział pt. „Zur Revision der Renaissance”.

¹³ *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400—1700*, New York 1956.

¹⁴ Próby te zreferował Z. Kępiński w pracy pt. *O początkach sztuki Odrodzenia*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką”, I (1953), z. 13, s. 214—248. Łuk triumfalny — wykładnik niezupełnie przerwanej tradycji antyku poprzez całe średniowiecze, ale najbliższy antykowi w architekturze baroku — okazuje się więc jeszcze jednym dowodem na podniesioną słusznie przez Sedlmayra jedność kulturową w całości formacji stylowych sztuki nowożytnej. Należałoby zresztą włączyć w nią i okres neoklasycyzmu, przedłużając zatem tę formację o całe stulecie. Por. moją wcześniejszą pracę *Łuk triumfalny w strukturze architektury kościelnej* („Archeologia”, XX), gdzie znalazły się powyższe rozważania przeprowadzone na gruncie architektury baroku, jako integralna część, pozostająca w koniecznym związku z rozpatrywanym tu zagadnieniem.

LA FORME BAROQUE D'HUMANISME DANS L'ART

L'ARC DE TRIOMPHE DANS LA STRUCTURE DE L'ÉGLISE BAROQUE

Résumé

La modularité de l'architecture grecque et romaine, son anthropomorphisme montrent que pour elle aussi, comme pour la sculpture et la peinture c'est l'homme qui constitue le système de rapports. C'est ce qui la distingue de l'art des autres cultures de l'antiquité non-classique. La colonne grecque et l'arc romain, sauf leur fonction de support et celle de constituer l'intégrale partie de structure de la composition architectonique sont devenus riches en substance humaniste en tant que monument en lui-même pour héroïser l'homme et faire son apothéose: la colonne-monument (p. ex. de Trajan) et l'arc de triomphe. C'est vers ces deux types de monuments que se tournait la nostalgie des humanistes. La colonne-monument a attendu une réalisation monumentale jusqu'au baroque (son exemple le plus précoce c'est peut-être la colonne de Sigismond à Varsovie); l'arc de triomphe apparaît fréquemment dans l'art de la renaissance, surtout comme motif d'articulation de mur. Rare dans le baroque, il y vit pourtant, bien que déguisé, contrairement à ce que l'on pourrait croire, sa vraie renaissance sous trois aspects: 1. sa triple version en longueur ou bien l'arc unique à trois travées c'est l'élévation latérale de la nef centrale dans l'église de début du baroque, 2. on peut le déchiffrer dans la façade de l'église, surtout celle des débuts du baroque, 3. dans le maître-autel.

Le cortège processional, emprunté par la chrétienté à l'antiquité, influence la forme de l'ancienne basilique chrétienne et la formation du déambulatoire dans l'architecture française romane et gothique. L'idée médiévale de l'église (bâtiment) considérée comme la Jérusalem céleste et symbole du Christ, renaît après le concile de Trente. Par la façade de l'église baroque, comme par un arc de triomphe entrent les fidèles dans l'église en procession triomphale, et à l'intérieur de l'église aussi la procession passe sous les arcades-arcs de triomphe. Le maître-autel constitue comme une autre façade — comme dans nulle autre culture (l'essence de l'autel n'est-ce pas la *mensa* d'offrande sur un *podium* ?) historiquement et génétiquement il dut être inspiré par cette façade. Demeurant avec elle en relation, il est comme un immense ostensor, lié à travers les rayons de l'auréole avec la vision des cieux faisant irruption aussi à travers les fresques illusionnistes. Il est en même temps un autre arc de triomphe. Rappelons que dans l'église orthodoxe russe on a conséquemment traité le maître-autel comme une porte d'entrée, en l'appelant la „porte royale”. Les saints, généralement debout parmi les colonnes du maître-autel sont toujours représentés en contraposte.

Le contraposte antique doit idéaliser et héroïser l'homme. Ressuscité seulement à la renaissance, cultivé au baroque, mais plus puissant et dynamique. Il s'y ajoute un large geste: majestueux, théâtral, rhétorique, dans l'art sacré le plus souvent extatique. Il est l'expression d'une autre qu'au Moyen Âge conception du corps humain et demeure en harmonieuse liaison avec l'âme que ce corps traduit. Pourtant dans certaines écoles de statuaire du baroque tardif et du rococo, la spiritualisation semble brûler les corps et émaner d'ascétiques visages. Les vêtements sont tourmentés, coupés rudement comme avec une hache. C'est comme une étrange transition à la mystique médiévale. P. ex. l'école de Lwów avec Antoine Osinski en tête, en quelque sorte l'école bavaroise (Ignace Günther).

Non sans sérieuses raisons donc certains savants traitent l'époque qui dure dès le début de la renaissance jusqu'à la fin du rococo comme un tout. Dans cette grande formation moderne on a le mieux étudié l'humanisme de la renaissance. On acceptait en silence ou même on accentuait l'éloignement de la période baroque de cet humanisme. D'où la présente tentative de montrer, principalement à travers l'exemple des deux „thèmes architectoniques” l'expression baroque de l'humanisme dans l'art ainsi qu'une proposition de recherches universelles aussi dans les domaines voisins : musique, littérature. Que les grands résultats acquis dans ce domaine par l'Université de Londres — The Warburg Institute soient un encouragement à cette tâche.

ANTONI MAŚLIŃSKI

OBRAZY MATEJKI W ŚWIETLE METODY IKONOLOGICZNEJ

Celem pracy o tak ograniczonej objętości nie może być oczywiście pełna analiza oeuvre Matejki, przeto analizie będą poddane te jego obrazy i o tyle, o ile metoda ikonologiczna pozwoli w nie głębiej wniknąć i słuszniej zinterpretować. Dzieła Matejki tak są znane, że nie ma potrzeby ilustrować rozprawy ich reprodukcjami. Wobec zaś znanych powszechnie i nieraz powtarzających się sądów o Matejce (czego zresztą całkowicie i tu się nie da uniknąć), łatwych do sprawdzenia dzięki wydanej kompletnej o nim bibliografii, zbędne wydaje się obciążanie pracy aparatem przypisów. Nie będzie też tu przestrzegana ani kolejność powstawania obrazów Matejki ani chronologia historii przez nie odtwarzanej. O kolejności omawiania dzieł decydować będzie wypadkowa stopnia ich nasycenia symboliką, stopnia pominięcia tego przez dotychczasowych badaczy i stopnia wiązania się z sobą wątków treściowych.

Niezwykle silna indywidualność Matejki wywołała wiele różnorodnych, a nawet sprzecznych sądów o jego twórczości. Metoda ikonologiczna może być nie mniej odpowiednim instrumentem badawczym w stosunku do Matejki, jak w stosunku do sztuki baroku czy nawet średniowiecza. Realia bowiem obrazów Matejki naładowane są taką siłą symbolicznej ekspresji, że tworzą historyczne dramaty na płótnie. Do obrazów Matejki z całą słusznością można zastosować znane powiedzenie teatrologów, że jeżeli w I akcie widz dostrzeże na scenie gwoźdź, to w ostatnim akcie musi na tym gwoździu ktoś się powiesić. Niech to potwierdzą następujące przykłady.

Scena przysięgi z obrazu *Unia Lubelska*. Mszał jest otwarty na stronie z tekstem Ewangelii o Zmartwychwstaniu Chrystusa według św. Marka (XVI, 1-7): „In die sancto resurrectionis Domini Sc. [secundum] Mar. XVI. In illo tempore Maria