

ELŻBIETA GIEYSZTOR-MIŁOBĘDZKA

## ZE STUDIÓW NAD WNĘTRZEM KOŚCIELNYM

### Program, funkcja — wybrane zagadnienia z genezy i wkład reformy trydenckiej

Treść: Uwagi wstępne; I. Założenia postępowania badawczego; II. Program kościoła trydenckiego; III. Kult; IV. Modele dyspozycji przestrzennej wnętrza z wyposażeniem; V. Potrydencka symbolika i ewolucja systemu znaczeń.

#### UWAGI WSTĘPNE

Kształt i „życie” wnętrza kościelnego dane w odbiorze jako całość, może tę całość tworzyć także w doświadczaniu samej jego formy artystycznej.\* Szczególnie od XVII w. powstawały we wnętrzach kościołów katolickich synkretyczne, kultowo-artystyczne zjawiska o wymowie symbolicznej i estetycznej — hybrydyczne w naszej perspektywie, dla społeczności zaś ówczesnej, nie atomizującej jeszcze świata, stanowiące naturalną jedność przeżyciowo-informacyjną. Trudno tu rozgraniczać elementy wyposażone świadomie i celowo w wartość artystyczną, od tych niosących ją nieintencjonalnie. Tak jak sztuczne byłoby oddzielanie tu przeżycia estetycznego od religijnego, percepcji od uczestnictwa w wielu przebiegach kultowych.

Gdyby — w nawiązaniu do tradycyjnej klasyfikacji sztuk na „przestrzenne” i „czasowe” — podzielić artystyczną strukturę barokowego wnętrza na „kadr statyczny”, obejmujący architekturę i sztuki plastyczne oraz na „kadr dynamiczny”, czyli obrzęd z muzyką, to w określonym momencie dziejowym obserwuje się tendencję do wzajemnego oddziaływania, nawet splątania tych różnych, historycznie heterogennych po-

\* Artykuł oparty na wynikach pracy doktorskiej: *Sztuka we wnętrzu sakralnym. Artystyczna organizacja wnętrza polskich kościołów barokowych*, Uniwersytet Wrocławski 1983.

rządków wyrażania. Sekwencje czasu zawsze odmierzane rytmem obrzędu przynosiły, włączając różne elementy, zmiany oświetlenia, kadrów przestrzennych, decydowały o przestrzennianiu przebiegów czasowych, jak np. podczas procesji poprzez wciągnięcie w akcję czasową malarzkich i rzeźbiarskich feretronów jak w sztuce kinetycznej, poprzez nadawanie tworzywu muzycznemu walorów stereofonicznych.

Liturgia zawsze, w codziennej nawet celebrze (w znacznie-szych kościołach permanentnej)<sup>1</sup> zmasowywała, oddziałujące na wszystkie zmysły, środki artystycznej ekspresji w dopełnianiu aktu własnego, a techniki plastyczne angażowała do budowania dla niego kadru funkcjonalnego. W XVII w. zaczęła je wykorzystywać zwłaszcza w ceremoniach specjalnych do tworzenia oprawy, z którą się bezpośrednio łączyła. Wprowadzane np. do kościoła koncepcje i formy przejęte ze sztuki scenicznej „odcisnęły się” na „stałych sztukach” wnętrza, które niekiedy zaczynały je zastępować, przesuując owo *Theatrum Sacrum* w *Imago Sacrum*.

Część tej całości, jaką jest podpadająca zwyczajowo pod kompetencje historii sztuki statyczna struktura wnętrza, ulegała wówczas również kompozycyjnemu scaleniu, w którym nierzadko dochodziło do czegoś więcej — do ponadaddycyjnego łączenia składników, do optyczno-funkcjonalnej wymierności sztuk „kadru statycznego”. Wobec tego, że różne „tradycyjne” gatunki artystyczne (architektura, wystrój, wyposażenie) nie cofały się przed wymiennością środków formalnych, traci tu sens trzymanie się sztywnych podziałów gatunkowych i lepiej byłoby mówić o technikach.<sup>2</sup> Decydujące znaczenie w tym ujednocnianiu artystycznej organizacji wnętrza miała jego dyspozycja przestrzenna z podniesioną rangą wyposażenia i wystroju, co miało związek z wymogami *praxis* doktryny — liturgii<sup>3</sup> i zależało od ogólnej koncepcji kultu. Okres,

<sup>1</sup> Por. opis 24-godzinnej celebrzy w katedrze wawelskiej bpa L. Łętowskiego z podaniem trybu nabożeństw i wyszczególnieniem dekoracji kościoła relikwiarzami, złotymi rzeźbami apostołów, chorągwiakami, itd.; cyt. za P. Sczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce*, Poznań—Warszawa—Lublin 1966 t. 1 s. 9, 10.

<sup>2</sup> Np. retabula pełnoplastyczne i malowane lub półplastyczne, będące wystrojem, czy zespoły ołtarzy przejmujące funkcję architektury (określające narys planu i przestrzeń jak np. w kręgu Wilna w stylistycznej fazie rokoka).

<sup>3</sup> Przykładem na definiowanie liturgii, jakie podają XIX-wieczne encyklopedie i leksykony kościelne, jest określenie A. Nowowiejskiego w jego dziele pt.: *Wykład liturgii kościoła katolickiego*, t. 1 Warszawa 1983 s. 38. Ewolucję tego pojęcia i jego przedefiniowanie na

w którym pojawiały się takie kultowo-artystyczne fenomeny oraz zhomogenizowana koncepcja wnętrza, przypada na lata, umiejscowiane w barokowej sekwencji stylistycznej wraz z ich epistemologią, na lata triumfalnego pochodu Kościoła potrydenckiego.

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie „jak do tego doszło?“, „dlaczego w tym właśnie momencie historycznym?“, można konstruować niewyczerpywalne ciągi kolejnych przyczyn. Wstępna diagnoza każe jednak zacząć od określenia etapu ewolucyjnego każdego z podstawowych składników wnętrza oraz ich najbardziej decydujących uwarunkowań; etapu zatem ewolucyjnego architektury, sztuk plastycznych z wyposażeniem i, od pewnego momentu, sztuki okazjonalnej oraz liturgii, a także teatru ze scenografią, będącego na poly również składnikiem, ale przede wszystkim kontekstem wyjaśniającym (choć bezwzględne przyjmowanie go za konceptualną podstawę wszystkich sztuk w okresie baroku wynika z upraszczania problemu). Śledzenie linii rozwojowych tych składników doprowadza do etapu, w którym możliwe staje się ich połączenie w artystyczną całość. Do owego scalenia mogło więc dochodzić od wieku XVII na określonym etapie ewolucji: *primo* — liturgii; *secudo* — form artystycznych, ich świadomości i praktyki profesjonalnej dopuszczającej m.in. wymiennosc oraz nowe złożenia technik; *tertio* — teatru (świeckiego i kościelnego), z rozkwitem jego techniki scenicznej. Podstawowym, ważącym najbardziej, obszarem uwarunkowań takich realizacji był oczywiście ideowy i podporządkowany mu utylitalny program Kościoła potrydenckiego.

Najogólniejszą zaś ramą możliwości powstawania takich artystycznych scalań było ówczesne systemowe podejście do świata, odpowiadające epistemologii XVII w.<sup>4</sup> Już w duchu

II soborze watykańskim omawia A. Luft, *Funkcja i treści sztuki wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 1 (1983) s. 239, 245; por. też W. Schenk, *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań—Warszawa—Lublin 1967 s. 9—19 oraz interpretację W. Swierżawskiego pod kątem równoczesnej „znakowości” i „symboliczności” liturgii w jego pracy pt.: *Dynamiczna Pamiątka Pana. Eucharystyczna anamneza Misterium Paschalnego i jego egzystencjalna dynamika*, Kraków 1980 s. 290.

<sup>4</sup> Por. Leibniza „utique delectat nos varietas sed reducta in unitatem”; cyt. za E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe (The Pelican History of Art, ed. N. Pevsner)*, 1965 s. 3; określenie XVII w. jako wieku „esprit de système”, co prawda w innej już orbicie kulturowej J. le Roud D'Alambert, *Discours préliminaire (Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et des*

komparatystyki lat 30-tych, tropiącej w różnych formach myślenia i aktywności intelektualną jedność epoki,<sup>5</sup> można śledzić wcielanie tej jedności we wnętrzu kościelnym przez różne formy sztuki (poprzez np. tendencje integracyjne, sprzyjające wszelkim scaleniom, matematyczny koncept perspektywy centralnej, pojęciowe i realne traktowanie przestrzeni). Wzrost wiedzy ścisłej sprzyjał rozkwitowi iluzjonistycznego, jak wiadomo, kształtowania, dając nowe możliwości otwierania w nieskończoność sklepień piętrowymi kwadraturami czy przedłużania w głąb ołtarzowych retabulów. To intelektualne organizowanie przestrzeni wnętrza, wykorzystujące dla zacierania granic między „sztukami” prawa sformułowane przez nauki przyrodnicze (optyka) i nawet formalne (logika),<sup>6</sup> krzyżowało się tu z ponadczasowym symbolicznym strefowaniem przestrzeni *sacrum*, ze scholastycznym jej podziałem w pionie i poziomie.

Podstawy organizacji semantycznej wnętrza wspierały się jednak ponadczasowo na stelażu pierwotnej, przedchrześcijańskiej klasyfikacji symbolicznej — jeszcze archaicznej (jeśli kto woli archetypicznej) waloryzacji ustalającej znaczenie kierunków, pól geometrycznych i przestrzennych, stron (biologicznych), odniesień do kierunków świata, dymensji, itd.<sup>7</sup> W początkach systemu chrześcijańskiego sformułowane zostały teologiczne podstawy organizacji przestrzeni dla kultu, jego preliminaria, które ewoluowały wraz z rozwojem katolickiego systemu dogmatycznego i kultowego, zaspokajając jego

*métiers*, t. 1, Paris 1751; wyd. pol. wstęp, wybór J. Kott, tł. E. Rządowska, Wrocław 1952 s. 10, 13).

<sup>5</sup> Por. np. P. Hazard, *Kryzys świadomości europejskiej 1680—1715* (tł. J. Lalewicz, A. Siemek), Warszawa 1974; tenże, *Myśl europejska w XVIII w.* (tł. H. Suwała), Warszawa 1972.

<sup>6</sup> Zob. J. Wrabec, *Kościół pobenedyktynski w Legnickim Polu. Uwagi o architekturze i programie ideowym*, BHS 33 (1971) s. 345—346.

<sup>7</sup> Por. strukturalno-semiotyczne badania etnologiczne systemów klasyfikacji symbolicznej, wspartej na kilkudziesięciu parach metaforycznych opozycji binarnych, których odpowiadające sobie strony łączone są w szeregi (np. „góra”, „prawy”, „męski” nacechowany pozytywnie) — semiotycy dorpaccy (Toporow, Iwanow); w literaturze polskiej prace np. J. Wasilewskiego, *Semiotyczne badania symboliki*, w: *Metody etnologii*, cz. 1, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1981, powielacz, s. 140—142, tegoż analiza jurty mongolskiej, tamże i inne prace „Etnografii Polskiej”. Wpływ takich reguł semantycznych na organizację wizualną dzieła sztuki omawia M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, w: *Pojęcia, problemy, metody...* (wyd. J. Białostocki), Warszawa 1971 s. 291—299.

potrzeby znaczeniowe i praktyczne. W okresie soboru trydenckiego, a właściwie następującej po nim odnowy Kościoła, zostały ustabilizowane na blisko 400 lat (do Vaticanum II).

