

Anna Młodzikowska

Polskie Deesis : proszowicki zespół polichromii i witraży Jana Bukowskiego

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 23, 26-44

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA MŁODZIKOWSKA

POLSKIE DEESIS.
PROSZOWICKI ZESPÓŁ POLICHROMII
I WITRAŻY JANA BUKOWSKIEGO¹

Sztuka chrześcijańska nie może mieć celu wyłącznie dekoracyjnego, ściany kościoła powinny wiernym ilustrować tajemnice i prawdy wiary, święte Sakramenta, żywoty świętych i to nie w symbolach i alegoriach trudnych do zrozumienia, ale w ten sposób, by lud łatwo mógł wyrozumieć treści obrazów. Obrazy te dokoła winny mieć ornamentację odpowiednią do stylu kościoła. Szablonowe motywy dekoracyjne nie powinny być czerpane w kościele, jako nie zgodne z celem malarstwa religijnego. Bardzo były by pożądane, aby artyści przy polichromii kościoła uwzględniali współczesny prąd nacjonalistyczny, roślinny świat swojski, polski, pejzaże miejscowe swojskie, stroje ludowe, a nawet w postaciach typy współczesne i osobistości wybitniejsze dziś żyjące...²

W okresie międzywojennym polska sztuka przeżywała intensywny etap szukania nowych form, które - wyrażając społeczne i ideowe potrzeby współczesnego życia - zastąpiłyby zużyty już arsenał stylów historycznych. Rozpoczęła się walka o wprowadzenie do sztuki sakralnej nowych form dekoracji, przy jednoczesnym poszanowaniu tradycji ikonograficznej oraz funkcji, jaką owa dekoracja miała pełnić; problem ten stał się ważny tak dla duchownych, jak i dla krytyków oraz samych artystów. Dowodem szczególnego zainteresowania Kościoła zagadnieniem nowych form dekoracji świątyń może być przytoczone wyżej orędzie biskupa kujawsko-kaliskiego; Kościół polski stawiał malarstwu sakralnemu konkretne cele i zadania: przede wszystkim przekazania wiernym - za pomocą współczesnego języka malarskiego - podstawowych prawd wiary oraz wprowadzenia do polichromii elementów ludowych, zaczerpniętych z rodzimej tradycji. Sztuka miała stać się bardziej czytelna, a zarazem poprzez swoją polskość, budzić uczucia narodowe i uświadamiać ścisły związek pomiędzy polską tradycją kulturalną a wiarą

¹ Artykuł niniejszy jest zmienioną i znacznie skróconą wersją fragmentu pracy magisterskiej napisanej w 2007 roku na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim pod kierunkiem prof. Lechosława Lameńskiego, któremu tą drogą składam serdeczne podziękowania za pomoc okazaną mi przy pisaniu pracy

² J. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994, s. 121

katolicką. Jednym z artystów, którzy odpowiedzieli na to wezwanie Kościoła, był Jan Bukowski, tworząc realizację w pełni odpowiadającą tym założeniom: zespół polichromii oraz witraży w kościele pw. Najświętszej Maryi Panny i Jana Chrzciciela w Proszowicach.

Jan Bukowski urodził się 10 stycznia 1873 r. w Barszczowicach (dziś Ukraina), zmarł 1 września 1943 r.³ Studia rozpoczął na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale wkrótce je porzucił i w 1893 r. podjął naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (m.in. u W. Łuszczkiewicza, T. Axentowicza, L. Wyczółkowskiego i J. Malczewskiego), którą kontynuował w Paryżu (1899) oraz - dzięki uzyskanemu stypendium - w Monachijskiej Szkole Graficznej; w czasie swych wyjazdów do Francji, Włoch i Niemiec pobierał nauki m.in. u E. Samuela Grasseta.

Po powrocie do Krakowa, w 1901 r. Bukowski założył wraz z Janem Szczepkowskim i Włodzimierzem Tetmajerem Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet, w której prowadził zajęcia ze sztuki stosowanej. Wykładał również w szkole prowadzonej przez Marię Niedzielską, gdzie w roku 1907 objął kierownictwo nowo utworzonego oddziału sztuki dekoracyjnej, a także w Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie (od 1945 r. Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych), którą założył wraz z bratem; w tej właśnie placówce był od 1912 r. profesorem i kierownikiem Wydziału Malarstwa Dekoracyjnego⁴. Swoje poglądy na temat kształcenia w zakresie sztuki stosowanej Bukowski wyłożył w artykule: *O kształceniu w sztuce*; napisał także pracę poświęconą dziełom dekoracyjnym Mieczysława Różańskiego⁵.

Jako jeden z założycieli *Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Bukowski urzeczywistniał swój potencjał artystyczny przede wszystkim w dziedzinie rzemiosła artystycznego i grafiki użytkowej: w latach 1904-1915 był kierownikiem artystycznym Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, ponadto projektował wystroje wnętrz, artystyczne oprawy introligatorskie, kilimy, batiki, meble, witraże oraz drobne przedmioty użytkowe. Ale prawdziwą jego pasją pozostało przede wszystkim malarstwo monumentalne; do wybuchu II wojny światowej wykonał m.in. polichromie we wnętrzach kościołów: parafialnego w Skrzyszowie pod Tarnowem (1907), św. Józefa przy klasztorze ss. bernardynek w Krakowie (1913), cystersów w Szczyrzycu (1913), Najświętszego Serca Pana Jezusa oo. jezuitów w Krakowie (1913-1918), św. Wacława przy klasztorze cystersów w Mogile (1918),

³ O Janie Bukowskim zob.: K. Czarnocka, *Jan Bukowski*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze. Rzeźbiarze. Graficy.*, t. 1, Wrocław - Warszawa - Kraków 1971, s. 274-276. (tam wcześniejsza literatura); T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978, s. 512; I. Huml, *Polska sztuka stosowana*, Warszawa 1978, s. 23; T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1989, s. 94; K. Pawłowska, *Witraże w kamienicach krakowskich z przelomu wieków XIX i XX*, Kraków 1994, s. 110; A. Lewicka-Morawska, *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. 1, Warszawa 1998, s. 29; I. Buchenfeld-Kamińska, *Ścienne malarstwo sakralne Jana Bukowskiego* (maszynopis pracy magisterskiej, Kraków UJ 2002); S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 2004, s. 350

⁴ I. Buchenfeld-Kamińska, *Ścienne malarstwo*, s.16

⁵ J. Bukowski, *O kształceniu w sztuce*, „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” 1922, nr 2, s. 7-14; Tenże, *Prace dekoracyjne Mieczysława Różańskiego*, „Rzeczy Piękne” 1928, nr 1-3, s 3

franciszkanów w Radomsku (1921), w Domku Loretańskim przy klasztorze oo. kapucynów w Krakowie (1925), w kaplicy szkolnej w Nowym Sączu (1925-1926), wreszcie w świątyniach: reformatów w Wieliczce (1928) oraz franciszkanów w Jaśle (1928). W 1935 r. powstała polichromia w kościele parafialnym w Proszowicach, będąca podsumowaniem dorobku Bukowskiego w malarstwie monumentalnym.

Historia proszowickiej fary sięga czasów przedlokacyjnych: pierwsza budowla powstała w tym miejscu prawdopodobnie jeszcze przed rokiem 1240; zniszczona w początkach XIII stulecia i odbudowana przed 1325 rokiem, została zastąpiona przez istniejącą do dziś budowlę, ukończoną tuż po połowie XV stulecia (1454)⁶. Wielokrotnie przebudowywana świątynia swój obecny wystrój malarski zawdzięcza proboszczowi Józefowi Bombie, który po odnowieniu wyposażenia kościoła, ogłosił w 1935 r. konkurs na projekt polichromii mającej ozdobić jego wnętrze⁷; do konkursu stanęli malarze: Janota z Buska Zdroju, Grzywacz z Olkusza i Milli z Krakowa⁸. Niestety, żaden z przedstawionych projektów nie zyskał uznania ks. Bomby, dlatego zwrócił się on do Jana Bukowskiego, którego znał już z realizacji w pobliskich Słomnikach. Przedstawiony w Wielkim Poście projekt został zatwierdzony przez proboszcza i natychmiast po Wielkanocy przystąpiono do stawiania rusztowań; 1 maja 1935 r. Bukowski rozpoczął prace malarskie, zakończone już w listopadzie, a ich koszt wyniósł 15 000 zł. Nie zachowały się natomiast żadne wzmianki na temat daty powstania polichromii w zakrystii, wykonanej według projektu mistrza prawdopodobnie przez jego uczniów.

