

Henryk Nadrowski

Ostrzołka witraże, nie tylko śląskie

Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne 46/1, 183-201

2013

Artykuł został 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.

Ks. HENRYK NADROWSKI MIC

Poznań

OSTRZOŁKA WITRAŻE, NIE TYLKO ŚLĄSKIE

Niniejszy tekst jest próbą podsumowania twórczego dorobku Wiktora Ostrzołka, z zaakcentowaniem jego osiągnięć na Śląsku. Całokształt twórczości artysty to bezsprzecznie wspaniały wkład w przekaz wiary, służbę Kościołowi, a zarazem w przeżywanie piękna. Bliskie mu jest uwypuklenie *nova et vetera*. Kanwą i zarazem pretekstem stała się publikacja Księgarni Świętego Jacka¹. Nie sposób nie zatrzymać się nad samą edycją. Profesjonalizm edytorski jest faktem i niemal zjawiskiem. Księga wyróżnia się zarówno układem i strukturą, jak i formą zewnętrzną, pociągającą estetyką szaty graficznej oraz dostojnością piękna. Powyższe fakty sprawiły, że postanowiłem nieco czasu im poświęcić.

Wokół samej publikacji

O jakości edycji decyduje między innymi projekt graficzny książki i okładki (Adam Romaniuk) oraz łamanie (Wojciech Orliński, Piotr Pindur). Na szczególną uwagę zasługują świetnie dobrane i opracowane zdjęcia. To zasługa Zbigniewa Sawicza, doskonałego fotografa, który jest autorem niemal wszystkich zawartych w pracy zdjęć oraz reprodukcji projektów i realizacji artysty. Nieliczne fotografie pochodzą z archiwum samego twórcy albo autora tekstu. Nie można też pominąć znaczenia komputerowej obróbki zdjęć, której dokonali: Wojciech Orliński i Bożena Pietyra.

Można powiedzieć, że powstanie tej sążnistej publikacji rodziło się wraz ze zbliżającym się dostojnym jubileuszem artysty. Nad zwieńczeniem pięćdziesięciolecia twórczości Wiktora Ostrzołka w dyskretny, ale i konsekwentny sposób czuwał współziomek Ziemi Rybnickiej – ówczesny ordynariusz, ksiądz arcybiskup Damian Zimoń. On też umieścił na początku książki (s. 4 i n.) swego rodzaju panegiryk, a raczej laudację na cześć twórcy, ukazując przede wszystkim jego wielorakie więzi z diecezją, z Górnym Śląskiem, miejscowym duchowieństwem i duchem wierzącego ludu tej ziemi, jak również szeroki – też międzynarodowy – rezonans jego twórczości. Metropolita katowicki o dokonaniach artysty pisze między innymi: „Jego wieloletnia twórczość jest dążeniem do zrozumienia natury światła jako medium duchowych klimatów (...), wyzwala nastroj modlitwy i obcowania z Bogiem” (s. 4-5). Arcybiskup dodaje, że także dzięki jego witrażom przebywający w tych przestrzeniach stają się współuczestnikami „transcendentnego klimatu”. Powtarzające się słowo „klimat” zostaje tu dookreślone przez także ważne dwa przymiotniki, które nas, naszą wyobraźnię i duszę przenoszą w świat ducha i transcendencji. To jest owa istotna opcja *sine qua non* w obiekcie

¹ H. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka. Pięćdziesiąt lat twórczości*, zdjęcia: Z. Sawicz, posłowie: A.K. Olszewski, Wydawnictwo Księgarnia św. Jacka, Katowice 2006, 348 s.

sakralnym. Walory artystyczne i formalne są właśnie tutaj bardzo istotne, a nawet niezbędne, choć nie wystarczają. Ich wysoki poziom, znajomość *kerygmy*, ale i warsztatu twórczego, profesjonalizm w swej specjalizacji i wreszcie perfekcja wykonawcza² – wszystko to **razem wzięte** (podkreślam „razem wzięte”) ma ostatecznie ułatwiać, a przynajmniej umożliwiać nawiązanie więzi interpersonalnej między człowiekiem i Bogiem.

Wróćmy do samej edycji. Podkreślimy, że ta obszerna i gruntowna publikacja to jednak głównie zasługa i wkład dwu autorów: tego, który tworzył jako artysta oraz tego, który ten dorobek zebrał, skatalogował, opisał, podzielił i ocenił. Sam artysta nie tylko nie krył żadnych wątków swego życia i aktywności artystycznej, lecz zadbał o właściwą, odautorską interpretację treści i ideowego przesłania poszczególnych dzieł. Pomocna okazała się jego własna kartoteka oraz dokumentacja opisowa i fotograficzna, którą skrzętnie i dość systematycznie prowadzi. Tego typu solidność i dokładność zdarza się nadzwyczaj rzadko akurat artystom.