Kult, liturgia jako skodyfikowany sposób jego sprawowania określiły wszelki kształt kościoła (a więc i artystyczny) — od koncepcji świątyni, jej dyspozycji przestrzennej i elementów potrzebnych do jej odprawiania po sprawy tak istotne, jak liturgiczne traktowanie sztuki i związany z tym konkretny wpływ wartości znaczeniowych na formę artystyczną. Realizując odziedziczoną po judaizmie ideę współuczestnictwa wiernych w obrzędzie, liturgia wprowadziła wyznawców do budynku, co było praktyką nieznaną w innych cywilizacjach starożytnych, rezerwujących świątynię dla bóstwa. Różne centra treściowo-funkcjonalne w osobnych sektorach już bazylik antycznych, a potem wczesnośredniowiecznych znajdowały odbicie w podstawowych składnikach wyposażenia.<sup>8</sup> Ołtarz<sup>9</sup> — jedyny element wyposażenia niezbędny kultowo — służył uobecniając Boga w sakramencie, liturgii, ambona<sup>10</sup> — słowu Boskiemu, chór ze stallami (w kościołach zakonnych, a potem katedrach i kolegiatach)<sup>11</sup> — głoszeniu chwały wiecznej, *laus perennis*, tron biskupi (opacki) — przewodniczącemu zgromadzenia. Wszystkie składniki wnętrza, stanowiące przedmiot badań historii sztuki, były traktowane jako wizualna kontynuacja liturgii, jako *loci theologici*, wypełniające funkcje *rememorative signum sacer, erudire populum*.<sup>12</sup> Toteż warstwa

<sup>8</sup> G. Valentini, G. Caronia, *Domus Ecclesiae. L'edificio sacro cristiano*, Bologna 1969, o funkcji centrów s. 400, 402, 452.

<sup>9</sup> J. J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924; K. Heimann, *Der christliche Altar*, Abensber, Bayern 1954; A. Nowowiejski, dz. cyt., s. 258—354, 275—305, 318—322; P. Rzymski, *Wykład obrzędów kościelnych, historyczny i duchowny z historii kościelnej liturgii, z dzieł przez znakomitych autorów o niej napisanych...*, Warszawa 1857 (wyd. 1, 1828) s. 13—15.

<sup>10</sup> Ambona choć znana w czasach starochrześcijańskich, a w swym kształcie i sytuacji występująca powszechnie od XV w., nabrała w czasach kontrreformacji dużego znaczenia ze względu na rozbudowaną dydaktykę Kościoła; o ambonie i innych elementach zob.: *Nouvelle Encyclopédie Théologique*, t. XII; *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, ed. J. P. Migne, Paris 1852; J. J. Bourassé *Archéologie chrétienne*, Tours 1844 oraz P. Rzymski, A. Nowowiejski cyt. w przypisie 9, G. Valentini, G. Caronia, cyt. w przypisie 8.

<sup>11</sup> J.w.; o niewłaściwości liturgicznej sytuowania chóru za ołtarzem wielkim w zakonach żebraczych zob. J. J. Bourassé, dz. cyt., s. 247.

<sup>12</sup> A. Luft, dz. cyt. (w przyp. 3); J. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, Znak 16 (1964) s. 1475, 1476.

artystyczna splatała się we wnętrzu zawsze nierozdzielnie ze znaczeniową, przez którą była kształtowana w tym zjawisku zaistniałym na osiach *semiosis — utilitas*.

Pozycja danego elementu w porządku religijnym wyznaczała jego usytuowanie przestrzenne, wyposażeń w wartości artystyczne (wkład *techné*, wybór artysty), które z kolei wznaczały i dookreślały hierarchię ustanowioną przez porządek naczelny. Określał on zatem nie tylko konkretne treści rozpisane na poszczególne języki wyrazowe, ale również dobór i zestawianie środków czysto artystycznych. Różne plany artystycznej ekspresji, tak jak poszczególne przedmioty czy gesty kultowe, włączając się w poszczególnych sytuacjach, przekazywały różne znaczenia, budowały ich ciągi wiodące do uogólnienia w całość sensu. Skupiając uwagę na formalnym kształcie artystycznego oblicza wnętrza, nie sposób wchodzić bliżej w bezbrzeżny obszar problemów związanych ze sprawami znaczeń w kościele.<sup>13</sup> Chodziłoby jedynie o przypomnienie, że u podstaw scalenia wnętrza kościoła leży jedność semantyczna, funkcjonalna i strukturalna, którą wcielała w kościele liturgia. Była ona, jako dyrygent tych trzech aspektów jedności kościoła, także podstawą organizacji formalnej „sztuk kadru statycznego”. Z dwóch głównych funkcji liturgii w kościele — jako „pierwszej przyczyny” i jako składnika artystycznego, tylko w tym pierwszym aspekcie może być dalej uwzględniana przy zamierzeniu skoncentrowania się na statycznej strukturze wnętrza.

Liturgia jako składnik artystycznego fenomenu wnętrza, zarówno stałego jak i efemerycznego, w którym bezpośrednio łączyła się ze sztukami plastycznymi, z teatralną techniką sceniczną, stanowi problem tak ogromny i „rozgałęziony”, że nie sposób go tu rozwijać. Pociągnęłoby to bowiem konieczność także teoretycznej analizy liturgii w planie estetycznym — analizy jej właściwości, z którymi wiąże się powstawanie jej wartości artystycznych, takich jak: widowiskowość, walencja artystyczna<sup>14</sup>, oraz ich genetycznych i historycznych uwarunkowań. Oczywiście ponadto historyczne i jakościowe zbieżności

<sup>13</sup> Pisałam na ten temat w artykule *Symbol we wnętrzu kościelnym*, w: *Symbol i poznanie*, PWN, seria „Metodologia humanistyki”, red. T. Korytko.

<sup>14</sup> Świadczy o tym samorzutne przekształcanie się liturgii w dramat liturgiczny, potem inne formy o analogicznej do teatru dyspozycji czasu i miejsca oraz dramatycznym rozwoju akcji.

liturgii z teatrem z jednej strony wymagałyby także teoretycznego ustosunkowania się do tego problemu (np. do stosowania „teatralnej” aparatury pojęciowej do zjawisk o własnych liniach ewolucyjnych — unaocznia to nadużywanie np. słowa „teatralizacja”), z drugiej — niemożliwe byłoby przecięcie rozważań w punkcie prowadzącym do samych w sobie gigantycznych zagadnień, jak: „liturgia a teatr”, nieco węższych jak „liturgia-scenografia”, „liturgia-sztuka okazjonalna”, a także „sztuka okazjonalna—stałe sztuki plastyczne”, który to temat wzbudził już zainteresowanie badaczy sztuki baroku<sup>15</sup>.

Tak więc dalsze tutaj rozważania obejmą sztuki „kadru statycznego” bez jego obrzędowego wypełnienia — nie znaczy to, że w oderwaniu od niego, bo to w kościele w ogóle nie jest możliwe — rozdzielne omawianie tych generalnych składników wnętrza uzasadnione jest mimo wszystko zachowaniem znacznej ich heteronomiczności. Rozważania te skoncentrują się na doprowadzającej do kompozycyjnego scalania ewolucji „kadru statycznego” i generalnej koncepcji wnętrza, dla których przemiana trydencka miała wielkie znaczenie. Nowe jakości kompozycyjne we wnętrzach kościołów epoki potrydenckiej, m.in. narastanie ich „scenograficznego” wyrazu, uzyskiwane były pospółu przez „statyczne sztuki”, wśród których istotną rolę odgrywały ołtarze i wystrój.

## I. ZAŁOŻENIA POSTĘPOWANIA BADAWCZEGO

Ostateczny efekt wnętrza, zależny od relacji między kultem i architekturą oraz elementami wyposażenia w ich funkcjach stałych i okazjonalnych, był jednak wypadkową programu ideowo-użytkowego i reguł artystycznych. Ponieważ te dwie grupy uwarunkowań należą do odmiennych klas zjawisk, próba utrzymania ich równoczesności zaciemniałaby czytelność wywodu. Można zatem dla celów badawczych zaproponować rozdzielenie śledzonej na drodze retrogresji od trydenckiego status quo ewolucji i genezy przestrzennej dyspozycji

<sup>15</sup> M. Fagiolo dell'Arco (z S. Carandini), *L'Effimero barocco, Strutture della festa nella Roma del' 600*, Roma 1977—79 t. II s. 115—124; tenże, *Quarant'oreocchi d'alegreza, catafalchi, mascherate e cose simili. Dall'effimero alla struttura stabile in Roma barocca, Ricerche di storia dell'arte 1—2* (1976) s. 45—70; K. Noehles, *Scenografie per le Quarant'ore e Altari barocchi, w: La scenografia barocca*, ed. A. Schnapper (*Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, vol. V), Bologna 1982 s. 151—155.

wnętrza i jego elementów na dwa ujęcia określone jako: „porządek programowo-funkcjonalny” i „porządek artystyczno-stylistyczny”.

I tak porządek programowo-funkcjonalny poprowadzi aż do koncepcji świątyni chrześcijańskiej i wymogów, które kult stawał architekturze i jej wyposażeniu. Porządek ten obejmie następnie wszystkie wyrażające się w programie kościoła uwarunkowania teologiczne i utylitarne. Najważniejsze będą tu generalne koncepcje świątyni: np. otwartej bądź zamkniętej dla wiernych — w całości lub tylko w obrębie sanktuarium. Nakłada się na to właśnie generalna koncepcja kultu, a szczególnie zmienna historycznie koncepcja kapłaństwa, łącząca się ze sprawą zakresu partycypacji wiernych w obrzędzie.

Kompozycyjne, formalne konsekwencje tych wszystkich funkcji ujawniają się właśnie w porządku stylistyczno-artystycznym. Ogarniać ma on przemiany koncepcji plastycznych, wyznaczone „wewnętrzными tendencjami rozwoju form artystycznych” i bardzo szerokimi uwarunkowaniami tych tendencji, ustanawiającymi m.in. w okresie potrydenckim ów wspólny, sprzyjający łączeniu, wymiar sztuk bytujących we wnętrzu. Nasuwa się tu konieczność uświadomienia dalszych, dogłębnych różnicowań na: obraz uniwersalistycznych wzorców europejskich oraz zmiennie go interpretujące obrazy stylistyczno-regionalne, zależne od warunków geograficznych i etnicznych.

Porządek programowo-funkcjonalny jest w zasadzie wyznacznikiem miejsca<sup>16</sup> rozmieszczenia jego elementów, podczas gdy porządek artystyczno-stylistyczny bardziej uchwytnie obejmuje „wyrastające” z miejsca formy — kształt przestrzenny, określającą go ramę — obudowę architektoniczno-wystrojową oraz substancję wyposażenia. Strukturalne badanie reguł rządzących wewnętrznymi relacjami pomiędzy elementami układu, pozwala w oparciu o kryterium miejsca wyłonić na różnych przekrojach historycznych podstawowe typy funkcjonalne (m.in. relacje między jednostkami planistyczno-przestrzennymi). W drugim zaś porządku wychodząc m.in. od relacji pomiędzy ścianami, filarami, przekryciem i w oparciu na kryterium formy, owo badanie pozwala wyłonić podstawowe typy historyczno-stylistycz-

---

<sup>16</sup> W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953.

ne o zróżnicowanych jakościach przestrzennych w kolejnych systemach chronologiczno-stylistycznych.<sup>17</sup>

Składnikami funkcjonalnego programu kościoła, określającego miejsce — ściślej układ — są prezbiterium, chór, korpus nawowy, kaplice, itd., które łączone w różnych relacjach tworzą rozmaite warianty kościoła (np. bazylika, hala). Miejsce poza funkcją użytkową włącza się również w ideową — wyznacza centrum ołtarza wielkiego oraz inne ważne punkty i pola, jak np. ołtarzowe czy w środku nawy dla niektórych obrzędów, „centrum słowa” w ambonie, lokalizację „bram” fasady i tęczy. Na planie rozmieszczającym funkcje zostaje zamknięty budynek, powstaje przestrzeń zgodnie z aktualnym chronologicznie systemem (jak np. addycyjno-blokowy romański, baldachimowy klasycznego gotyku, perspektywiczny „tunel” renesansu, manierystyczna „ulica”). W interesującym nas okresie systemami takimi będą regularny, modularny baldachim wczesnego baroku, łączący ściany ze sklepieniem regularnymi podziałami, który w okresie późnego baroku rozpada się tak sugestywnie w skali pionowej na rozgraniczone gzymsiem dwa światy (ziemski, niebiański).