W 1936 r. przystąpiono do wykonania witraży; opracowane przez Bukowskiego za sumę 1500 złotych projekty realizowano w dwóch etapach: w tym samym jeszcze roku wykonano witraże w prezbiterium za sumę 6400 złotych, zaś w rok później wprawiono w okna nawy dwa kolejne za łączną kwotę 2500 zł; wszystkie powstały w krakowskim zakładzie S. G. Żeleński⁹.

Wykonane przez Bukowskiego polichromie zachowały się do dziś w znakomitym stanie: malowane techniką temperową, obejmują całe powierzchnie ścian zarówno w prezbiterium, jak i w korpusie nawowym oraz w kaplicach bocznych, przy czym artysta dostosował kompozycję polichromii do podziałów wnętrza kościelnego. Prezbiterium i korpus nawowy nakryte są stropem, całkowicie pokrytym malowidłami imitującymi podział kasetonowy z przedstawieniami symbolicznymi we wnętrzach poszczególnych kasetonów, dekorację ścian zakomponowano zaś w horyzontalnym, trójdzielnym układzie pasowym, z wpisanymi weń przedstawieniami figuralnymi, wicią roślinną oraz tekstami modlitw.

Realizując wspomniane uprzednio postulaty wysuwane pod adresem sakralnego malarstwa monumentalnego, Bukowski odwołał się w swojej polichromii do wielowiekowej tradycji ikonograficznej Kościoła, uzupełniając ją jednak o nowe motywy, zaczerpnięte z rodzimej sztuki ludowej. I tak w polichromii proszowickiej odnaleźć można cztery grupy przedstawień: symbole chrześcijańskie, przedstawienia figuralne, teksty modlitw oraz ornamenty geometryczno-roślinne.

⁶ *Dzieje parafii i kościoła proszowickiego*, opr. P. Tkaczyk, Proszowice 1997; M. Kornecki, *Zabytki sztuki*, [w:] *Proszowice. Zarys dziejów*, red. F. Kiryk, Kraków 2000; H. Makuła, *Proszowice. Parafia Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Jana Chrzcicielna*, Kraków 2005

⁷ *Dzieje parafii*, opr. P. Tkaczyk, s. 106-110

⁸ Tamże

⁹ Tamże

Przedstawienia symboliczne skupione są przede wszystkim w prezbiterium; wszystkie odnoszą się do Chrystusa i misterium Eucharystii, nieprzypadkowo umieszczone właśnie tu, w miejscu sprawowania Najświętszej Ofiary. Wypełniające kwatery kasetonowego stropu, proste w formie, płasko malowane motywy przedstawiają: winne grona, kielich z hostią, kotwicę, kadzielnicę, kłosy, klucze i koronę (ryc. 1).

Centrum kompozycji stropu prezbiterium stanowi *Manus Dei* (Ręka Boga), wyrażająca potęgę Opatrzności, powagę władzy Ojca, moc twórczą, błogosławiącą, obrończą i karzącą zarazem¹⁰. Wszyscy Ojcowie Kościoła są zgodni w rozumieniu *Manus Dei* jako symbolu wcielonego Słowa (Logosu); w tym znaczeniu objaśnia św. Cyryl Aleksandryjski fragment Psalmu 98,2: *Wspomogła Go prawica Jego [...] Prawicą Boga nazywa Jego Syna. Przez Niego, bowiem, Ojciec powołał wszystko do istnienia*¹¹. Obecna w Kościele moc Boga-człowieka znajduje szczególny wyraz w symbolu ręki i poprzez ten symbol się udziela; co więcej, ręka Kościoła jest rzeczywiście ręką Chrystusową, nie tylko w sensie przenośnym, lecz również rzeczywistym i realnym, ponieważ zarówno jedność Ciała mistycznego ze Zbawicielem, jak i jedność człowieczeństwa Pana z osobą Boską jest jednością realną¹². *Manus Dei* otoczona jest symbolami kluczy, korony, kielicha z hostią i kłosami. Klucze symbolizują władzę; tylko Zbawiciel ma prawo wprowadzać - mocą swej ręki - ludzkie dusze do Królestwa Niebieskiego, a na znak pełnomocnictwa otrzymanego przez swego Ojca, nosi On klucz na ramieniu - krzyż, którym otwiera niebo¹³. Tylko Chrystus zawiaduje łaską i sądem, rozstrzyga w sposób nieodwołalny, czy ktoś dostąpi zbawienia czasu ostatecznego czy zostanie z niego wykluczony; swoją władzę sądenia Jezus przekazał Apostołom i kapłanom, a na czele Kościoła postawił św. Piotra mającego władzę odpuszczania grzechów i kar¹⁴. Umieszczenie symbolu kluczy wprost nad ołtarzem nie jest przypadkowe - odnosi się nie tylko do Zbawiciela, lecz i do kapłana, będącego następcą Chrystusa i św. Piotra. Podobnie jest z symbolami kielicha z hostią oraz kłosów: przywołując ofiarę Syna Bożego i jej pamiątkę, jaką jest msza święta, wskazują zarazem na osobę kapłana, który spełniając misterium przemienienia chleba w ciało i wina w krew, staje się kontynuatorem misji Chrystusa¹⁵.

Korona, podobnie jak klucze, to symbol władzy, bóstwa, wyświęcenia, uroczystości, wznosi się nad głową i nad całym człowiekiem, symbolizując supremację i hegemonię; złota potrójna korona to mistyczna władza nad trzema światami: duchowym, psychicznym i fizycznym, będąca udziałem Chrystusa¹⁶. Pozostałe dwa symbole - kotwica z sercem i kadzielnica - są symbolami Eucharystii, trwałości czci i wiary. Kotwica symbolizuje nadzieję, pewność, bezpieczeństwo, nieugiętość, cierpliwość, jest symbolem trwania w wierze i miłości, oczekiwania zbawienia, zakotwiczenia łodzi życia w porcie wieczności, a także symbolem Chrystusa i Eucharystii¹⁷. Św. Paweł pisze w liście do Hebrajczyków: *Trzymajmy się jej*

¹⁰ W. Kopaliński, *Słownik Symboli*, Warszawa 1990, s. 292

¹¹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 353

¹² Tamże

¹³ Tamże, s. 399; M. Oesterreicher-Mollow, *Leksykon symboli*, Warszawa 1992, s. 63

¹⁴ D. Forstner, *Świat*, s. 327, 400

¹⁵ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 180

¹⁶ W. Kopaliński, *Słownik*, Warszawa 1990, s. 162

¹⁷ Tamże, s. 166

[tj. nadziei] jako bezpiecznej i silnej kotwicy duszy, która przenika poza zastonę, gdzie Jezus poprzednik wszedł za nas, stawszy się arcykapłanem na wieki (Hbr 6, 19 n.)¹⁸. Dymiący trybularz i samo kadzidło symbolizują z kolei oczyszczenie, modlitwę i ofiarę wznoszącą się do nieba, wyrażając zarazem cześć dla Boga: *Na wszystkich miejscach spala się kadzidła i składa się ofiary na cześć mojego imienia, bo imię moje jest wielkie wśród narodów - mówi Pan Zastępów* (Ml 1.11)¹⁹. W sztuce chrześcijańskiej kadzidło jest również symbolem poparcia modlitwy świętych, a także modlitwy wszystkich wiernych zgromadzonych w kościele: *Anioł przyszedł i stanął przed ołtarzem mając kadzielnicę złotą i dano mu wiele kadzidła, aby dodał do modlitwy wszystkich świętych na ołtarz złoty* (Ap 8,3)²⁰.