Bez względu na to, jak całokształt twórczości Ostrzołka zdefiniują, usystematyzują i ocenia historycy i krytycy sztuki, bardzo ważne, wręcz zasadnicze jest rozeznanie stanu samooceny, samoświadomości i intencjonalnego przesłania właśnie samego twórcy. Interesujące też były impresje na kanwie własnych realizacji czy komentarze wyjaśniające. Dotyczy to wpraw symboliki, ikonografii, wątków biblijnych, teologicznych korzeni. Szkoda, że odautorskie cytaty przewijają się w pracy jakby „znieuważane”, mimochodem. Może w przyszłości pod tym kątem podejmie się ktoś przygotowania solidnego studium. Nawiasem mówiąc, przed wielu miesiącami, a właściwie już przed laty, zamierzałem to zrealizować. Znałem wiele prac Wiktora Ostrzołka i postanowiłem przeprowadzić długi wywiad z artystą. Niestety, nie udało nam się tego wówczas dokonać. Zapewne zapytałbym go również o jakże istotne (nie tylko w zabytkowym kościele) korelacje: wiary, rozumu i wartości artystycznych³.

Inwencja Księdza Dyrektora

We *Wprowadzeniu* czytamy: „Ukazująca się monografia z okazji jubileuszu 50-lecia twórczości jednego z najbardziej wybitnych polskich witrażystów, stanowi przyczynek do zarysowania zjawisk artystycznych nurtujących nie tylko współczesne polskie witrażownictwo, lecz także sztukę współczesną naszych kościołów”⁴.

Zasadniczą treścią książki jest systematyzacja materiału, co wymagało znacznego wkładu czasu i wysiłku, jak i doświadczenia założyciela Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach – księdza dyrektora Henryka Pyki. Dzięki niemu zgromadzone, uporządkowane i przeanalizowane oraz usystematyzowane chronologicznie zostały dane dotyczące życia i twórczości Wiktora Ostrzołka. Stanowią o tym dwie pierwsze części książki (s. 19-92), które uznać można za najważniejsze. Tu bowiem następuje dookreślenie typologii ikonograficznej i całokształtu twórczości artysty. Jest to pierwsza tak obszerna i dogłębna próba, nie jedynie inwentaryzacji dorobku twórcy, ale także skorygowania nieścisłości faktograficznych oraz interpretacyjnych. Jest to nade wszystko zgromadzenie wielowątkowej

² *La Aziende*, Chiesa oggi. Architettura e Comunicazione 42 (2000), s. 29-31.

³ H. Nadrowski, *Relacje „fides”, „ratio” i „ars” w zabytkowym kościele*, *Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej, Budownictwo* 30 (2006), s. 289-306.

⁴ H. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, s. 10.

twórczości artysty w jednym dziele. Choć tytuł książki mówi o witrażach, to publikacja ukazuje cały tekst i kontekst artystycznej drogi twórcy, jego ustawicznych poszukiwań, nienasyceń, jego niespożytej wręcz energii i inwencji twórczej. Zauważyć warto, że tą szerszą płaszczyzną życiowej drogi artysty zajmuje się książka Pyka na wielu stronicach tej publikacji. To cały początek książki – aż do strony 55. – oraz część końcowa o charakterze inwentaryzacyjnym, czyli dwa indeksy: witraży (s. 317-324) oraz twórczości pozawitrażowej (s. 325-336).

Dodać tu wypada, że książka Pyka twórczością Wiktora Ostrzołka zainteresował się już sporo lat temu. Zamierzał napisać pracę pod kierunkiem księdza profesora Janusza Stanisława Pasierba. Książka Henryk otrzymywał coraz to nowe zadania i obowiązki w diecezji. Niektóre zresztą sam inicjował. Ciągłe brakowało czasu i bodźca, by materiał „dopiąć”, tekst dopracować. Mijały lata, książka profesor odszedł do wieczności. Ciągłe jednak dzieło nie zostało dopełnione. Wreszcie książka arcybiskup zlecił opracować monografię Wiktora Ostrzołka w związku ze zbliżającym się jubileuszem twórcy.

Zauważmy, że choć na karcie tytułowej widnieje rok 2006 jako rok wydania książki, to jej uroczysta promocja i prezentacja, połączona z wernisażem i wystawą twórczego dorobku artysty, odbyła się 6 marca 2007 roku w auli Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Wtedy też Tomasz Merta jako przedstawiciel Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego wręczył artyście medal „Gloria Artis”. Kilka miesięcy wcześniej (dokładnie 11 września 2006 roku) artysta-jubilat otrzymał nagrodę z rąk Prezydenta Miasta Katowice – Piotra Uszoka. Ku pamięci historycznej warto odnotować, że odbyła się także druga promocja książki-albumu: w Tarnowskich Górach (Centrum Kultury) 27 kwietnia 2007 roku.