W ten sam sposób analizować można także przestrzeń tworzoną przez wyposażenie. Problem rozmieszczenia składników wyposażenia uchwytany jest w ich relacjach: pomiędzy sobą, z miejscem, a także z obudową architektoniczną. Będą to relacje wewnętrzne (systematyczne) — te pomiędzy składnikami, tj. ołtarzem wielkim, ołtarzami bocznymi, stallami, amboną, względnie chrzcielnicą itd. oraz relacje zewnętrzne, tj. stosunek wyposażenia do architektury. Ów „organizm wewnętrzny” wyposażenia w relacji z „zewnętrznym” wobec niego architektoniczno-przestrzennym, będąc zawsze tworzywem wartości treściowo-funkcjonalnych, stawał się po Trydencie również tworzywem wartości kompozycyjnych. Wyłaniają się tu dwa zasadnicze rodzaje wyposażenia: niezależne od modułu architektonicznego oraz „modularne” — w symbiozie z architekturą, względnie w nią „wlepione”.

Mając relacje, elementy i reguły można by przystąpić do budowy modelu np. wyposażenia. Gdyby ponumerować relacje na poziomie jego składników, następnie na poziomie całości wnętrza i dodać do nich relacje i reguły szerszych, dłań

<sup>17</sup> Pojęcie systemu architektonicznego za H. Sedlmayrem w jego licznych pracach, poczynając od *Das erste mittelalterliche Architektursystem, Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1933.

wyjaśniających, „struktur genetycznych”<sup>18</sup> (szczególnie w zakresie ideowo-kulturowym, historycznym), a dalej wszystkie te informacje zaprogramować, skomputeryzować, to można by w odniesieniu do tak skonstruowanego modelu rozpatrywać wszystkie jednostkowe wyposażenia. (Zabieg taki służyłby na pewno ujęciu klasyfikacyjno-statystycznemu, ale bardziej oddawałby programowo-funkcjonalny wymiar zjawiska niż artystyczny — gubiąc wartość artystyczno-estetyczną, tę ostatnią tak zindywidualizowaną na etapie odbioru).

Gdyby chcieć zbudować model dla całości wnętrza, sądzę, że okazałoby się, iż jest to możliwość co najwyżej teoretyczna wobec różnorodności zgromadzonych w nim zjawisk i ich uwarunkowań (płaszczyzny aktywności, rodzaje, gatunki itd.), wobec wielości możliwych przekrojów (np. dla kadru statycznego i zwielokrotniającego liczbę wariantów kadru dynamicznego). Tworzy to czasoprzestrzenną, wielowymiarową rzeczywistość o niepoliczalnej ilości przecięć, dającą się bez końca wydłużać a także dzielić w kierunku atomizacji pojęć, zjawisk, rzeczy.

## II. PROGRAM KOŚCIOŁA POTRYDENCKIEGO

Udział ideowego i utylitarnego programu Kościoła potrydenckiego — zarówno założeń ogólnych, jak i konkretnych ustaleń soboru — był ogromny w powstaniu nowej, ukierunkowanej na ołtarz wielki koncepcji wnętrza. Pamiętać jednak trzeba, że mimo wielkiego tu znaczenia konkretnych orzeczeń dogmatycznych i normatywnych wskazań soboru, uchwytna cezura innowacji, jaką były lata jego obrad, równoległa była do wewnętrznej reformy Kościoła. Niektóre jej wcielenia miały również duże znaczenie w upowszechnianiu nowych czy odnowionych idei i konkretnych wskazań.<sup>19</sup>

Po raz pierwszy program restauracji Kościoła ogarnął zakres taki szeroki. Po raz pierwszy był wprowadzany w trybach tak żelaznej organizacji. I po raz pierwszy wykorzystywał do realizacji swego skodyfikowanego programu dogmatycznego i kultowego tak różnorakie środki perswazyjne, w tym i arty-

<sup>18</sup> Por. L. Goldman, *Introduction générale*, w: *Entretiens sur les notions de genèse et de structure*, sous la direction de M. de Gaudillac, L. Goldmann, J. Piaget, Paris—La Haye 1965, s. 16.

<sup>19</sup> Borrromeo, Berrulé, oratorianie.

styczne.<sup>20</sup> Zyskał dzięki temu sukces masowy, uniwersalny, który w roznieconej żarliwości religijnej toczył się dalej zresztą własnym, nie zawsze ortodoksyjnym torem (obrzędy paraliturgiczne, niezgodne z przepisami rozmnożenie i sytuowanie ołtarzy itd.). Owa restauracja objęła pospołu program dogmatyczny, odbijający go kultowy oraz eklezjologiczny, np. z kształceniem księży włącznie, które miało wpływ na wcielanie programów artystycznych, na umasowienie obowiązującej teraz koncepcji świątyni. Obserwuje się ogólny wzrost roli wnętrza, które stało się głównym nośnikiem treści sakralnych, a uwagę reformatorów ściągało także ze względu na możliwość realizowania w nim dydaktyki.

Koncepcja kościoła materialnego, jako *Domus Dei*, zyskała w tym czasie wzmocnienie, co sprzyjało skoncentrowaniu uwagi na przepysznym, przy pomocy sztuki kształtowaniu wnętrza. Już Cataneo utożsamiając je z samym Bogiem mówił, że musi być wspanialsze niż zewnętrzna strona budynku, bowiem piękniejsza jest dusza Chrystusa niż Jego ciało, a po soborze Sykstus V wskrzeszał ideę wnętrza jako dworu niebiańskiego<sup>21</sup>. Kulminacją była zawsze *mensa Domini*, ale teraz nastąpiło dodatkowe wzmocnienie roli ołtarza wielkiego jako centrum. Wynikało to z orzeczenia XIII sesji soboru, przypominającego rzeczywistość i stałą obecność Ciała Chrystusa w Eucharystii. Ta nienowita zresztą idea, ożywiająca właśnie koncepcję *Domus Dei*, narzuciła teraz bezwzględny wymóg także i fizycznego wywyższenia i adoracji Eucharystii, w konsekwencji umieszczenie jej w ustawionym na mensie ołtarza wielkiego tabernakulum — tronie jej wystawienia, „mieszka-

<sup>20</sup> Congregatio de propaganda fide zainicjowana w roku 1572, zatwierdzona ostatecznie w 1622 przez Klemensa VIII, por. A. Nowowiejski, dz. cyt., s. 221; J. Tazbir, *Problemy wyznaniowe, w: Polska XVII w., państwo, społeczeństwo, kultura*, s. 192. Informacje na temat programu reformy Kościoła w głównej mierze czerpałam z pracy zbiorowej pt.: *Kościół w Polsce, wiek XVI—XVIII*, wyd. J. Kłoczowski, Kraków 1968, ponadto z K. Górskiego, *Od religijności do mistyki. Zarys życia wewnętrznego w Polsce. Część I 966—1795*, Lublin 1962.

<sup>21</sup> P. Cataneo, *Quattro primi libri di architettura*, Venezia 1554; cyt. za A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford 1940, s. 131; wnętrzu przysługiwała ionica, elewacji skromniejsza doryca; o witruwiańskiej, rozwiniętej przez manierystów charakterologicznej interpretacji porządków, zob. E. Forssman, *Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.—18. Jahrhunderts* (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art, t. 5), Stockholm—Göteborg—Uppsala 1961.

niu króla królów".<sup>22</sup> Temu treściowo-optycznemu, a nie tylko jak dotąd ideowemu węzłowi była — z czasem coraz bardziej — podporządkowana cała kompozycja wnętrza. Ku temu „właściwemu punktowi oka”, ku „*Gloria Divina*” — jak wiele lat później mówił Andrea Pozzo<sup>23</sup> — prowadziła architektura, wystrój i wyposażenie, zhierarchizowane poprzez narastanie ich walorów kompozycyjnych i dekoracyjnych odpowiednio do zbliżania się ku tej znaczeniowej, dramaturgicznej i wizualnej kulminacji.

Sformułowania soboru były wcielane w życie przez *Instructiones* Carlo Borromeo i obowiązujące od 1614 r. *Rituale Romanum*, choć bezwzględny nakaz wydała kongregacja obrzędów dopiero w 1644 r. i w powszechnej praktyce zasada ta obowiązywała dopiero w XVII w.<sup>24</sup>

W dekretach trydenckich brak było wytycznych dotyczących retabulów, których ekspansja ilościowa (i wymiarowa) tak towarzyszyła wcielaniu reformy. Łącznikami były tutaj obrazy, dla których retabula stanowiły stelaż konstrukcyjny, a które wzbudzały znaczne zainteresowanie reformatorów jako idealne, jak wiadomo, narzędzie propagandy doktryny oraz jako forma przeciwstawiania się reformacyjnemu odżyciu ikonoklazmu. Praktyczny zaś zmysł kardynała Borromeo kazał mu skoncentrować się głównie na lokalizacji i szczegółach technicznych ołtarzy.

Na program trydenckiego Kościoła obok wytycznych soboru wpływały też różnorakie tradycje, nawarstwiające się w kolejnych epokach. Rola tradycji jest tu ogromna, zważywszy z gruntu retrospektywny charakter soboru oraz niezwykle społeczny i polityczny realizm reformatorów, zakładający w „nowoczesnym katolicyzmie” mediację nowo wprowadzanego z porządkiem zastanym, z wartościami przeszłości. Prze-

<sup>22</sup> O symbolicie tabernakulum identyfikowanej ze starotestamentową Arką Przymierza (Wyjścia 25), a tej ze Świątynią Jerozolimską nadającą mu swój domniemany kształt zewnętrzny zob. K. Noehles, dz. cyt. s. 154; S. Mossakowski, *Kościół Sakramentek w Warszawie, charakterystyka i geneza architektury*, BHS 26 (1964) s. 248—250.

<sup>23</sup> Cyt. za K. Noehles, s. 152.

<sup>24</sup> W Polsce w końcu XVI w. wyniesiono tabernakulum na ołtarz wielki tylko w kościołach diecezji warmińskiej, w powszechnym użyciu były nadal ściennie szafki czy sakramentaria po stronie Ewangelii; T. Szwagrzyk, *Przechowywanie N. Sakramentu w historii i liturgii Kościoła*, w: *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 9 (1965) s. 92—106; T. Długosz, *Sprawy liturgiczne w diecezji krakowskiej*, tamże, 4 (1951) s. 297—318; K. Górski, dz. cyt., s. 152; W. Schenk, *Liturgia sakramentów świętych*, Lublin 1962 s. 111.

jawiało się to: w doktrynie — w dopuszczaniu różnych typów duchowości mimo dogmatycznej obserwacji, w liturgii — w zezwoleniu na partykularne odstępstwa mimo dążenia do ujednolicenia rytów, w pobożności — w przyjęciu regionalizacji kultów, w sztuce — w akceptowaniu wielości formalnej. Poprzestając w zakresie sztuki na sprawach treściowych i nie ingerując w stylowe, kodyfikacja trydencka nie pętała jej rozwoju, jak to się utarło w opinii; odwrotnie — pozostawiła jej pole otwarte, doceniła rolę perswazyjną przekazu ubranego nie tylko w nowe, ale również i tradycyjne formy artystyczne.

We wnętrzu kościelnym ciągłość tradycji jest niezwykle istotna — i dla organizacji kultu, i dla służącej mu architektury z wyposażeniem. Ciągłość ta uchwytna jest od okresu okrzepnięcia organizacji kościelnej i kodyfikacji liturgicznej, przypadających na lata *Renovatio Imperii (et Ecclesiae)* w epoce karolińskiej. Wyklarował się wówczas podział kultu na część chórową (*sacrificium laudis*) i część liturgicznie istotową (*sacrificium Eucharisticum*)<sup>25</sup>, co odpowiadało ówczesnej idei kapłaństwa.

Ow początkowy moment wskazuje już na decydującą dla organizacji wnętrza rolę pojmowania kultu, a więc również koncepcji świątyni oraz podstawowych modeli jej dyspozycji planistyczno-przestrzennej wraz z wyposażeniem. Wobec obszerności tematu kultu, jak i owych modeli, rozmnożonych zwłaszcza przez kler regularny, pragnę jedynie hasłowo przypomnieć to, co fundamentalne dla ewolucji wnętrza, co wydaje się ważne w kościele potrydenckim. Fundamentem takim dla organizacji wnętrza będą np. zmienne relacje wyposażenia z całością, wyznaczające etapy ewolucji z przemianą trydencką włącznie, ukazujące proces scalania składników. Dla potrydenckiego kultu — np. jakości widowiskowe, program pastoralny.