Przedstawienia symboliczne odnoszące się do Chrystusa odnalezć można także i na ścianach prezbiterium – to Baranek Apokaliptyczny oraz towarzyszące mu symbole czterech Ewangelistów (ryc. 2). Symbol baranka wyraża miłosierdzie, dobro, pokój, ofiarę i poświęcenie; na polichromii prozowickiej jest to jednak Baranek Apokaliptyczny – siedzący na mensie ołtarza, na księdze z siedmioma pieczęciami, krwawiący Baranek staje się tu symbolem chwały i zwycięstwa nad śmiercią²¹. W Ewangelii według św. Jana czytamy słowa wypowiedziane przez Jana Chrzciela: *Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata* (J 1,29); to właśnie dzięki temu fragmentowi Pisma baranek stał się także atrybutem św. Jana Chrzciela, patrona prozowickiej świątyni²².

Przedstawienie Baranka Apokaliptycznego uzupełniają wizerunki byka, lwa, orła i anioła, czterech istot z wizji Ezechiela, których *...oblicza wyglądały [...] z przodu jak twarz ludzka, z prawej strony jak twarz lwa, z lewej strony jak twarz wołu, a z tyłu jak twarz orła* (Ez 1.10). To zarazem przedstawienia czterech istot apokaliptycznych, stojących w bezpośredniej bliskości Tronu Boga, padających na twarz przed postacią Baranka, Syna Bożego, który stał się człowiekiem; cztery tajemnicze znaki wzbogaciły swe starotestamentowe znaczenie o nowy aspekt - stały się symbolami Chrystusa, a zarazem czterech Ewangelii oraz ich autorów²³.

Uzupełnienie chrystologicznego programu prezbiterium stanowią przedstawienia symboliczne pojawiające się w korpusie nawowym prozowickiej świątyni. To przede wszystkim trzymane przez serafinów *Arma Christi*, symbole Męki Pańskiej: w przypadku dekoracji prozowickiej, wybrano z nich młotek i obcęgi, gwoździe, koronę cierniową, dzban z octem i gąbką, bicz oraz kości do gry (ryc. 4)²⁴. Pomiędzy balustradą chóru i posadzką kościoła umieścił artysta na ciemnoczerwonym tle dwa dodatkowe symboliczne przedstawienia, odnoszące się do Jezusa jako Najwyższego Kapłana – po prawej stronie menorę, po lewej zaś Niebiańską Jerozolimę. Menora to siedmioramienny świecznik ustawiony w jero-

¹⁸ D. Forstner, *Świat*, s. 427. Wszystkie cytaty za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań 2000

¹⁹ W. Kopaliński, *Słownik*, s. 136

²⁰ Tamże

²¹ Tamże, s. 293

²² Tamże, s. 292

²³ D. Forstner, *Świat*, s. 327

²⁴ R. Berliner, *Arma Christi*, „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, t. 6, 1977, s. 35 i n.

zolimskiej świątyni, symbolizujący światło i życie Boże, obecność Boga w Jego przybytku; według *Księgi Zohar*, siedem płomieni świecznika to siedem zapalonych kolejnych *sefirot*, mocy i zarazem emanacji Jahwe: Łaski, Sprawiedliwości, Piękna, Zwycięstwa, Chwały, Podstawy i Królestwa²⁵. Proszowickie przedstawienie *Niebiańskiej Jerozolimy* nawiązuje w uproszczonej graficznie formie do apokaliptycznej wizji św. Jana: Niebiańska Jerozolima to miejsce, gdzie zbawieni ostatecznie jednoczą się z Bogiem, gdzie nie ma już żadnej świątyni w sensie ziemskim, ponieważ sam Bóg i Chrystus-Baranek są Jego świątynią (Jeruzalem): *A świątyni w nim nie dojrzałem, bo jego świątynią jest Pan Bóg wszechmogący oraz Baranek* (Ap 21,22)²⁶.

Odrębną grupę motywów stanowią przedstawienia figuralne, pojawiające się zarówno na ścianach, jak i w wypełniających okna witrażach (ryc. 2 i 4). W przypadku tych ostatnich, są to wizerunki świętych, którzy orędują za nami u Boga – poza Janem Chrzcicielem, Marcinem i Cecylią, pozostali to wyłącznie święci związani z Polską: biskup Stanisław ze Szczepanowa, Kinga, Jacek, Wojciech, królowa Jadwiga, Jan Kanty, Stanisław Kostka i Kazimierz Jagiellończyk²⁷. Na ścianach prezbiterium namalował Bukowski dwie duże sceny figuralne: *Stigmatyzację św. Franciszka* oraz grupę aniołów modlących się na tle Jasnej Góry. Przywołanie obrazu Jasnej Góry – najważniejszego polskiego sanktuarium, uznać można za komentarz do współczesnych wydarzeń tak z dziejów samego klasztoru, jak i Polski: w roku 1906 poświęcono wieżę jasnogórską, w 1910 dokonano aktu koronacji wizerunku Matki Boskiej, w 1920 miały miejsce uroczystości symbolicznego oddania narodu polskiego w opiekę Maryi Królowej Polski, zaś w trzy lata później (1923) poświęcono drogę krzyżową na wałach²⁸. Pojawienie się w polichromii proszowickiej wizerunku Jasnej Góry ma dwojakie znaczenie: ukazuje wiernym najważniejsze miejsce kultu narodowego, ale przede wszystkim kieruje ich myśli ku Maryi – Królowej i zarazem szczególnej Opiekunce narodu polskiego.

Przedstawienie to wprowadza nas zarazem w drugi wątek ikonograficzny proszowickiej polichromii – wątek maryjny. Do Marii, Matki Boga odnosi się przede wszystkim scena *Zwiastowania* umieszczona na wschodniej ścianie korpusu nawowego po obu stronach arkady prowadzącej do prezbiterium: dzięki swojemu *fiat*, Maria jawi się nam jako przyszła Boża Rodzicielka, uczestnicząca w boskim planie odkupienia grzesznej ludzkości²⁹. Do osoby Maryi odwołuje się także kolejny, bardzo ważny element programu ikonograficznego proszowickiej fary, jakim są pokrywające ściany fragmenty modlitw (ryc. 2). Pierwsza z nich to stanowią-

²⁵ J. Ślósarska, *W świetle symboli*, Łódź 1994, s. 63

²⁶ S. Kobiela, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989, s. 117; X. Leon-Dufour, *Słownik teologii biblijnej*, Poznań 1990, s. 344

²⁷ O kulcie polskich świętych zob. R. Knapiński, A. Witkowska, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007 (tu wcześniejsza literatura)

²⁸ P. Podejko *Bogurodzica*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1996, szp. 1089

²⁹ O ikonografii *Zwiastowania* zob.: H. Graczyk, *Zwiastowanie*, [w:] M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. S. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa. Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, t. 1, Warszawa 1987, s. 119-145 (tu literatura)

ca trzon kompozycji dekoracji prezbiterium *Bogurodzica*, kolejne to trzy maryjne modlitwy o charakterze błagalnym, ukazane na belkach korpusu nawowego, a rozpoczynające się od słów: *AVE, REGINA CAELORUM...*, *SALVE, REGINA MATER MISERICORDIAE...* i *ALMA REDEMPTORIS MATER* wszystkie przywołujące Marię jako Miłosierną Orędowniczkę.

Uzupełnienie kompozycji polichromii stanowi ornamentyka geometryczno-roślinna, na którą składa się - obok uproszczonych motywów geometrycznych w dolnych pasach dekoracji - wieloraka, swobodnie archaizowana roślinność rodzima, czasem trudna do rozpoznania gatunkowego, lecz ewidentnie zaczerpnięta z repertuaru „polskich” ziół i kwiatów: wśród zdobiących świątynię roślin dostrzec można m.in. chabry, słoneczniki i niezapominajki.

Wszystkie omówione wyżej elementy układają się w dwa wyraźne wątki ikonograficzne dekoracji proszowickiej fary: religijny oraz narodowy. Czy są to wątki spójne, czy też istnieją od siebie niezależnie? Aby odpowiedzieć na te pytania, spróbujemy zrekonstruować program treściowy tej dekoracji.