### III. KULT

Sposób pojmowania kultu i jego praktyczne wymogi, a także czasowa zmienność jego liturgicznych kodyfikacji, nie tylko wpływały na dyspozycję przestrzenną wnętrza, ale współtworzyły wartości widowiskowe. Idea np. kapłaństwa uniwersalnego<sup>26</sup> (liturgia aktywna) bądź hierarchicznego (liturgia pa-

<sup>25</sup> G. Valentini, G. Caronia, dz. cyt., s. 402.

<sup>26</sup> W. Schenk, *Udział ludu w ofierze Mszy Św.*, w: *Wprowadze-*

sywna), określając fizyczny udział w obrzędzie wiernych lub tylko kleru, rzutowały na stopień ruchliwości nabożeństw i adaptowania do tego przestrzeni. Liturgia aktywna starożytnego chrześcijaństwa, a następnie zachodnich obrządków po okresie wędrówek ludów, żywotna jeszcze za Karolingów, rozwijała się w rozległych bazylikach pokonstantyńskich oraz karolińskich i ottońskich, w których lud swobodnie mógł cyrkulować pomiędzy różnymi centrami treściowo-funkcjonalnymi.

Stopniowo udział wiernych w obrzędzie zmniejszał się, na pewno także skutkiem wzrastania ich liczebności. Liturgia aktywna ewoluowała w kierunku pasywnej, realizującej ideę kapłaństwa hierarchicznego („*par délégation*”) z ludem w roli bardziej biernej.<sup>27</sup> Wyrazem tego jest powstanie przegrody wydzielającej część kapłańską (*hereion, prezbiterium*) i wysunięty przed nią ołtarz dla ludu (zwykle Krzyża św.), a w obrzędzie — przejęcie od zgromadzenia funkcji dialogowych przez *schola cantorum* czy wybrane osoby do reprezentacji w dramacie liturgicznym.

Unieruchomienie wiernych w kościele implikowało z kolei trudności teologiczne przy rozstrzyganiu takich problemów, jak np. równoczesne utrzymanie uwagi na głównej akcji i zachowanie wymienionych centrów treściowo-funkcjonalnych. Tendencja zbliżania do siebie tych centrów, uobecniających czy głoszących w różny sposób cześć Boga (ołtarz, ambona, przestrzeń wspólnoty wiernych), nie była słuszną z teologicznego punktu widzenia. Uznając np. konieczność większego dystansu pomiędzy reprezentacją Boga — ołtarzem, a głoszonymi przez zastępcę Jego słowami na ambonie, przesuwano z czasem ambonę bliżej wiernych, w stronę środka kościoła<sup>28</sup> — taka wersja zapanowała w latach potrydenckiej odnowy Kościoła.

Ostentacyjna wystawność nabożeństwa późniejszego średniowiecza niosła rozbudowanie walorów spektakularnych, a był to wszakże okres regresu idei kapłaństwa uniwersalnego. Dowodzi to tego, że na pewno nie powinno się z ideą tą utożsamiać rozbudowanej ruchliwości i zewnętrżności celebry. Nie-

---

nie do liturgii (cyt. przyp. 3), s. 9—10; A. L. Szafranski, *Kapłaństwo hierarchiczne i kapłaństwo wiernych*, tamże, s. 99—124; R. Zielaska, *Teologia zgromadzenia liturgicznego*, tamże, s. 125—134; tamże bibliografia. Por. też A. Jungmann, *Die Liturgische Feier*, Ratyżbona 1939 (tl. franc. M. Zemb, *Des lots de la célébration liturgique*, Paris 1956 s. 44—57, 155, 156).

<sup>27</sup> C. Heitz, *Recherches sur les rapports entre l'architecture et la liturgie à l'époque carolingienne*, Paris 1963 s. 176 nn.

<sup>28</sup> G. Valentini, G. Caronia, dz. cyt., s. 452, 453.

mniej jednak na ogół większa ruchowa aktywność w śpiewie prowadziła uczestników do podniesienia jej przepychu. Jeszcze później wyłomem z dominującej koncepcji kultu stała się franciszkańska, zwracająca się do ludu *devotio moderna*, która nawracała do kapłaństwa uniwersalnego. Gdyby ująć historyczną ewolucję idei kapłaństwa uniwersalnego w trójetapowym schemacie, to najpełniejsza jej realizacja przypada na czasy gminy starochrześcijańskiej, w średniowieczu ustępuje ona na rzecz kapłaństwa hierarchicznego, którego idea w latach kontrreformacji jest właściwie kontynuowana. Równocześnie Kościół, dążąc do maksymalnego zaangażowania wiernych, kontynuował *devotio moderna*. Lata, w których katolicyzm dawał odpowiedź na hasła i ataki kościołów odszczepionych w okresie reformacji, nie były czasem właściwym na podkreślenie kapłaństwa uniwersalnego z obawy przed posądzeniem o herezję. (Wyjątkiem pod tym względem był kierunek związany z kardynałem Bérullé, oratorium francuskie<sup>29</sup>).

Poza najdobitniej angażującymi udział wiernych procesjami, teraz tak licznymi, że „okres baroku nazywano okresem procesji”<sup>30</sup>, we mszy czynną rolę odgrywał z zasady celebrans i asysta, wierni przyglądali się. Pomiędzy kapłaństwem wiernych i księdza wyznaczona była granica; włączali się do „nakazanej akcji przez kapłana (...) w określonych miejscach i formach”<sup>31</sup>. Przemienne włączanie się obu grup miało miejsce w różnych momentach mszy, bardzo dynamiczna była ówczesnie procesja z darami na *offertorium*<sup>32</sup>. W Polsce szermierz odnowionej doktryny, jakim był Skarga, głosił hasła kapłaństwa bliskie rozumieniu pierwotnej gminy chrześcijańskiej, ale już z podziałem na role<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Wychowywano wiernych do czynnego udziału w mszy przy pomocy pisanych komentarzy (np. P. Lebruna); W. Schenk, dz. cyt., w przypisie 26 s. 226.

<sup>30</sup> P. Szczaniecki, *Barok w liturgii*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin 1976 kol. 50—52.

<sup>31</sup> A. Jungmann, dz. cyt., s. 155, 156.

<sup>32</sup> P. Szczaniecki, *Dzieje ofiar mszalnych ludu w Polsce*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 15 (1962) s. 29—43; C. Skowron, *Mszalne procesje ofiarnicze w diecezjach polskich w okresie przedrozbiorowym*, praca doktorska KUL, 1962. W Kościele polskim nadal dużą rolę odgrywał śpiew, m.in. sekwencji wywodzących się ze średniowiecznego kultu świętych, które ongiś przekształcały się poprzez zdialogizowanie w liturgiczne dramatyzacje; Mszał Rzymski (1570) praktycznie je skasował.

<sup>33</sup> „Przeto troicki jest kaplan, Pryncypał, wikary y uczestnik. Pryncypał Chrystus, bo on sam poświęca ią mocą swoją y słowami swemi. Wikary jest człowiek-kapłan, którego rękoma y usty czyni. A uczest-

Ruchliwość i zewnętrzność obrzędu to problem przede wszystkim rytu. W tym systemie, o znacznej stosunkowo tendencji do stabilizacji, występuje niezwykle długie trwanie poszczególnych form, a w środowisku *sacrum* szczególna inklinacja do wzbogacania form, komasacji różnych środków ekspresji (na podłożu głównie emocjonalnym). Niemniej jednak w kulturowo wielowątkowej tradycji chrześcijaństwa jedne rytury odznaczały się rozbudowaniem w planie wizualnym, inne nie. W Średniowieczu szczególnie bogata pod tym względem była liturgia gallikańska (por. ryt. Centuli; przypis 27), która z szerokiej oferty synkretycznego chrześcijaństwa zaasymilowała bogactwo obrzędowości wschodniej — antiocheńskiej i miejsc świętych<sup>34</sup>. Jej elementy, skontaminowane z surowszą liturgią rzymską, weszły na trwałe do rytu rzymsko-katolickiego wraz z reformą Alkuina oraz niezależnie rozprzestrzeniały się po Europie, dochodząc m.in. do rytu staropolskiego<sup>35</sup>.

Założenia unifikacji rytu, podjęte przez sobór trydencki, musiały zawrzeć kompromis z przyzwyczajeniami *profanus vulgus*, preferującymi spektakularne formy ceremoniału. Koła papieskie doby soboru, zbieżne z intelektualną atmosferą akademickiego formalizmu, były niechętne pochodowi sensualistycznej pobożności (sięgającej korzeniami do późnośredniowiecznej *devotio moderna*). Ona jednak zdecydowała o podboju rzesz katolickich, będąc zrazu odpowiedzią na rygorystyczny rubrycyzm wieku XVII. Ku wystawności nabożeństw, mimo rygoryzmu mszału i brewiarza, prowadziły dwie pojęciowe podstawy kultu: przeżywanie chwały Boskiej i wspólny udział wiernych w liturgii. Elementy udziału wiernych, wzbogacające dramaturgicznie i widowiskowo celebrę, weszły do obowiązującego w Polsce od 1631 r. rytuału piotrkowskiego —

---

nik kapłaństwa jest każdy wierny, który tego co kapłan ofiarnie pożywa" (P. Skarga, *Kazania o siedmi Sakramentach*, Kraków 1600; por. S. Litak, *Struktura i funkcje parafii w Polsce*, w: *Kościół w Polsce...* (cyt. przyp. 20), s. 469.

<sup>34</sup> Obszerną bibliografię dotyczącą liturgii gallikańskiej zawiera praca zbiorowa pt.: *Katolicyzm starożytny jako forma rozwoju pierwotnego chrześcijaństwa*, wyd. J. Keller, Warszawa 1969; tenże, *Katolicyzm a rozwój chrześcijaństwa*, tamże, s. 306—309, 323; C. Heitz, dz. cyt., s. 88 nn i *passim*, który podziela opinię badaczy francuskich z L. Duchesn'em na czele (*Origine de la liturgie gallicane*) o antiocheńskim pochodzeniu gallikanizmu.

<sup>35</sup> J. Fijałek, recenzja z A. Brücknera, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej...*, w: *Pamiętnik Literacki* 2 (1903) z. 1 s. 135; P. Sczaniecki, *Służba...* (cyt. w przyp. 1), s. 21, 23.

w wyniku zabiegów episkopatu polskiego i dzięki wspomnianemu realizmowi reformatorów, każących ustępować wobec zakorzenionych upodobań. Zostały one zachowane z ponad trzydziestoma najbogatszymi obrzędami (m.in. *Depositio Crucis* — symboliczny pogrzeb Chrystusa)<sup>36</sup> w ciągle niedostatecznie znanym rycie staropolskim, jak się uważa, zgallikalizowanym,<sup>37</sup> wykazującym nb. wspólnotę obyczajów liturgicznych z ziemiami austriackimi. Obecność dawnych obyczajów w najprostszej polskiej mszy trydenckiej — jej bogactwo i ruchliwość, wynikające m.in. z wciągania wiernych do „wspólnej akcji” (prefacje, wspólne modlitwy u stóp ołtarza, *Credo* itd.), ukazuje opis Mikołaja Wilkowieckiego, autora misterium „Historji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”.<sup>38</sup>

Tak więc oba aspekty kultu, które wydają się istotne dla organizacji wnętrza kościoła — związany właśnie z pojmowaniem kapłaństwa udział wiernych oraz wartości widowiskowe obrzędu przetrwały „oczyszczenia” trydenckie. Zachowały swe tradycje, sięgające przepyszego rytu gallikańskiego<sup>39</sup>, a równolegle rozluźnionej i żywiłowej religijności późnego średniowiecza, korzystającej z pożytki zwróconej do ludu *devotio moderna*. Ale i w Kościele powszechnym — mimo tendencji do eliminacji bogatych obrzędów, które wykroczyły poza granice liturgii — uzyskała wzmocnienie argumentacja za „zewnętrznością” kultu, w Polsce znacznie rozwinięta już w XV w.

Ruchliwość i ogólne ekspresyjne bogactwo obrzędu zależało od jego poszczególnych form. Były one związane z rytmem, ale także zależały od rozwoju konkretnych kultów. Zawsze największą ekspansywność zewnętrzną pobudzał dogmatyczny trzon systemu — Ofiara Chrystusa w dwóch głównych wątkach kultowych, którymi były Męka Pańska i Eucharystia.

<sup>36</sup> Wykaz dawnych najbogatszych obrzędów włączonych do Rytuału Piotrkowskiego zamieszcza M. Fulman, *Rytuał Rzymski a Piotrkowski*, Kraków 1896 s. 95—97.