O historii pierwszych wezwań kościoła w Proszowicach mamy niewiele informacji; wiadomo jedynie, że istniejąca już w latach 1325-1327 druga świątynia dedykowana była św. Janowi Chrzcicielowi.³⁰ Kościoły *świętojańskie*, ze względu na działalność ich patrona, lokowane były bądź to w pobliżu rzek, bądź też w miejscach dawnego kultu pogańskiego, a stąd *tytuł św. Jana Chrzcielna, patrona chrztu świętego i wszystkich chrzcielnych kaplic (baptysteria), był naturalny dla diecezji świeżo w pogańskim kraju założonej: był on szczególnie używany przy rozbudowie organizacji kościelnej, a to właśnie zachodziło w Polsce w roku 1000*³¹. Po tym, jak wezwanie Jana Chrzciciela nadano katedrze wrocławskiej i konwentom benedyktyńskim w Międzyrzeczu i Mogile, kult św. Jana Chrzcielna rozwinął się głównie na Śląsku oraz w Małopolsce: obok Prandocina, Jastrzębia, Dobczyc, Kościelca, Gnojna *patrocinium* świętojańskie otrzymał także kościół w Proszowicach³².

Jan Długosz podaje, że w 1453 roku fara proszowicka dedykowana była Maryi Pannie Wniebowziętej oraz św. Janowi Chrzcicielowi³³. Do XIV w. łączenie tych dwóch wezwań było dość powszechne, a do najbardziej znanych przykładów nadań z tego okresu należą min. kościoły w Henrykowie, katedra w Kamieniu Pomorskim, kościół w Gościszowie koło Bolesławca oraz właśnie kościół w Proszowicach³⁴.

Zestawienie obok siebie w *patrocinium* kościoła dwóch postaci: Maryi i św. Jana Chrzciciela w sposób jednoznaczny odwołuje się do idei *Deesis*³⁵. Termin *Deesis* (z gr. *Δεομαι*, modlitwa, prośba) oznacza modlitwę błagalną, niosącą w sobie fundamentalną dla chrześcijan wiarę w moc orędownictwa, pośrednictwa świę-

³⁰ H. Makuła, *Proszowice. Parafia*, s. 8

³¹ T. Silnicki, *Dzieje i ustrój Kościoła katolickiego na Śląsku do końca wieku XIV*, Warszawa 1965, s. 21

³² B. Kumor, *Powstanie i rozwój sieci parafialnej w Małopolsce do końca XVI wieku*, „Prawo Kanoniczne” 1963, nr 1/4, s. 446

³³ J. Długosz, *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis*, wyd. A. Przeździecki, Kraków 1863, s. 21; H. Makuła, *Proszowice. Parafia*, s. 8

³⁴ J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej, Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne* t. 1, Poznań 1959, s. 353

³⁵ H. Madej, *Deesis*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, Lublin 1985, szp. 1086-1088

tych, to zarazem jeden z najbardziej znanych motywów ikonografii chrześcijańskiej, będący *obrazowym archetypem, alegoryczną sublimacją, wizualną ekspresją* teże wiary³⁶. Podstawowa kompozycja *Deesis*, tzw. *Deesis trimorfon*, składa się z trzech postaci: Chrystusa na tronie oraz stojących po Jego bokach Maryi i Jana Chrzciciela; z czasem *Deesis trimorfon* rozrasta się, włączając w tę kompozycję aniołów, apostołów, ojców Kościoła, itd.³⁷.

Deesis jest wyrazem najwyższego wstawiennictwa Marii i Jana Chrzciciela, zakłada, że wraz z Chrystusem są to postacie najważniejsze dla ludzkiego zbawienia, będące zwieńczeniem hierarchii proroków, patriarchów, świętych i aniołów; *Deesis* wyraża też wiarę w Maryję, św. Jana i w innych świętych, jako pośredników i zarazem orędowników, proszących Boga o łaskę dla grzesznej ludzkości w dniu Sądu Ostatecznego.

Postacie Maryi i św. Jana Chrzciciela pojawiają się nie tylko w *patrocinium* proszowickiej świątyni, odnajdujemy je również w obrębie wykonanej przez Bukowskiego polichromii: w scenie *Zwiastowania* (Maria), na jednym z witraży (św. Jan Chrzciciel), wreszcie w namalowanym w prezbiterium tekście *Bogarodzicy* – pieśni błagalnej, będącej poetycką manifestacją idei *Deesis* w pełnej i wyrazistej postaci³⁸.

Podstawą idei pośrednictwa jest zdanie z listu św. Pawła do Tymoteusza (1 Tm 2,5), mówiące, że jedynym pośrednikiem między Bogiem a ludźmi jest Jezus Chrystus, święci natomiast mogą wstawiać się za nami jako *pośrednicy drugorzędni*³⁹. Osobą szczególnie predestynowaną do roli pośredniczki jest Maryja, która jako Boża Rodzicielka pośredniczyła w spełnieniu Boskiego planu zesłania Syna Bożego na ziemię; Efrem Syryjczyk nazywa wręcz Maryję *po pośredniku Chrystusie – Pośredniczką całego świata*⁴⁰. Św. Bernard z Clairvaux rozumiał pośrednictwo Maryi jako rozdawnictwo łask: *...skoro Jezus mógł przyjść do ludzi przez Maryję, to również przez Nią człowiek może przyjść do Chrystusa*⁴¹.

To pośrednictwo znajduje swoje odbicie w kolejnym fragmencie polichromii, który w sposób bezpośredni nawiązuje do idei *Deesis* – to wspomniana scena *Zwiastowania*. Boskie macierzyństwo i pokorne *fiat* uczyniło z Maryi nie tylko pośredniczkę wcielenia Chrystusa i jego ziemskiego życia, ale również Jego przebywania w Kościele ziemskim⁴². Podstawową formą obecności Chrystusa w Kościele jest Eucharystia – misterium przemiany chleba i wina w Jego ciało i krew zrodzone z Maryi; misterium to ukazał Bukowski poprzez wspomniane wyżej symbole na stropie prezbiterium (kłosy, grono winne, kielich z hostią), uzupełnione przedstawieniami Baranka Apokaliptycznego i czterech Ewangelistów⁴³. Z programem prezbiterium nawiązującym do idei *Deesis*, korespondują znako-

³⁶ R. Mazurkiewicz, *Deesis*, Kraków 1994, s. 9

³⁷ Tamże, s. 13

³⁸ R. Mazurkiewicz, *Deesis*, s. 170-213. Zob. także: Karol Mrowiec, *Bogurodzica*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1985, szp. 722-726 (tu również podstawowa bibliografia przedmiotu)

³⁹ Tamże, s. 183

⁴⁰ Tamże, s. 184

⁴¹ S. Kędziora, *Bernard z Clairvaux*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1985, szp. 304

⁴² R. Mazurkiewicz, *Deesis*, s. 187

⁴³ D. Forstner, *Świat symboliki*, s. 327

miecie przedstawienia korpusu nawowego – trzy maryjne modlitwy o charakterze błagalnym, w których Maryja jako Miłosierna Orędowniczka ma wybłagać u Syna konieczne ludziom łaski.

Poza modlitwami, główny element programu ikonograficznego świątyni stanowią wspomniane już uprzednio przedstawienia: aniołów trzymających kartusze z *Arma Christi*, Niebiańskiej Jerozolimy i menory. *Narzędzia Męki*, podkreślające idee zwycięstwa Baranka Apokaliptycznego, rozpatrywać możemy również w kontekście maryjnym: dla Maryi, będącej Matką Chrystusa, *Arma Christi* są boleściami Jej serca, w imię których ma prawo za ludzkością orędownać (*Deesis*). Do osoby Tego, ku któremu zwracają się Jej prośby, odnoszą się nie tylko wzmiankowane wcześniej symbole eucharystyczne, przedstawienia Baranka Apokaliptycznego, Niebiańskiej Jerozolimy i menory, lecz także widniejące na stropie monogramy oraz znaki Alfa i Omega, oznaczające nieskończoność Istoty Boskiej: *Ja jestem Alfa i Omega* [...], *Początek i Koniec* (Ap 22, 13); uzupełnione monogramami maryjnymi, stają się zarazem znakami triumfu Jezusa i Jego Matki. Lecz nie tylko Maryja i św. Jan Chrzciciel występują w prozowieckim *Deesis* jako pośrednicy i orędownicy; pierwotnie trójosobową kompozycję rozszerza Bukowski o inne postacie: to święci pojawiający się zarówno we fragmentach kolejnych strof *Bogarodzicy*, jak i na witrażach.

Z wyraźnie dominującym wątkiem teologicznym, wyrażającym ideę *Deesis*, znakomicie koresponduje obecny też w dekoracji prozowieckiej wątek narodowy. Nie jest przypadkiem, że jako orędownicy w tym rozbudowanym kompozycyjnie *Deesis* pojawiają się właśnie polscy święci: każdy naród wyjątkową czcią otacza, bowiem swoich świętych patronów, u nich szuka wsparcia i opieki, ich życie pragnie naśladować. W podobnie podwójnym, tak teologicznym, jak i narodowo-patriotycznym - kontekście odczytać należy i inne elementy prozowieckiej dekoracji. *Bogarodzica* to nie tylko odbicie idei *Deesis*, to także najstarszy polski tekst poetycki, pełniący funkcję pieśni modlitewnej, ale i bojowej, śpiewanej przez rycerstwo polskie m.in. pod Grunwaldem i Warną, także hymnu koronacyjnego Jagiellonów. Jasna Góra wreszcie to nie tylko sanktuarium maryjne, to także od czasów szwedzkiego „potopu” miejsce symboliczne – widomy znak szczególnej opieki Tej, którą Jan Kazimierz ogłosił Królową polskiego narodu.

Bukowski starał się przywoływać tematykę patriotyczną nie tylko za pomocą symboli i przedstawień figuralnych, lecz także posługując się ornamentem o motywach zaczerpniętych z polskiej roślinności i z rodzimej, ludowej sztuki – z chust, wycinanek, czy palm wielkanocnych; taka właśnie barwna, ludowa ornamentyka składa się w kościele prozowieckim na wystrój kaplic: Najświętszego Sakramentu oraz bł. Józefa Pawłowskiego, a także babinca. *Deesis* prozowieckiej fary ma wymiar rodzimy, polski: posługując się bogatą symboliką o wielowiekowej tradycji, połączoną z elementami zaczerpniętymi tak z dziejów polskiego Kościoła, jak i sztuki rodzimej, stworzył Bukowski dzieło będące jego własną wizją sztuki sakralnej.

Kościół katolicki w Polsce dał twórcom w pierwszych dekadach XX stulecia dużą swobodę artystycznej wypowiedzi; z pewnością w znakomity sposób wykorzystali ją Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Włodzimierz Tetmajer, Henryk Uziębło, czy Jan H. Rosen, realizując dzieła sztuki sakralnej pełne fantazji i rozmachu⁴⁴. Warto na koniec zapytać, czy i Jan Bukowski potrafił z tej swobody

⁴⁴ W. Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900-1945*, Warszawa 1989, s. 38

skorzystać?

Aby w pełni ocenić proszowicką polichromię, należy porównać ją z innymi, wymienionymi już wcześniej dekoracjami tego artysty, wykonanymi m.in. w kaplicy Jana Nepomucena w kościele Mariackim w Krakowie (wraz z Włodzimierzem Tetmajerem, 1902), w kościołach: w Skrzyszowie pod Tarnowem (1907), Cystersów w Szczyrzycu (1913), św. Józefa ss. bernardynek w Krakowie (1913), Najświętszego Serca Pana Jezusa oo. jezuitów w Krakowie (1913-1928), Domku Loretańskiego w klasztorze oo. kapucynów w Krakowie (1925), czy kościoła oo. reformatów w Wieliczce (1928). Porównując wszystkie te polichromie, bez trudu znajdziemy łączący je wspólny element – to ornament, przede wszystkim roślinny, silnie oddziałujący linią i mocną barwą, w znacznie mniejszym stopniu zaś geometryczny, choć Bukowski często upraszcza, stylizuje motywy symboliczne, przekształcając je jakby w dodatkowy element zdobniczy.

To właśnie na motywach ornamentalnych oparta jest cała kompozycja kościoła proszowickiego: przedstawienia figuralne są tu nieliczne, podporządkowane wyraźnie motywom dekoracyjnym. Polichromia pokrywa szczelnie wszystkie płaszczyzny – tak ściany, jak i stropy, odwołując się tym samym do młodopolskiej tradycji, w okresie międzywojennym zastąpionej już przez bardziej oszczędne w formie rozwiązania: motywy dekoracyjne - przeważnie pojedyncze, oderwane od siebie sceny - umieszczano wówczas w zamkniętych, wyraźnie określonych polach zajmujących tylko część ścian bądź sklepień.

Roślinność pokrywająca wnętrze proszowickiego kościoła prowadzi nas na jeden z podstawowych szlaków nowoczesnej sztuki. Zwrócenie się w okresie Młodej Polski wielu artystów, w tym i Bukowskiego, do świata natury, było wynikiem głębokich przemian, jakie wniosła do sztuki *Art Nouveau*. Nie można zapominać, że Bukowski był uczniem E. Grasetta, grafika i ilustratora, twórcy słynnego zielnika, nic dziwnego, że swe kompozycje opierał właśnie na ornamentyce roślinnej. W okresie Młodej Polski, tradycji, której Bukowski pozostał wierny do końca swej drogi twórczej, przyrodę ceniono ponad wszystko – jej kult *...wywodził się nie tylko z filozofii życia. Zachwycono się kwiatkiem nie tylko, że jest piękny, lecz także dlatego, że jest żywy, że w swoim kształcie kryje zapowiedź rozwoju*⁴⁵. Chcąc zerwać z akademizmem i historyzmem XIX stulecia, tworząc zarazem sztukę o charakterze narodowym, Bukowski swoją twórczość opiera właśnie na ornamentach o wybitnie polskim charakterze, i to ornamentach niezwykle oryginalnych, o wyjątkowym bogactwie i różnorodności. Użyte przez artystę motywy roślinne przechodzą od schematycznych, zgeometryzowanych, uproszczonych form (belki stropowe korpusu nawowego, pas dolny ścian prezbiterium), poprzez zbudowane z delikatnych drobnych wici (pas okalający strop korpusu nawowego, bordiury wokół przedstawień aniołów), aż do bardzo rozbudowanych, złożonych z wielu elementów tworzących dynamiczne kompozycje (żagle sklepienia babinca, sklepienie w kaplicy Najświętszego Sakramentu). Wszystkie stosowane przez Bukowskiego ornamenty charakteryzuje młodopolski, płaszczyznowy sposób traktowania: czasem brak w nich naturalizmu, trójwymiarowości – plama barwna pozostaje płaska, z reguły obwiedziona mocnym konturem. Każdy z motywów zaczerpnięty jest z polskich pól i łąk, w czym po raz kolejny objawia się zwrot Bukowskiego ku folklorowi: w proszowickiej polichromii odnaleźć można przetworzone z artystyczną fantazją chabry, maki,

⁴⁵ K. Pawłowska, *Witraże*, s. 68

malwy i niezapominajki. To jednak nie jedyne elementy „rodzime”: Bukowski dokonuje równocześnie recepcji wzornictwa ludowego, wykorzystując motywy zaczerpnięte ze skrzyń, chust, papierowych wycinanek, czy palm wielkanocnych. Ich źródła szukać należy nie tylko w sztuce ludowej z okolic Krakowa: w ornamentyce Bukowskiego wyczuwalny jest także wpływ wzorów zaczerpniętych z folkloru Podkarpacia i Nowosądeckizny.

Podobnie traktowany ornament pojawia się i w innych realizacjach Bukowskiego. W polichromii kościoła jezuitów w Krakowie brak jest jakichkolwiek przedstawień figuralnych, a te symboliczne umieszczone są jedynie w babinie i przedsionku – zdecydowanie dominuje tu ornament roślinny; niezwykle wrażeń sprawia też bogata w formie bordiura okalająca tekst *Bogarodzicy* umieszczony na ścianach Domku Loretańskiego przy klasztorze oo. kapucynów w Krakowie (1925). W każdym kościele dekorowanym przez Bukowskiego ornamentyka ma inny charakter: u krakowskich bernardynek jest prosta, wręcz ludowa, u jezuitów ekspresyjna, a u reformatów w Wieliczce mocno zgeometryzowana, z widocznym wpływem Art Déco.