<sup>37</sup> Typowe dla ostentacji wschodnich rytów śpiewane dialogi, modlitwy, procesjonalne wejścia orszaku celebransa, błogosławieństwo pontyfikalne — znalazły się w rycie polskim; uroczyste błogosławieństwo było nawet już u Krzyckiego określane jako „wyczaj polski”; P. Szczaniecki, *Służba...* (cyt. w przyp. 1), t. I s. 51.

<sup>38</sup> Mikołaj Wilkowiecki, *O Mszy Świętej*, 1586 (1-szy opis mszy w języku polskim; omówienie P. Szczaniecki, dz. cyt., s. 165 wraz z podaniem momentów ruchu wiernych w kościele i gestykulacji (procesje, pokłony, wydobywanie mieczów, oświetlenie).

<sup>39</sup> Por. przypis 37.

Pierwszy, odkąd stało się to możliwe (synod w Trullo 692),<sup>40</sup> tj. od humanizacji kultu, rozwijał, szczególnie w okresie *Sacrum Triduum*, elementy historyczne, narracyjno-mimetyczne reprezentacje, wkrótce uteatralnione. Wykorzystywały one w różny sposób przestrzeń kościoła,<sup>41</sup> a elementy wyposażenia jako rekwizyty (ołtarz = grób, tron biskupi, opacki = tron Pilata)<sup>42</sup>.

Wątek drugi — Eucharystia, mimo ezoteryczności swego wymiaru symbolicznego, uczestniczył w procesie ogólnego narastania wizualizacji w późniejszym średniowieczu. Wizualizacji zbieżnej ze wzrostem zainteresowań światem zewnętrznym — zgodnie teraz z arystotelizmem, zgodnie z fazą tzw. teologii pozytywnej akcentującej doskonałość Boga, którą znakomicie mogą przybliżać kategorie znane z doświadczenia zmysłowego. Formy kultu eucharystycznego były świadectwem wizualizacji i jej impulsem. Znamienne w tym względzie jest wprowadzenie na początku XIII w. wyzwalającego wielkie emocje rytu podniesienia (w Polsce za abpa Jakuba Świnki †1314). Żywiłowy rozkwit kultu Eucharystii w XV w. zbiegł się w czasie z teologicznymi uzasadnieniami konieczności uzewnętrzniania form kultu (por. etymologię słowa *cultor* u Andrzeja z Kokorzyna)<sup>43</sup>.

Pobożność eucharystyczna, z którą wiązały się — jeszcze bardziej, niż podczas jej rozkwitu w późnym średniowieczu — widowiskowe obrzędy, stała się osią życia religijnego epoki potrydenckiej.<sup>44</sup> Uważa się, że w tym okresie dostrzegano w Eucharystii przede wszystkim obecność Chrystusa, a nie społeczny aspekt ofiary Kościoła<sup>45</sup>, co rzutowało na rozwinięcie określonych form dewocji — głównie adoracji, a nie sięgających głębszego rozumienia sensu teologicznego. Statyczny wymiar kultu związany z adoracjami uzupełniały wymiarem dynamicznym triumfalne procesje teoforyczne, niektóre z pompą, dekoracjami i parateatralnymi przedstawieniami. Tradycja

<sup>40</sup> Synod w Trullo 692 r. nakazał przedstawiać „naszego Boga pod formą ludzką” (Kanon XI); J. Pasierb, dz. cyt., s. 1461; C. Heitz, w kontekście procesu humanizacji kultu Chrystusa, dz. cyt., s. 145 nn, 175, 182.

<sup>41</sup> E. Koenigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975, s. 52; C. Heitz, dz. cyt., s. 77 nn, 189 nn, *empora zach.* — s. 188, 198—200.

<sup>42</sup> E. Koenigson, dz. cyt., s. 444.

<sup>43</sup> Por. omówienie P. Szanieckiego w jego dz. cyt., s. 109.

<sup>44</sup> Por. zestawienie bibliografii dotyczącej rozwoju w okresie potrydenckim kultu Eucharystii i jej eksponowania u S. Litaka (cyt. przypis 33); por. też P. Szaniecki, *Barok...* (cyt. przypis 30); tenże, *Stuzba...* t. II s. 194 nn, 199—225.

rzymskich procesji uświetniających triumf jako akt religijny oraz triumfalnych procesji np. rezurekcyjnych o wschodnim rodowodzie służyła triumfalizmowi Kościoła potrydenckiego, który faworyzował właśnie triumfalną procesję eucharystyczną ponad inne (pochody ofiarnicze, pasyjne, ekspiacyjne, itd.). Rozmnożyły się wizualnie i akustycznie uświetniane wystawienia N. Sakramentu podczas codziennych nawet mszy oraz łączące te praktyki nowe nabożeństwa eucharystyczne z wielogodzinnymi adoracjami. Nabożeństwem takim było nabożeństwo 40-godzinne, jedna z najbardziej fascynujących kontr-reformacyjnych służb liturgicznych i zarazem tak znamienna dla etapu systemu kultowego (np. postępującej pobożności sensualistycznej). Kult ten — bardziej niż dawniej — nie tylko dawał asumpt do powstania spektakularnych obrzędów, ale je współtworzył, przekształcając np. w teatr rzeczywistą architekturę kościoła przy pomocy architektury okazjonalnej.

Zaznaczające się już w XV w. teologiczne uzasadnienia konieczności uzewnętrzniania kultu rozwinęły się dalej na gruncie „rozpędzenia” wspomnianej średniowiecznej wizualizacji w renesansie (por. awans sztuk plastycznych do *artes liberales*), a następnie spotęgowały się w retorycznym klimacie epoki potrydenckiej do tego aż stopnia, że można by je określić mianem „teologii widowiskowości”.

Według dogmatycznych orzeczeń soboru Msza św. miała być ofiarą społeczną, widzialną, w której wszyscy muszą brać czynny udział, albowiem celem Ofiary Chrystusa było, „aby Kościółowi, umiłowanej oblubienicy swojej, zostawić ofiarę widzialną, jak się tego domaga ludzka natura.”<sup>46</sup> Niezbывalna konieczność rozbudowania form zewnętrznych „Świętej Akcji”, które umożliwiają najpełniej „wspólną akcję” — udział wiernych — zyskała obfitą w historii argumentację<sup>47</sup> od czasów judeo-chrześcijańskich (Filon)<sup>48</sup>, poprzez okres patrystyczny

<sup>46</sup> W. Schenk, dz. cyt., (przypis 26), s. 226; tenże, *Z dziejów liturgii sakramentów w Polsce*, w: Zeszyty Naukowe KUL 9 (1966) nr 1—2, s. 69—84.

<sup>47</sup> Sesja XXII (cap. 7); cyt. za W. Schenk, dz. cyt., (przypis 26), s. 225.

<sup>48</sup> Por. A. Luft, dz. cyt., (przypis 3), s. 246, 251; tamże bibliografia i odesłanie do podstawowego w tym zakresie opracowania C. Vagginięgo, *Theologie der Liturgie*, Einsiedeln 1959, s. 34—76; problem może być też rozważany w kontekście genezy obrazowej symbolizacji.

<sup>49</sup> „...jak długo związani jesteśmy ziemską formą, nie możemy bez jej powłoki otrzymać prawdy.”; cyt. za M. Gębarowiczem, *Sym-*

i średniowiecze (por. semiotyczny tego kontekst 15 wieków przed Peirc'em u św. Augustyna, por. poziom alegorii w rozwarstwianiu znaczeń u egzegetów biblijnych).

Również i dla przeciwstawienia się antyobrzędowemu nastawieniu niektórych Kościołów odszczepionych autorzy „trydency” domagali się form zewnętrznych liturgii z teologicznego punktu widzenia<sup>49</sup>. Było to, jak wspomniano, zgodne z nasileniem upodobania do retorycznych form wypowiedzi w tych latach. Uznawano wyższość dydaktyki przez wzrok i znaki widzialne (jak we współzawodnictwach okresu renesansu) niż słowo. Tak wykladał liturgię i Hozjusz: „non verbis explicant modo, verum et habitu, et gestu et signis, et caeremonijs suaspectum populi subijciunt... quam oculis hominum inculcantes.”<sup>50</sup> Teologiczne uzasadnienia poszukiwały uprawnienie w Piśmie św.<sup>51</sup> dla opisu np. liturgii — po dziś dzień<sup>52</sup> — w terminach „teatralnych” i to nie tylko w odniesieniu do wielkotygodniowych dramatyzacji, ale Mszy św. — określanej jako repraesentatio, widowisko, dramat ustanowiony przez Chrystusa dla uzyskania zbawienia. Ma to swoją wymowę, aczkolwiek trzeba pamiętać, że „theatrum” miało wówczas zakres znaczeniowy bardzo szeroki.

Liturgię w kościele potrydenckim organizowano istotnie, jak się wydaje, na kształt widowiska, koncertu, czemu sprzyjała widoczność ołtarza, oraz wprowadzenie muzyki instrumentalnej i solowej wokalne — „nabożeństwo nabierało cech dworskiego posłuchania u Boga”.<sup>53</sup>

Potrydencka liturgia, skoncentrowana, jak zawsze, wokół chrystologicznego i ofertoryjno-eucharystycznego trzonu dogmatycznego, była teraz szczególnie zorientowana ku Ofierze, sakramentom oraz ku rokowi kościelnemu. Elementem kulminacyjnym pozostał w nim nadal cykl paschalny, który skupiał w Polsce widowiskowo rozbudowane obrzędy liturgiczne i semiliturgiczne. W tych ostatnich, dających największy upust psychomotorycznemu, religijnemu wyładowaniu, klimat

*bolika w architekturze, jej pojęcie i rola, w: Sarmatia Artistica, Księga pamiątkowa ku czci prof. W. Tomkiewicza, Warszawa 1968 s. 273.*

<sup>49</sup> P. Szaniecki, *Sluzba...*, s. 192—194 nn, 234 (innowiercy używali określenia *theatrica actio* w znaczeniu pejoratywnym).

<sup>50</sup> *Confessio, De externo cultu, Vienae in Austria, 1560; cyt. za P. Szaniecki, dz. cyt.*

<sup>51</sup> Ewangelia św. Łukasza, gdzie widowiskiem nazywa ukrzyżowanie (23, 48).

<sup>52</sup> P. Szaniecki, *Msza po staremu się odprawia*, Kraków 1967 s. 121—130.

<sup>53</sup> P. Szaniecki, dz. cyt., (przypis 30).

religijnej egzaltacji uzewnętrzniał się najsilniej w XVIII w. Bujność życia religijnego prześcignęła teraz późne średniowiecze w procesjach, pielgrzymkach, misjach katechetycznych, beatyfikacjach, kanonizacjach, koronacjach cudownych obrazów, ślubowaniach, *anni santi* itd.

#### IV. MODELE DYSPOZYCJI PRZESTRZENNEJ WNĘTRZA Z WYPOSAŻENIEM

Podstawowe modele organizacji wnętrza kościelnego zostały ustalone w średniowieczu przez wielkie bazyliki benedyktyńskie<sup>54</sup> i adaptujące ich program katedry. Jak wiadomo, dały one początek dwóm koncepcjom świątyni: służącej społeczności mniszey — o nawie niedostępnej dla wiernych oraz służącej duchowości świeckiej — o części nawowej otwartej dla wiernych, przy czym nawa główna była przede wszystkim miejscem sprawowania liturgii.<sup>55</sup> W pierwszym przypadku chóry mogły okupować swobodnie przestrzeń kościoła, w drugim — chór sytuowany był w prezbiterium, które zamknęło się dla oczu wiernych przegrodą, a od XII w. coraz częściej lektorium, służącym podobnie jak ambona, liturgii słowa (lektorium stosowały również nastawione na funkcję pastoralną późniejsze zakony mendykantkie).