Polichromie Bukowskiego różnią się także kolorystyką, choć w każdej z nich barwy zestawiane są w sposób kontrastowy, często też pojawia się dominacja jednego z kolorów. W proszowickiej polichromii barwy są pełne, niezwykle nasycone: podobnie, jak u krakowskich jezuitów, dominuje granat, obok niego pojawiają się żółcienie skontrastowane z kładzionymi tuż obok ostrymi, ciemnymi zieloniami, oraz mocne czerwienie i pomarańcze; barwom dodaje głębi wprowadzone do polichromii złoto. Delikatniejsze, bardziej pastelowe odcienie pojawiają się w partiach dolnych pasów stanowiących niby lamperie; wypełniający je geometryczny ornament złożony jest z trójkątów w kolorach czerwonym, żółtym, zielonym, granatowym, a zestawienie takie - pomimo złamanego białą waloru barw - tworzy kompozycję dynamiczną, pełną życia. Warto zauważyć, że linearny dekoracjonizm, żywy kolor i bogactwo ornamentyki, to cechy polichromii nie tylko Bukowskiego, lecz także większości artystów okresu modernizmu⁴⁶.

Kolorystykę ścian świetnie uzupełniają witraże o równie żywych barwach i prostej, czytelnej kompozycji. Wszystkie umieszczone w gotyckich, wąskich i wysokich, ostrołukowych oknach, podzielone są poziomymi sztabami na dziewięć kwater; i dziewiątą w zwieńczeniu; jedynie znajdujący się nad chórem muzycznym witraż ze św. Cecylią jest krótszy, złożony tylko z siedmiu kwater. Trzy kwatery zajmują stojące postacie świętych z atrybutami i nimbami wokół głów, ukazane we wnętrzu na szachownicowej, czerwono-białej posadzce, na tle z białego szkła gomółkowego. Kwatery pod przedstawieniami świętych wypełniają banderole z ich imionami, umieszczone na tle kompozycji roślinnej złożonej z miękkich, giętych linii, wielobarwnych (żółtych, zielonych, brązowych) długich, wąskich liści i dużych kwiatów.

Zaprojektowane przez Bukowskiego witraże doskonale „wpasowują się” w okna proszowickiej świątyni, a wypełniające ich wnętrza postacie świętych zdają się przypominać wczesne witraże gotyckie, znane choćby z katedry w Chartres. Zerwanie tradycji witrażownictwa w czasach nowożytnych sprawiło, że u schyłku XIX wieku tego gatunku malarstwa nie obciążał już balast tradycji⁴⁷,

⁴⁶ A. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Warszawa 1988, s. 18

⁴⁷ T. Adamowicz, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera*, Wrocław - Warszawa 1982, s. 123

co dało Bukowskiemu dużą swobodę: wprowadzając pełne ekspresji postacie, bogaty ornament roślinny, mocny, nasycony kolor, stworzył zespół witraży o bardzo indywidualnej, współczesnej formie.

Użyta przez artystę, niezwykle bogata ornamentyka sprawia, że wnętrze świątyni przypomina bardziej wnętrza świeckie, niż kościelne. Jego sakralny charakter podkreślają jednak omówione wyżej symbole i przedstawienia figuralne, składające się na program ikonograficzny fary w Proszowicach. Warto podkreślić, że wspomniane tu symbole mają formę bardzo prostą, wręcz schematyczną: zgeometryzowane formy krzyży, kłosów, kluczy, kadzielnicy, kielicha, korony, kotwicy, równie uproszczone przedstawienia symboli czterech Ewangelistów czy Baranka Apokaliptycznego, obwiedzione są mocnym konturem wypełnionym płaską, barwną plamą; elementy symboliczne stanowią dopełnienie ornamentu, a poprzez ich rytmiczne ułożenie, zdają się być też jego częścią.

Projektując swoje dekoracje, Bukowski posługiwał się stałym zespołem symboli o niemal identycznej formie – płaskich, schematycznych, bogatych kolorystycznie; używa starych, sprawdzonych form być może po to, by jego malarstwo było czytelnym dla odbiorcy. Kościół proszowicki, jako jedna z późniejszych z jego realizacji, zdaje się być syntezą wcześniej już wykorzystanych elementów. I tak np. motyw Baranka Apokaliptycznego oprócz Proszowic pojawia się też na sklepieniach: kościoła w Skrzyszowie (przecięcie korpusu nawowego z transeptem), oraz babinca przy świątyni jezuitów w Krakowie; w tym ostatnim kościele odnaleźć można i symbole *Arma Christi* oraz Niebiańskiej Jerozolimy, użytej też przez Bukowskiego w dekoracji kaplicy św. Jana Nepomucena przy kościele Mariackim w Krakowie. Motyw tekstu *Bogarodzicy* pojawia się również i na ścianach Domku Loretańskiego u kapucynów w Krakowie, a także w Skrzyszowie, gdzie Bukowski umieścił ponadto *Manus Dei* w promienistej glorii (północne skrzydło transeptu, strop). Z kolei w kościele reformatów w Wieliczce, nad arkadą tęczy znajduje się prawie identyczna, jak w Proszowicach, scena *Stygmatyzacji św. Franciszka*, zaś na sklepieniu nawy widnieją podobne do proszowickich symbole kluczy i kielicha z hostią oraz monogramy Chrystusa i Maryi.

Polichromie Bukowskiego zachowują swój własny, indywidualny charakter poprzez specyficzne wykorzystanie ornamentyki opartej na roślinności i symbolach chrześcijańskich, czy też motywów wywodzących się z rodzimego folkloru. Imponująca liczba wykonanych przez niego realizacji świadczy o tym, iż malarstwo Bukowskiego było wysoko cenione; miało to jednak i swoje złe strony: nie było powodu do zmiany raz obranej artystycznej drogi. Twórczość Jana Bukowskiego nigdy nie przeszła nagłego zwrotu, zmiany stylowej orientacji – była ciągłą narracją, podczas której artysta jedynie dodawał w nowych realizacjach kolejne elementy symboliki i ornamentyki; ta swoista konsekwencja i przywiązanie do raz wypracowanych rozwiązań wynikały zapewne i z artystycznej przeszłości Bukowskiego.

Już jako młody człowiek - podobnie zresztą, jak i inni jego rówieśnicy (brat Henryk, Leopold Gottlieb, Jan Szczepkowski) - miał on poczucie własnego, silnie rozwiniętego indywidualizmu; w 1898 roku podpisał protest przeciw publikowanym w „Nowej Reformie” poglądom Józefa Treпки, że... *indywidualność odsuwa się czasem na plan drugi, czyniąc miejsce wiernemu i obiektywnemu oddaniu natury*⁴⁸. Bukowski, choć pierwotnie odcinał się od estetyzmu sztuki na-

⁴⁸ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław - Warszawa - Kraków 1964, s. 14

turalistycznej, w praktyce jednak nie rezygnował z realistycznej koncepcji artystycznej, a z czasem sam zaczął tworzyć sztukę użytkową. Wynikało to zapewne z chęci wprowadzenia w życie idei odrodzenia sztuki stosowanej, zaczerpniętej od Williama Morrisa, kontynuującego i realizującego w praktyce poglądy Johna Ruskina, pragnącego odnowić rzemiosło artystyczne, a w konsekwencji – dokonać odnowy całego społeczeństwa. Teorie Ruskina i skupiony wokół Morrisa *Arts and Crafts Movement* stały się podstawą działalności Towarzystwa Artystów Polskich *Sztuka Stosowana*⁴⁹. Bukowski, jako jeden z założycieli tego ostatniego Towarzystwa, w swej artystycznej działalności realizował w pełni założenia programowe sformułowane przez Jerzego Warchałowskiego, który głosił za Ruskinem, że sztuka *...ma świadczyć o umiejętności i pięknie, a służyć prawdzie lub użyteczności*⁵⁰. Program Towarzystwa zakładał przede wszystkim odrodzenie rodzimej twórczości różnymi metodami, głównie poprzez urządzenie wystaw i konkursów, w których brał też udział Bukowski⁵¹. W zakres zainteresowań jego członków wchodziło wszystko, co towarzyszyło człowiekowi, na co dzień, a czemu można było nadać formę artystyczną. Gdy zakładano Towarzystwo, Bukowski ściśle współpracował ze Stanisławem Wyspiańskim, drugim po Stanisławie Witkiewiczu propagatorem stylu narodowego, który miał nadać kulturze polskiej *...cechy szczególne, odrębne, wyłącznie polskie*⁵². Poszukiwania stylu narodowego odbiły się szerokim echem w teorii, krytyce i praktyce artystycznej początku wieku.⁵³ Towarzystwo *Polska Sztuka Stosowana* głosiło jednoznacznie, że bliska jest mu kultura i sztuka rodzima i taką też chce tworzyć; nawiązywano, więc nie tylko do sztuki ludowej, ale też i do tradycji sztuki sarmackiej oraz do działań *Stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie* (1913); *Naród jest tyle wart, co warta jest jego sztuka - mówi o jego żywotności i o jego upadku* - tak brzmiało sformułowane przez Włodzimierza Koniecznego jedno z haseł tych *Warsztatów*⁵⁴. Członkowie *Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana* kopiowali wyroby sztuki ludowej, obiekty dawnego rzemiosła artystycznego, zabytki budownictwa, oraz ciekawsze realizacje wnętrz i mebli, które uznano za „swojskie”. Po sukcesie stylu narodowego na Wystawie Światowej w Paryżu (1925 r.), stał się on jedną z najchętniej widzianych formuł stylistycznych w latach 30. XX wieku; uznany wręcz za odmianę stylu *Art Dèco*,

⁴⁹ I. Huml, *Polska sztuka*, s. 23

⁵⁰ J. Ruskin, *Sztuka, Społeczeństwo, Wychowanie. Wybór pism*, Wrocław 1977, s. 375

⁵¹ Ważną częścią działalności *Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana* była chęć stworzenia stylu narodowego, która nie mogła wynikać z teorii ruskinowskich. Według Ireny Huml (*Polska sztuka*, s. 9), korzeni narodowej sztuki polskiej należy doszukiwać się w poemacie C.K. Norwida *Promethidion*, w którym to poeta porusza kwestię „cyrkulacji piękna” i podkreśla rolę pierwiastka ludowego. Koncepcja stylu narodowego w sposób bezpośredni odbiła się na twórczości J. Bukowskiego, w tym na samej realizacji prozowickiej

⁵² A. Kostrzyńska-Miłosz, *Styl narodowy i nacjonalizmy w polskich wnętrzach pierwszej połowy XX wieku*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 192

⁵³ J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Piękos *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1996, s. 207

⁵⁴ W. Konieczny, *Sztuka i rzemiosło*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1914, nr 5/6, s. 68

nurt narodowy na dobre wdarł się do sztuki okresu międzywojennego. Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę, artyści należący tak do grupy *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, jak i do *Warsztatów Krakowskich*, nie zarzucili swoich zainteresowań problemem „polskiego wnętrza”: wychowani w nurcie stylu narodowego, właściwie do końca swej pracy twórczej dążyli nie tylko do zachowania odrębności sztuki polskiej, ale także do budowania jej potęgi. Podobnie było i z Bukowskim, który nieprzerwanie propagował w sztuce tendencje narodowe, eksponował wszystko, w czym przejawiała się *nuta patriotyczna, wybitnie narodowe cechy, rdzenna polskość*⁵⁵. Znakomitym tego przykładem pozostaje do dziś proszowicka świątynia, której ikonograficzny program, skupiony wokół idei *Deesis*, otrzymał taką właśnie, „narodową” redakcję – zarówno w warstwie treściowej (polscy święci, polskie modlitwy, przedstawienie Jasnej Góry), jak i w formie nawiązującej do tradycji polskiej sztuki ludowej.

Jan Bukowski jest dziś artystą niemal zupełnie zapomnianym, choć pozostawił po sobie nie tylko ogromną artystyczną spuściznę, lecz także grono wiernych uczniów (m.in. Zofię Stryjeńską)⁵⁶; bogate *oeuvre* tego artysty wciąż jeszcze oczekuje na rzetelne opracowanie⁵⁷. Współcześni cenili go jednak wysoko i niech ich słowa zamkną te krótkie rozważania: *A oto jeszcze jeden przykład, jeden artysta, człowiek stylowy, Jan Bukowski [...] Jednym z pionierów odrodzenia zmysłu artystycznego jest Bukowski. Pod ręką jego wszystko się przemienia w piękno. Cichy, wytworny, w świecie swych umiłowań zatopiony, wszystkie siły skupił około jednego zadania: wyrwać życie z objęć pospolitości, szarzyzny lub bezdusznego naśladownictwa obcych. Na każdym kroku rad by rozsypać kwiaty, wszystką szarość bytu ukoić harmonią, od drobiazgów do świątyń, wszystko uświęcić charyzmatem sztuki*⁵⁸.

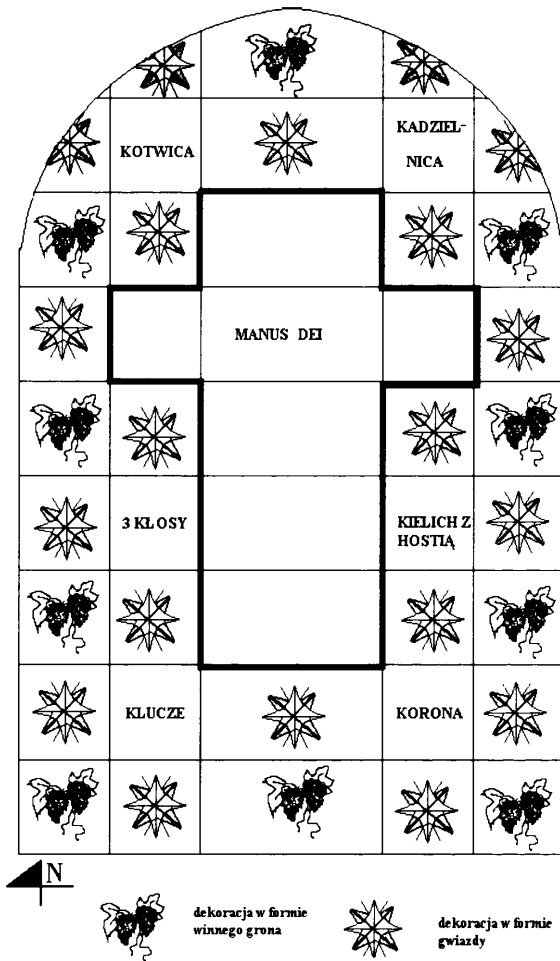


⁵⁵ M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984, s. 8

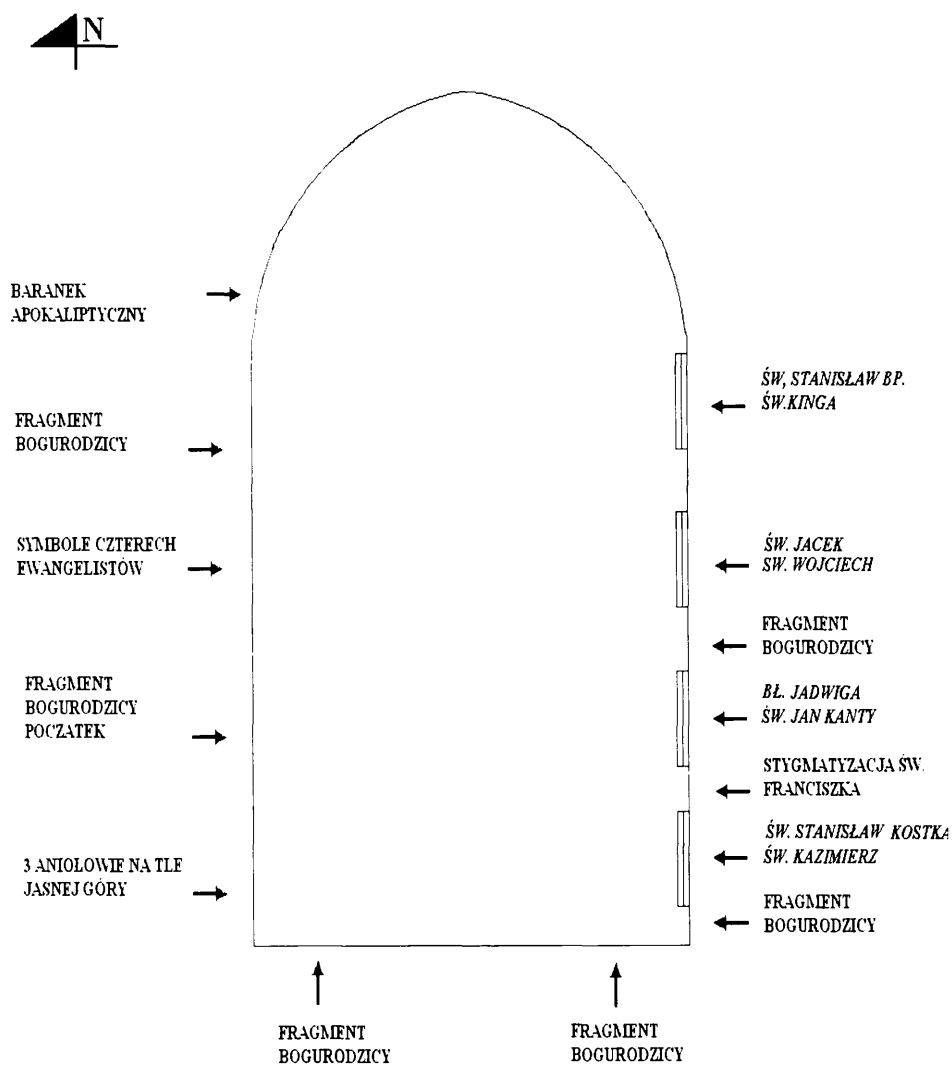
⁵⁶ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo*, s. 31