W okresie przywracania u schyłku *milenium* — wzorem starochrześcijańskim — ośrodka kultu do wschodniej części kościoła<sup>56</sup> upowszechniło się sytuowanie ważnego kultowo ołtarza Krzyża św. pomiędzy strefą funkcji eucharystycznej i kommemoratywnej (na wzór jerozolimski) najpierw pośrodku nawy, w okresie romańskim w transepcie, następnie przy wejściu do prezbiterium. Ołtarz wielki w przestrzeni przeznaczonej dla kleru wraz z rozwojem kapituł i liczby kleru, a więc wydłużaniem chóru, wysuwany był w kierunku nawy, od XIV w. zaś cofany z powrotem w głąb chóru<sup>57</sup>. W sytuacji, kiedy ołtarz wielki był przesłonięty przez lektorium lub przegrodę ołtarzową, coraz większą rolę w pobożności wier-

<sup>54</sup> Kodyfikacja reformą św. Benedykta 816 r. (synod w Inden).

<sup>55</sup> P. Sczaniecki, *Służba...*, s. 26.

<sup>56</sup> Por. benedyktyńskie St. Gallen, zorientowaną już dyspozycję liturgiczną katedr (Kolonia 870); reorientacja liturgiczna wiązała się z oddzieleniem kultu Chrystusa od programu sepulkralnego; C. Heitz, dz. cyt., (przypis 27), s. 60, 77 nn, 189 nn.

<sup>57</sup> O sytuacji ołtarza wielkiego por. A. Nowowiejski, dz. cyt., (przypis 3), s. 322—325 oraz przypis 9; chór i hereion — G. Valentini, G. Caronia, dz. cyt., (przypis 8), s. 42.

nych pełnił ołtarz Krzyża św. W okresie gotyku bywał on zastępowany przez dwa ołtarze boczne, przystawiane do zachodniej ściany lektorium, które jakby w pewnym sensie antycypowały dwa ołtarze tęczowe w zespole nowożytniej triady ołtarzowej. Po zniknięciu lektorium tradycja franciszkańska, niezależnie od układu swego kościoła, sytuowała ołtarz wielki w tym właśnie miejscu, pod tęczą, czyli w strefie ww. ołtarza Krzyża św. Ten zaś po kasacji lektorium i wykształceniu belki tęczowej mógł wejść na nią w formie zredukowanej do krucyfiks (z ewentualną grupą rzeźbiarską). Dekoracyjna belka tęczowa rozwinęła się w późnym średniowieczu, wtedy gdy N. Sakrament przechowywany był jeszcze w ścianach lub filarach i retabulum nie rozbudowało się w górę, a więc nie zaistniał problem zasłaniania przez belkę ołtarza — *sanctissimum*. I później upominano się nadal o krucyfiks, ale już na ścianie nad tęczą, i Borromeo wymagał przedstawienia w tym miejscu Chrystusa. Nie można bowiem przejść z kościoła ziemskiego (nawa) do niebiańskiego (prezbiterium) inaczej jak przez krzyż<sup>58</sup>.

W dobie potrydenckiej, podobnie jak w średniowieczu, do rozmnożenia ołtarzy bocznych przyczyniły się świątynie obu pionów kościelnych — zarówno kleru zakonnego jak i świeckiego. W średniowiecznych świątyniach mniszych, szczególnie cysterskich, liczba ołtarzy musiała wzorem z Clairvaux odpowiadać liczbie zakonników (przy jednym ołtarzu można było raz dziennie odprawiać Ofiarę<sup>59</sup>). W katedrach, kościołach kolegiackich i parafialnych ołtarze boczne pełniły funkcje liturgiczne, ale przede wszystkim zaspokajały potrzeby dewocji prywatnych, kolegialnych, cechów, bractw jako wotywnie, przeznaczane dla oddzielnych kultów itd. Dla odprawiania wotywy zabezpieczone były, związane z ołtarzami, prebendy — trudnili się tym, jak wiadomo, altaryści. Z dewocjami prywatnymi związane bywało niższe kolegium mansjonarzy, dla którego członków również wznoszono ołtarze (wzrost liczby ołtarzy, obok stall, czasem i pulpitu potwierdza często obecność mansjonarii w kościele parafialnym). Liczba ołtarzy wzrastała zwłaszcza w większych parafiach miejskich, dźwigających zwiększony obowiązek pastoralny.

<sup>58</sup> C. Borromeo, *Instructiones fabricae Ecclesiasticae et suppellectillis Ecclesiasticae, libri duo* [1572]; wyd. E. van Drival Paris—Arras 1885 s. 37 (rozdział XII).

<sup>59</sup> A. Klawek, *Zmiany liturgiczne w świetle historii*, w: *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, 17 (1965) s. 273—279.

Rozwój nowych kultów przez kongregacje mendykanckie zaznaczał się również fundacjami nowych ołtarzy, potrzebnych do specjalnych nabożeństw. Prym wiedli franciszkanie konwentalni, tak zresztą jak i w dziedzinie parateatralnych obrzędów; ich liturgia stała się nabożeństwem modelowym dla późniejszych kościołów parafialnych i dla innych liturgii zakonnych.

Tak ważące w przestrzeni wewnątrz potrydenckich ołtarzowe nastawy, wykształcone w toku ewolucji ołtarza (w katedrach już w XIV w.), nie miały znaczenia liturgicznego a tylko emocjonalne i dydaktyczne poprzez ich malarskie i rzeźbiarskie komentarze treści kultowych, które w Kościele trydenckim nabrały tak dużego znaczenia, że ściągnęły na siebie, o czym była mowa, uwagę soboru.

Program ideowy, liturgiczny i artystyczny katedry jako diecezjalnej macierzy był wzorem dla podległych jej „otwartych” kościołów świeckich, a także dla zakonnych (poza kongregacjami mniszymi). Zaczynając od tych ostatnich, to w wielkiej różnorodności przyjmowanych przez nie typów świątyni, powszechne były bazyliki i hale dwu- i trzynawowe, a najczęstsze układy jednonawowe. Podległe katedrze kolegiaty i kościoły parafialne realizowały jej program w formie odpowiednio zredukowanej, przy czym kościoły parafialne były przeważnie jednonawowe. Większą rangę i rozmiary w układach również halowych i bazylikowych uzyskiwały te z kościołów farnych przy których były — wzorem katedralnych i kolegiackich kapituł — erygowane kolegia mniejsze i kiedy to zarządzał kościołem nie pleban, a prepozyt — proboszcz.

W dobie potrydenckiej dwoma głównymi — rzecz można — wyznacznikami układu kompozycyjnego kościelnego wnętrza i jego życia liturgicznego był ów centralny teraz kult Eucharystii, materialnie wymiesionej na ołtarz wielki, który podporządkowywał dzięki temu wszelkie działania i rzeczy oraz rozbudowaną aktywność pastoralną.

Z dwóch przeciwstawnych i historycznie zmiennych koncepcji związanych z pojmowaniem kapłaństwa — zamknięcia, wydzielenia *sanctuarium* (1) i otwarcia go dla wiernych, optycznego wciągania (2), występują teraz obie. Pierwsza uwiidocznia się w kompozycyjnym, a zwłaszcza luministycznym wyodrębnieniu prezbiterium; przeważa jednak koncepcja druga (jak w okresie kapłaństwa uniwersalnego wczesnego chrześcijaństwa oraz po *Vaticanum II*). Jej realizację umożliwiło zwiększenie roli ołtarza wielkiego — jego dominacji nad ca-

łością wnętrza, co spowodowało w świątyniach wzorcowych kasatę lektorium, które do lat kontrreformacji zasłaniało ołtarz zamykając stalle od strony nawy. Umożliwiły także nowe funkcjonalne i przestrzenno-planistyczne modele architektury, odchodzące od dyspozycji narzuconej niegdyś przez bazyliki benedyktyńskie i katedralne oraz świątynie mendykantów.

Przestrzeń kościoła musiała być teraz, bardziej niż poprzednio, dostosowana do partycypacji w obrzędzie tłumnej wspólnoty wiernych i jej wewnętrznej integracji. Nie najlepiej temu celowi służyła wąska nawa. Bardziej użyteczne wydawać się mogły koncepcje centralizujące, ale czynniki oficjalne miały niechętny stosunek do planów centralnych, jako niedobrze przystosowanych do liturgii i jako wcielających tradycje niezawsze zgodne z doktryną kontrreformacji; Borromeo postulował zgodność z chrześcijańską tradycją planu krzyżowego<sup>60</sup>. Powstało zapotrzebowanie na nowy dostosowany do społeczno-masowych działań Kościoła wzorzec funkcjonalny na przestrzeń poszerzoną, która wraz z jej obudową i wypełniającymi ją sprzętami musiała być ukierunkowana i zhierarchizowana w stosunku do kulminacji ołtarza wielkiego.

Zapotrzebowaniom tym wyszli naprzeciw najbardziej od trzeciej ćwierci XVI w. ekspansywni klerycy regularni — jezuici. Dostarczyli powszechnie, a szczególnie innym klerykom regularnym, architektoniczno-programowego modelu, który najpełniej realizował idee posoborowego Kościoła. Zniknął chór ze stallami, zastąpiony płytkim prezbiterium, zunifikowanym ze stosunkowo szeroką nawą — był to model, który zyskał popularność w wersji vignolowskiego kościoła Il Gesù (1568), uchodzący niesłusznie za podstawowy architektoniczny model jezuicki. W Polsce np. domy profesów przyjęły go już ok. 1600 r., kolegia dopiero od ok. 1700 r., posługując się przedtem (a często i potem) emporowymi bazylikami z kaplicami na zakończeniu naw, a czasem z transeptem i wtedy pozornie realizowany był postulowany przez teologów plan krzyżowy. Przy okazji problemu poszerzonej przestrzeni kościoła, łączonej na ogół z modelem Il Gesù i programem trydenckim, war-

---

<sup>60</sup> C. Borromeo, dz. cyt., s. 15—17; o planie krzyżowym w tradycji chrześcijańskiej por. M. Wallis, *Semantyczne i symboliczne pierwiastki architektury*, w: *Studia Estetyczne* 6 (1969) s. 117—134; C. Heitz, dz. cyt., (przypis 27), s. 166; w teorii architektury — M. Wallis, tamże; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford 1940 s. 127—130; R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1952 s. 28.

to przypomnieć, że poszerzone wnętrza występowały we Włoszech już w 1-szej połowie XV w.<sup>61</sup>

Kariere jednak w skali powszechnej zrobił nie typ Vignoli (a właściwie jeszcze Albertiego), ale jego zredukowane warianty, wyposażone w instrukcje synodów mediolańskich Boromeusza oraz typ ścienno-filarowy<sup>62</sup>. Te spopularyzowane, przyjmowane przez kler świecki i regularny warianty — to jedna nawa-aula o kwadratowych lub prostokątnych przesłach, wydzielonych w strefie sklepiennej gurtami, z niskimi niszami przy ścianach wzdłużnych (zamiast kaplic). Nawa zyskiwała ujednoczenie poprzez rytm luków, ambona była sytuowana mniej więcej w 2/5 po lewej stronie. Rozwiązanie takie było korzystne nie tylko z funkcjonalnego punktu widzenia, ale również teologicznego. Szansa, jaką była możliwość schowania ołtarzy bocznych, co polecał Borromeo, polegała na tym, że nie konkurowały one z ołtarzem wielkim; wydzielone — mogły równocześnie z nim pełnić inne, tak liczne teraz funkcje liturgiczne i dewocyjne; były wreszcie łatwo dostępne.<sup>63</sup>

System ścienno-filarowy umożliwił w prowadzeniu kompozycji ku ołtarzowi wielkiemu, sytuowanie ołtarzy bocznych przy przegrodach w układzie zw. kulisowym, szczególnie w swym wariacie bezemporowym, sięgającym genezą do północnych Włoch (Sta Giustina w Padwie uk. 1587) i krajów niemieckich (jezuici w Dillingen, 1610—17). W dalszej ewolucji tego systemu przeważał wariant emporowy (model św. Michała w Monachium), głównym terenem rozprzestrzenienia pierwszego są natomiast ziemie polskie. W 3-ciej ćwierci XVII w. przejęli go tu szczególnie bernardyni oraz odłączeni od bernardynów w 1-szej połowie XVII w. reformaci (prowincja 1637).

Co do pierwotnego modelu architektonicznego — bazyliki, to mimo uznawania idealności planu krzyżowego, najczęstszy był teraz jej wariant beztranseptowy, przejmowany, jak daw-

<sup>61</sup> W. Lotz, L. H. Heyenreich, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth, Middlesex 1974 s. 276.

<sup>62</sup> A. Miłobędzki, *Kościół ścienno-filarowy. Z problematyki budownictwa Polski centralnej w wieku XVIII*, w: *Rokoko, Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w.*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1968, Warszawa 1970, s. 91, 93; tamże bibliografia.

<sup>63</sup> Boromeusz zalecał w większych kościołach dwie ambony, ważniejsza miała być sytuowana po stronie Ewangelii (dz. cyt., w przypisie 58, rozdział XXII). O sytuacji ołtarzy w kaplicach bocznych por. G. Valentini, G. Caronia, dz. cyt., (przypis 8), s. 414—417.

niej, przez kościoły świeckie, a także zakonne „otwarte”. W Polsce ok. roku 1600, nastąpiło wraz z ofensywą kontrreformacji odrodzenie bazyliki. Stosowali ją, jak wspomniano, w wariacie emporowym jezuiti, a bezemporowym przede wszystkim bernardyni (w wersji manierystycznej i barokowej).<sup>64</sup> Układ jednonawowy był dalej najczęstszy we wszystkich kościołach prowincjonalnych. One to realizowały często ów postulowany plan krzyżowy przy pomocy dwóch kaplic przystawionych po obu stronach nawy. Najwspanialsze, po rzymskim dojrzałym baroku, wcielenie planu *in modo crucis* zawdzięczamy chyba w Kościele potrydenckim benedyktynom. Skromniejsze — nowemu m.in. kontrreformacyjnemu zakonowi, karmelitom bosym kongregacji włoskiej, nastawionej bardziej na duszpasterstwo niż kontemplację. W ich kościołach plan krzyżowy występuje także w wersji kaplicowej jako redukcja modelu Il Gesù, zatwierdzony przez kapitułę generalną 1620, a wzorowany na macierzystych kościołach rzymskich.<sup>65</sup>

Modele planistyczne o większym stopniu nowatorstwa i twórczej inwencji, centralizujące — bądź kombinujące dwie takie jednostki bądź wydłużające ośmiobok, eliptyczne i in. — mimo rozprzestrzenienia w najwybitniejszych realizacjach epoki w Rzymie i w północnych Włoszech, nie znalazły szerokiego zastosowania w powszechnym budownictwie środkowej Europy i Polski<sup>66</sup> (poza wspaniałym przetrzudem do południowych Niemiec, a wcześniej do Austrii). Tendencja do owalnego zamknięcia przestrzeni była najczęściej realizowana poprzez ustawianie ołtarzy.

Tak ważną w kompozycji wnętrza potrydenckiego sytuację ołtarza wielkiego w stosunku do całości przestrzeni oraz włączających się do tej kompozycji innych ołtarzy i elementów wyposażenia określało w pierwszym rzędzie ich rozmieszczenie, owo „miejsce” wyznaczone przez porządek programowo-funkcjonalny. Sytuacją ołtarzy, jak i ich szczegółami technicznymi zajmował się Carlo Borromeo. Uwzględnił on także

<sup>64</sup> W wersji manierystycznej na wzór kolegiaty w Zamościu, w Lublinie, Lwowie i Dubnie, w wersji barokowej w Grodnie, Leżajsku i Druii.

<sup>65</sup> Sta Maria della Scala (1607—1610) i Sta Maria della Vittoria (1608—1622); M. Brykowska, *Pustelnia w Czernej*, BHS 43 (1981) s. 167.

<sup>66</sup> Do nielicznych przykładów należą: kolegiata w Klimontowie, kościół kamedułów warszawskich, dominikanów we Lwowie, grupa kościołów P. Fontany; por. A. Miłobędzki, *Viennese Church Models in the Late Baroque Architecture of Eastern Europe*, referat wygłoszony na XXV Kongresie C.I.H. w 1983 r. w Wiedniu.

potrzebę odpowiednio dużego pola ołtarzowego dla zwiększonej liczby kleru podczas mszy solennych. Polecał także baldachimy na kształt cyboriiów, cztery kolumny dla ołtarzy wielkich, które musiały być wyniesione o 3 stopnie ponad poziom pawimentu, a dwie kolumny dla ołtarzy bocznych.<sup>67</sup> W Europie środkowej zapanowały poszechnie wysokie, ozdobne, architektoniczne retabula ołtarzowe, ujmujące święte obrazy, uświetniające tabernakula i narzucające się z daleka wiernym jako symboliczna brama niebieska.

Zróżnicowania w sytuacji i kształcie ołtarza wielkiego wynikały przede wszystkim, jak zawsze, z rodzaju reprezentowanej przez świątynię duchowości według zasadniczego, zinstytucjonalizowanego podziału na kler świecki i regularny, kościół i chór otwarte lub zamknięte, przy czym sytuacja chóru miała właśnie decydujące znaczenie dla ołtarza wielkiego. Teraz jednakże kościoły kleru zakonnego, jak i on sam, w konsekwencji nastawienia głównie na duszpasterstwo, ulegały procesowi zeświecczenia. Wyjątkiem była grupa mnisza, ale i jej zamknięte dotychczas kościoły, w wyniku niezwyklej potrydenckiej ekspansji ku wiernym, mogły teraz (i to nie tylko odpustowe) dekretem Trydentu organizować spowiedź i wystawianie N. Sakramentu za zgodą biskupa, a w XVIII w., od Benedykta XIV, odprawiać nawet mszę dla wiernych w niedziele i święta<sup>68</sup>.

Tak więc świątynie zakonne zbliżały się programem do diecezjalnych — co ilustruje właśnie prezbiterium zamiast chóru u jezuitów, odchodzenie bernardynów w połowie XVII w. od wspomnianej franciszkańskiej tradycji sytuowania chóru za ołtarzem, poprzez cofnięcie tego ostatniego w głąb ku ścianie.<sup>69</sup> W przypadku bernardynów łączyć się to może zarówno z „nastawieniem” na wiernych, jak i z brakiem kodyfikacji ich programów architektonicznych, a więc i reguł uwzględniających zawsze ołtarze. Ich obserwacja (reformacji) rygorystycznie przestrzegała wymogu sytuowania chóru za ołtarzem, za ścianą.<sup>70</sup> Trzeba dodać, że rozwiązania, w których, jak u re-

<sup>67</sup> C. Borromeo, dz. cyt., (przypis 58), rozdział XI, s. 31—37, rozdział XV, s. 50, 51; o sytuowaniu ołtarzy zob. dalej, o nakazie przestrzegania dekretu XXV sesji soboru, o obrazach ołtarzowych rozdział XVII.

<sup>68</sup> Sobór trydencki, sesja V (cap. 18), Święta Kongregacja Obrzędów 1657 r.

<sup>69</sup> W Polsce kościoły w Sierakowie i Rzeszowie (w Leżajsku wtórnie).

<sup>70</sup> W Prowincji Wielkopolskiej od końca XVII w. wyniesiono chór na wyższą kondygnację, sytuując go nad zakrystią i otwierano na nawę.

formatów i dawniej u innych mendikantów, ołtarz wielki wysunięty z głębi chóru zajął miejsce lektorium, uważane były za liturgicznie niewłaściwe — usytuowanie chóru za ołtarzem uniemożliwia zakonnikom obserwowanie Ofiary. Znamienna to ewolucja — w latach wyodrębniania przestrzeni *sacrificium laudis* śpiewający mnisi symbolizowali chóry anielskie, teraz zaś ważne stało się widzenie ofiarowania.<sup>71</sup>

Chór za ołtarzem, tj. ołtarz wielki wysunięty do przodu z przejściami w głąb (bramkami) po bokach zachowały zakony kontemplacyjne: kameduli i kartuzi (u których, jak dawniej we wszystkich kongregacjach mniszych, chór konwersów sytuowany jest w zachodniej, rozdzielonej ich ołtarzami przestrzeni wnętrza, chór ojców we wschodniej) oraz karmelici bosci. Spotyka się tu — co zasługuje na podkreślenie — oddzielenie od mensy i przeniesienie na tylną ścianę kościoła ołtarzowego retabulum. Rozwiązanie takie obserwuje się w pierwszym — sprzed kapituły generalnej zatwierdzającej w 1610 r. nowy dla kamedułów typ salowy — ich wariancie o kaplicowej nawie, który reprezentują podkrakowskie Bielany oraz w większym wariancie karmelitów bosych, tj. kaplicowym krzyżu z 3 do 7 ołtarzami i kopułowym tabernakulum.

Problemy organizacji wewnątrz zakonnych kościołów otwartych zaczęły być takie jak świeckich (mimo zróżnicowanych programów kultowych) z tym, że o wyposażeniu, liczbie, sytuacji, kształcie i hierarchii ołtarzy rozstrzygały na ogół przepisy zakonne. Przepisy zaś bpa Mediolanu były w tym względzie następujące: miejsce dla ołtarzy bocznych, których powinno być w kościele od trzech do pięciu<sup>72</sup>, jest w ramionach krzyża (w kaplicach) — w kościołach o układzie krzyżowym, przy tęczy — w jednonawowych, w nawie z wnękami — w tych wnękach<sup>73</sup>. A jakie byłyby więc podstawowe możliwości sytuowania ołtarzy? W prezbiterium znalazłaby się triada ołtarzowa (tj. ołtarz wielki i dwa boczne), wychodząca

<sup>71</sup> Ponadto ołtarz jako fundament nie może być przemieszczany; J. J. Bourassé, cyt. w przypisie 10 i 11; por. przypis 25, 57.

<sup>72</sup> Por. przypis 67, 9; wymagany był co najmniej poza ołtarzem wielkim jeszcze jeden dla przechowywania N. Sakramentu; Święta Kongregacja Obrzędów 1663 r. Ołtarze boczne pełniły pomocnicze funkcje liturgiczne (Altare reliquiarum, matutinale, sacramenti, crucifixi), poza prywatnymi i społecznymi funkcjami dewocyjnymi; T. Długosz, dz. cyt., (przypis 24). W pierwszych bazylikach był jeden ołtarz, symbolika trynitarna wpłynęła na powiększenie liczby do trzech w V w. (A. Nowowiejski, dz. cyt., w przypisie 3, s. 318—320).

<sup>73</sup> C. Borromeo, dz. cyt., rozdział XIV s. 43.

ołtarzami bocznymi do tęczy, sytuowanymi do niej równoległe lub ukośnie; na zakończeniu naw bocznych, w ramionach transeptu, seria ołtarzy bocznych — prostopadłych lub równoległych do osi kościoła: w głównej przestrzeni lub (i) nawach bocznych, przy filarach, pod ścianami, we wnękach bocznych i w płytkich kavicach przynawowych. W katedrach, w osobnej kaplicy bywał umieszczany ołtarz Najświętszego Sakramentu, by udzielanie komunii nie kolidowało z oficjami chórowymi i pontyfikalnymi.

Od ustawienia bocznych ołtarzy zależał, tak istotny teraz, sposób wizualnego i fizycznego dojścia do ołtarza wielkiego. Najbardziej „dosłownie” do jego kulminacji prowadziły serie ołtarzy w układzie ściennie-filarowym lub filarowym. Gdy ołtarze przesunięte były do kaplic, a nawet wnęk, stawały się neutralne wobec głównej przestrzeni kościoła i wówczas większą optycznie rolę odgrywała triada.

Na marginesie głównej przestrzeni kościoła powstawały niejednokrotnie w katedrach, kolegiatach, w kaplicach dewocyjnych i grobowych jednolite zestawy: ołtarz-stalla, ołtarz-nagrobek-stalla. Były one rozmieszczane na skraju wyodrębnianych przez nie pól wnętrza czy na różnych ścianach kaplicy. Pomimo iż niezgodne z orientacją sytuowanie ołtarzy krytykowane było jako Nieliturgiczne — tak samo jak ustawianie ich przy filarach — nie miało to wpływu na praktykę. Również nie brano pod uwagę zaleceń synodów, by nadmiernie nie rozmnażać ich liczby.<sup>74</sup>

Dwa boczne ołtarze triady, w XVII w. sytuowane prostopadle do osi kościoła a w XVIII — coraz częściej ukośnie, odpowiednio do centralizujących tendencji epoki, spinane były często dekoracyjnie ukształtowaną tęczą z grupą rzeźbiarską, co na ziemiach polskich, głównie w Małopolsce, występowało do XVIII w. Tak ukształtowany zespół tęczy odgrywał rolę integrującą — szczególnie w kościołach z drewnianym wyposażeniem.