⁵⁷ Osobie i twórczości J. Bukowskiego poświęcona zostanie przygotowywana przez autorkę praca monograficzna będąca dysertacją doktorską pisaną w ramach seminarium z Historii Sztuki Nowoczesnej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II, pod kierunkiem prof. dr. hab. Lechosława Lameńskiego

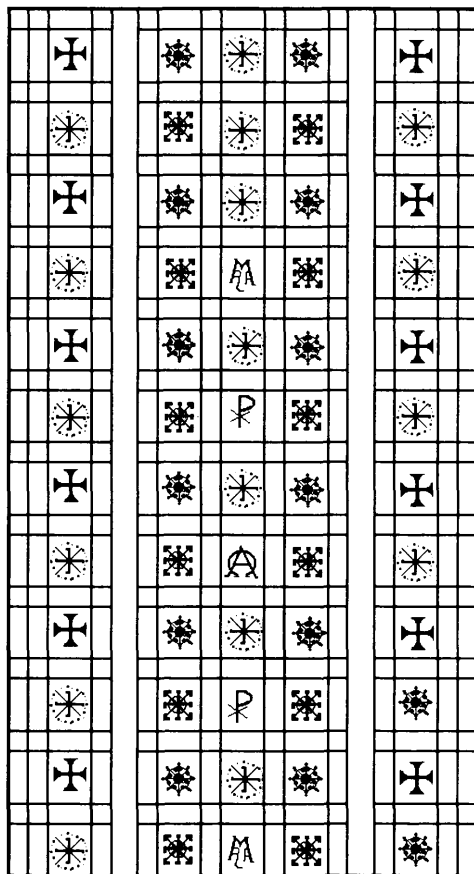
⁵⁸ J. Kanciasty, *Artysta stylu: Jan Bukowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 19, s. 352-353







1. II. Układ przedstawień dekoracji malarskiej stropu prezbiterium

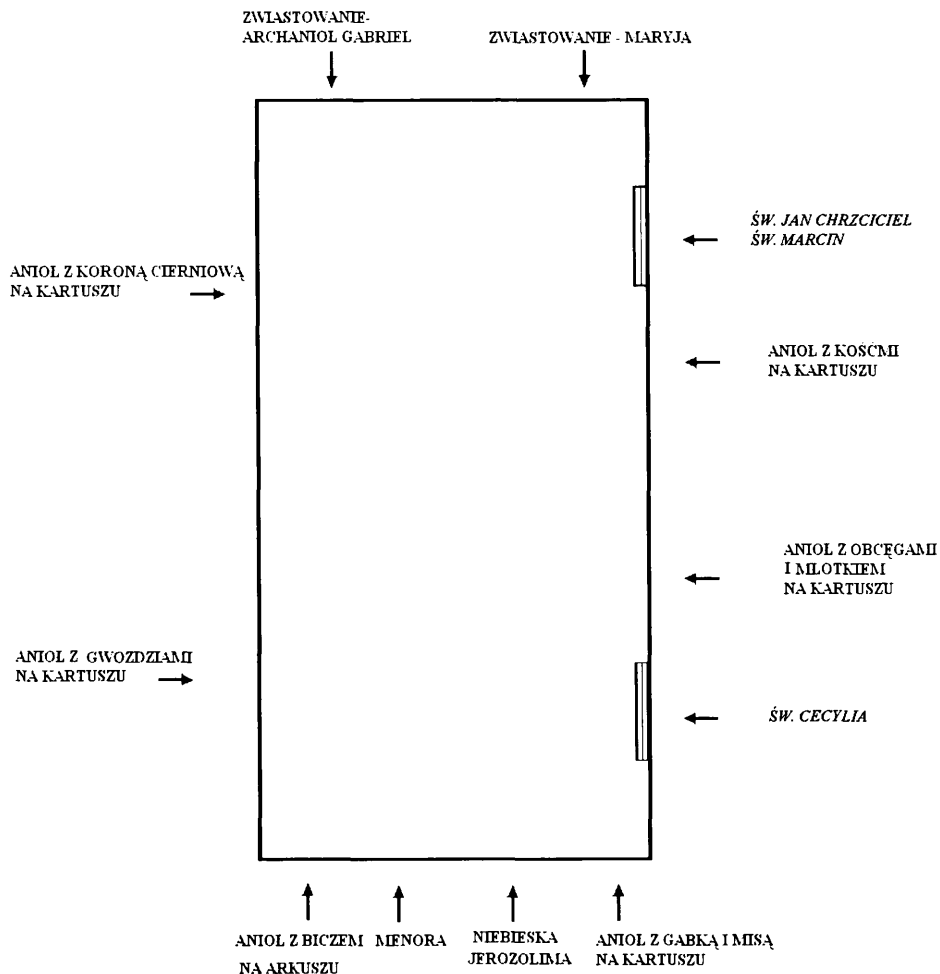


2. II. Układ przedstawień dekoracji malarskiej ścian i witraży prezbiterium







 dekoracje w formie gwiazd i krzyży

3. II. Układ przedstawień dekoracji malarskiej stropu korpusu nawowego



4. II. Układ przedstawień dekoracji malarskiej ścian i witraży korpusu nawowego

POLISH DEESIS. JAN BUKOWSKI'S POLYCHROMES
AND STAINED GLASSES IN PROSZOWICE.

In 1935 Jan Bukowski was commissioned to design and create a set of polychromes and stained glass windows in Saint Mary and John the Baptist's church in Proszowice. The total cost of the polychromes was 15 thousand zlotys. They were painted with distemper and have remained in an excellent condition until these days. The polychromes in question cover the whole area of walls and ceilings in the chancel, the central nave and the side chapels – their style being a specific mélange of the Young Poland movement and art déco.

In the Bukowski's work, created with the use of pure, saturated colours, one can distinguish four main groups of elements: the symbols of Christianity, such as the Apocalyptic Lamb, Manus Dei (the Hand of God), the Chalice and the Host, grapes, ears of grain, a *menorah* and Heavenly Jerusalem; the symbols of the Evangelists accompanied by some figurative images (eleven saints appear on the stained glass windows, whereas on the walls one can admire the scenes of the Annunciation, the stigmatization of St. Francis and angels against Jasna Góra; the texts of prayers including *Bogarodzica* and three other imploring prayers to Saint Mary; geometrical and floral ornaments inspired by Polish flowers and some folk motifs, ubiquitous in the whole composition.

The above mentioned elements undoubtedly form two iconographic themes. The first one conveys a religious message; it seems to be a direct expression of the idea of "Deesis" – the highest intersection of Saint Mary and John the Baptist, whereas the second has a national character. Here, on his referring to some thoroughly chosen elements of Polish culture, tradition, and Polish saints the author attempts to preserve the identity and re-establish the glory of Polish art – the identity and glory so seriously jeopardised after the long period of the Partition.

Owing to the Bukowski's work the interiors of the church in Proszowice (which had previously been converted on numerous occasions) gained a homogenous, cohesive form. Undoubtedly, for its rich content and spellbinding technique, the polychromes in question ought to be perceived as one of the greatest achievements of Jan Bukowski.