W kompozycji wnętrza nabrało również znaczenia częste wydzielanie jedną łamiącą się lub owalizującą linią balustrady prezbiterium, kaplic, osobnych pól ołtarzowych: barierka, przebiegająca czasem przez całą szerokość i po bokach budynku, obejmowała czasem kompletnie strefę obsługi ołtarzy oddzielając *sacrum* od *profanum*. Ambona i chrzcielnica w okre-

<sup>74</sup> Synod gnieźnieński w 1720 r. nakazywał np. proboszczom przekonywanie potencjalnych fundatorów ołtarzy, by przeznaczali fundusze na inne cele kościelne.

sie późniejszym ustawiane były symetrycznie akcentując wydzielenie tęczy. Podobnie sytuowano konfesjonały,<sup>75</sup> które stały się elementami artykulacji pionowej. Chór muzyczny — prospekt organowy, tam gdzie reguła nie zabramiała muzyki (a więc nie u kamedułów czy reformatów), był w tym okresie najczęściej już przeniesiony ze ściany prezbiterium lub znad stali na koniec kościoła, znacząc proces usamodzielniania się i rozpraszania elementów liturgii (por. autonomizację muzyki liturgicznej). Ławki dla wiernych, wprowadzane w Polsce od XVI w. i wielokrotnie krytykowane, m.in. przez bpa Młodzianowskiego, nie występowały we wzorcowej praktyce włoskiej.

Realizacja tego całego programu w skali powszechnej, łącznie z jego artystycznym odbiciem, musiała opierać się na sprawnej administracji i przygotowanej kadrze kleru. Dlatego tak istotna była tu sprawa formacji i sprawności episkopatu oraz wykształcenia kleru szeregowego. W Polsce osiągnięcia na polu wprowadzania reformy, a potem jej upowszechniania, z ich artystycznymi skutkami, pokrywają się z dwiema wybitnymi generacjami episkopatu, z dwoma wybitnymi i niezwykle dynamicznymi okresami potrydenckiego Kościoła polskiego: generacją inicjującą, wykształconą w Rzymie w bohaterskim okresie wprowadzania reformy w latach ok. 1590—1630 oraz generacją „oświeconych reformistów” w 1-szej tercji w XVIII w. Pierwsza z wymienionych przenosiła bezpośrednio pierwowzory, druga przyczyniła się dzięki upowszechnieniu oświaty i usprawnieniu aparatu diecezjalnego do wykształcenia generacji księży, którzy począwszy od 2-giej tercji XVIII w. masowo zaczęli wcielać także „artystyczne”, oparte na wzornikach programy ujednoczonego wnętrza. Wdzieli oni dobrze jakie miejsce w *praxis parochialis* winny zająć poczynania na polu artystycznym i jak układać program treściowy według własnego konceptu ale w oparciu na gotowych zestawach ikonograficznych.<sup>76</sup> Ta masowa i uniwersalizo-

<sup>75</sup> C. Borromeo, dz. cyt., rozdział XXIII zaleca w kościołach parafialnych dwa konfesjonały (jeden dla mężczyzn, drugi — kobiet). Praktycznie upowszechniły się początkowo głównie w kościołach większych. W Polsce w liczbie 1—2 weszły w użycie dopiero po 1678 r.; S. Litak, dz. cyt., (przypis 33), s. 445.

<sup>76</sup> Program musiał odpowiadać „Reformacji” krakowskiego synodu bpa Szyszkowskiego z 1621 r. (Rozdział 51 pt.: *De sacris imaginibus*), która była powtórzeniem wytycznych XXV sesji soboru. Wówczas też została ustalona pierwsza w Polsce (jeśli nie na świecie) instytucja komisji kościelnej decydującej o wprowadzaniu do kościoła

wana aktywność odzwierciedlała jednak coraz większą prowincjonalizację Kościoła polskiego.

## V. POTRYDENCKA SYMBOLIKA I EWOLUCJA SYSTEMU ZNACZEŃ

Program potrydenckiej restauracji wchłaniał ponadczasowe zasady semantyczne orientacji człowieka w przestrzeni, nawarstwiały tradycje katolickiego uniwersalizmu, do którego dołączyły następnie pojęciowe i wyobrażeniowe formy humanistyczne, i w końcu konkretny program posoborowy, akcentujący przestrzeganą hierarchię dogmatyczną i eklezjologiczną — wątki atakowane w czasie reformacji<sup>77</sup>.

Zagadnień tych nie przedstawię tu nawet skrótowo, trzeba więc poprzestać na stwierdzeniu, że na ogół symbolika i ikonografia były teraz tradycyjne, z wyjątkiem programów układanych przez wybitniejszych teologów. Zaktualizowana krzyżowa symbolika planu była odnoszona również do głównej przestrzeni wnętrza — zarówno w przypadku typu na wzór kościoła Il Gesù, jak i przy występowaniu naw bocznych. Stosowano symbolikę porządków zgodnie z ich charakterologiczną interpretacją.<sup>78</sup> Nadal występowało symboliczne strefowanie — niebo-ziemia (z koncentracją symboliki kosmologicznej w kopule), z jego wyobrażeniową dosłownością sklepienia jako nieba z gwiazdami — jak w średniowieczu — oraz z apostołami jako filarami Kościoła. Jak w średniowieczu symbolika wyciskała swe piętno nie tylko na ukształtowaniu architektury ale i ołtarzy, wpływała na ich liczbę (3 — symbolika trynitar-na, 7 — odpowiednio do darów Ducha Świętego, 13 — do apostołów z Chrystusem), dekorację, miejsce ustawienia. Zhierarchizowaniu podlegał, jak wszystko w kościele, również porządek ich wezwań (np. wg litanii do wszystkich świętych) w ramach generalnej waloryzacji odległości od centrum kultu (ołtarza) oraz prawej i lewej strony (lewa, jak w heraldyce, ważniejsza — jako prawa dla królującego we wschodniej części kościoła, frontem do wiernych (Boga). Wezwania ołtarzy

nowych obrazów; nowe ujęcia ikonograficzne musiały uzyskać aprobatę biskupa; J. Pasierb, dz. cyt., (w przypisie 12), s. 1471—1475.

<sup>77</sup> O rozwoju kultów w Polsce w Kościele potrydenckim pisałam w pracy doktorskiej (przypis \*).

<sup>78</sup> Zob. przypis 21.

są zresztą kapitalnym dokumentem w odtwarzaniu dynamiki rozwoju poszczególnych kultów.<sup>79</sup>

Gdyby chcieć podsumować potrydencką symbolikę w ewolucji historycznej w ramach całego okresu, tj. XVII i XVIII w., to można powiedzieć, że u progu epoki występuje jeszcze pewna dezintegracja wątków, niejednorodność wzięta w spadku po średniowieczu i zawieruchach pierwszej połowy XVI w.; natomiast w XVII w., w apogeum okresu, następuje stabilizacja, odpowiedniość między programem treściowo-artystycznym a funkcjonalnym, związanym z instytucjonalną przynależnością kościoła; w postępującym wieku XVIII uwidocznią się pomieszczenie ikonograficzne, gubienie hierarchii i porządku przedstawień, „rozmydlenie programowe”, zatracanie pamięci sensów symbolicznych i praktycznych oraz rozpad reguł, uchwytne w relacjach elementów do całości, w organizacji kultów (oltarze, polichromia), w braku kompozycyjnego powiązania w całość (np. polichromii z wnętrzem), w zaniku korelacji między ową instytucjonalną funkcją kościoła a programem jego architektury, wystroju, wyposażenia.<sup>80</sup>

Proces narastania programowej całości, jej kulminacji i rozpadu obejmuje więc w widoczny sposób kształtowanie formalne równoległe do warstwy treściowej (co oczywiste). Kształtowanie ewoluuje od form prostych, programowo czytelnych pod względem funkcjonalnym i znaczeniowym, do gubiących tę prostotę, coraz bogatszych układów formalnych u schyłku okresu, szczególnie w stylistycznej fazie rokoka (choć już ok. roku 1700, uważanego za wewnętrzną cezurę okresu, artystyczno-formalne zadania stawały się ważniejsze od przedstawienia np. historii Zbawienia — i to u jezuita Andrea Pozzo<sup>81</sup>).

W różny sposób proces ten można racjonalizować. Obserwacje prostoty i funkcjonalności konstrukcyjnej pierwszych przy-

<sup>79</sup> Por. V.-L. Tapié, *Retables baroques de Bretagne*, éd. tenze, Paris 1972.

<sup>80</sup> Zacieranie granic między strefą ziemską i niebiańską naruszające hierarchię teologiczną, desakralizowanie tej ostatniej, „wytracanie” w połowie wieku symboliki wraz z zanikaniem kwadratury, sceny ziemskie pojawiają się w panoramie i quadri — riportati.

<sup>81</sup> M. S. Weil, *Ludovico Burnacini and the Migration of the Forty Hours Style from Rome to Vienna*, w: *La scenografia barocca*, ed. A. Schnapper (*Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*) vol. V, Bolonia 1982 (powielone materiały kongresu, s. 6); por. też P. Bjurström, *The Roman Baroque Stage and Theatrum Sacrum*, w: *Journal of the Society of Architectural Historians* 27 (1968) s. 212.

kładów zbioru, i zatraty tych cech, formalizm i pogmatwanie ostatnich mogłyby potwierdzać koncepcje form-class Kublera<sup>82</sup>. Zjawiska, które można traktować jako ów rozpad reguł i desemantyzację, mogą równocześnie znaczyć zmianę systemową, wkroczenie nowej wizji całościowej, i być elementami konstytutywnymi jej składni. Z taką intencją rozpatrywał wnętrza kościołów południowoniemieckich Sedlmayr, widząc w nich wcielenie pierwszej w XVIII w., zrywającej z tradycją rewolucji, wymianę wizji — barokowej na rokokową.<sup>83</sup> Wyjaśnianie jednak zmian w treściowo-artystycznej organizacji wnętrza kościelnego przy pomocy koncepcji historii, zakładającej rozwój sekwencji stylowych, tylko częściowo pokrywa się z — najważniejszymi tutaj — sekwencjami programu Kościoła. uchwytnymi m.in. w cezurach jego reform. Wówczas oddalanie się od sformułowań wyjściowych soboru trydenckiego, totalne w XVIII w. umasowienie kontrreformacyjnej odnowy oraz związane z nim zwiększenie, nawarstwienie liczby informacji i ich stereotypizacja w miarę owego oddalania — ilustruje fizykalne prawo rozwoju w czasie — prawo entropii, odnoszone już także i do kulturowych systemów informacyjnych.<sup>84</sup>

## Zum Studium des Innenraums der Kirche Programm und Funktionen — einige Aspekte der Entstehungsgeschichte und die Rolle der Tridenter Reform

### Zusammenfassung

Ursprünglich sollte der Beitrag zwei Teile haben — einen über Fragen des Programms und der Funktion post-Tridenter Kirche (Kult. Modelle der Raumgestaltung, Innenräume und Ausstattung, Symbolik

<sup>82</sup> G. Kubler, *The Shape of Time*, New Haven—London 1963, s. 55, 56.

<sup>83</sup> H. Sedlmayr, *Das Gesamtkunstwerk der Regence und des Rokoko*, w jego: *Epochen und Werke*, t. 2 s. 188—193.

<sup>84</sup> Por. np. W. W. Iwanow, *Kategorija wriemieni w iskusstwie i kulturie XX wieka*, w pr. zb. *Ritm, prostranstwo i wriemnia w literaturie i w iskusstwie*, wyd. M. Mejlach, Leningrad 1974; por. W. Krzemień, *Kategoria czasu w sztuce i kulturze XX wieku*, w: *Znak, styl, konwencja*, wyd. M. Głowiński, Warszawa 1977 s. 253—262.

und Evolution des Bedeutungssystems) und einen über Kunststilistik (Evolution des Programms der Kirche und der Liturgie — die „programmfunktionale Ordnung“, Evolution der Kunstformen in dem weiteren Rahmen der sich verändernden Epistemologie — „künstlerisch-stilistische Ordnung“). Die beiden Linien begegnen sich in der Zeit nach Trident. Der vorliegende Text beschäftigt sich ausführlich mit dem ersten Aspekt. Die einführenden Erörterungen gelten den beiden Teilen.

*E. Gieysztor-Miłobędzka*