Dla większości korzystających z tej urokliwej edytorsko książki najciekawsza i wzbudzająca zainteresowanie wizualne, żeby nie powiedzieć „obrazkowe”, jest oczywiście część katalogowa z bogatym materiałem fotograficznym. To „opatrzenie się” z dobrą fotografią, ale przecież nade wszystko z dobrą sztuką, też ma sens i pełni ważną rolę poznawczą, a nawet edukacyjną⁵. Nie jest to wprawdzie to samo, co obcowanie z dziełami bezpośrednio w przestrzeniach kościelnych, jednak możemy rozeznaczyć poziom dzieła i wyobrazić sobie faktyczny klimat tych witrażowych fascynacji. Niejednego zapewne wędrowka po kartach książki skłoni, by tam być i przeżyć to niebywałe spotkanie z *sacrum* w świetle czy mroku tych właśnie witraży.

Ta część książki jest też objętościowo i treściowo najobszerniejsza (s. 93-314), czyli stanowi dwie trzecie całości. Większość materiału opiera się na aktualnym stanie zachowania omawianych dzieł sztuki. Wizja lokalna – i to niemal w całym kraju – była czymś czasochłonnym, a zarazem kosztownym. Pozostanie więc swego rodzaju dokumentacją. Nadzwyczaj cenny jest stały kod informacyjny zawarty w **15 punktach**, który ułatwia ocenę, analizę i różnego rodzaju klasyfikacje. Oto wprowadzony przez autora schemat: *adres, charakterystyka architektury i wnętrza, architekt, datowanie projektu W. Ostrzołka, data i miejsce realizacji projektu..., sygnatury, liczba witraży..., witraże innych autorów, rozmiary witraży..., powierzenia przeszkleń witraży..., lokalizacja witraży w obiektach, treść ideowa, rozwiązania formalne, historia realizacji, literatura*. Zarówno dołączony indeks chronologiczny, jak i ten powtarzający się zestaw informacji wraz ze zbiorem

⁵ Por. R. Łoboda, *Witraż umiera ukradkiem*, Sztuka Sakralna 6 (2004), s. 48.

danych o artyście, a raczej o całokształcie jego twórczości, nazwałem w jednej z recenzji – „kluczem do ich systematyki i analizy”⁶.

Zauważyć pragnę, że w końcu książki znajduje się dział *Bibliografia*. Dostrzegalna jest pewna niedogodność i metodologiczna niekonsekwencja zarazem. Otóż wszystkie pozycje cytowane czy wzmiankowane w teście książki powinny właśnie w tym miejscu być konsekwentnie odnotowane. Natomiast znajdują się tu tylko niektóre z nich. Książka jest dziełem zwartym i edytorsko zamkniętym, dlatego przy ewentualnym jej wznowieniu warto usunąć ten niedomóg bibliograficzny. Zachęcam też, by na ostatnich stronach umieścić indeks alfabetyczny. Zapewne jedno i drugie ułatwi korzystanie z tego cennego wydawnictwa.

W tym miejscu wypada dodać, że zebrane materiały oraz omawiana tu publikacja skłoniły jej autora, by przygotować i obronić pracę doktorską⁷.

Twórcze poszukiwania

Wróćmy do analizowanej publikacji. Jest ona próbą kompleksowego ujęcia całokształtu dorobku artystycznego Wiktora Ostrzołka. Znamienny jest tytuł jednego z rozdziałów *Sztuka dała mu nazwisko*. Faktycznie. Zainteresowania Ostrzołka sztuką zaczęły się już w roku 1950, kiedy uczęszczał do Liceum Plastycznego w Krakowie. Związał się zatem z tym miastem jeszcze przed rozpoczęciem studiów w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na początku studiował grafikę w pracowniach Mieczysława Wejmana i Witolda Chomicza, zaś plakat – u profesora Macieja Makarewicza. W końcowej fazie studiów zafascynował się twórczością wybitnego polskiego witrażysty Adama Stalony-Dobrzańskiego. Wielorakie kontakty z ludźmi sztuki, z dziełami w kościołach i galeriach pogłębiły w nim przekonanie o kierunku dalszego związku ze sztuką. To, co zyskał na studiach (warsztat i gust), udoskonalał i przekształcał podczas swych początkowych poszukiwań artystycznych. W jego życiorysie niektórzy dopatrują się nawet wpływu ówczesnego duszpasterza studentów – księdza Karola Wojtyły.

Pierwsze mozaiki i witraże wykonuje już w roku 1957. Odbywa podróże artystyczne do Paryża (1962, 1963, 1968, 1972, 1976). Traktuje je jako okazję do poszerzenia i pogłębienia swych zainteresowań twórczych. Utrzymuje kontakty ze środowiskami artystycznymi i polonijnymi w Hiszpanii i w Rzymie. Łatwość operowania różnymi technikami w kształtowaniu rysunku, grafiki i malarstwa pozwalały wydobywać bogactwo formy i różnorodnych walorów. Przez pewien czas fascynuje go akwarela.

Wiktor Ostrzołek przejawiał bardzo różne zainteresowania i działania artystyczne. Zwrócono na niego uwagę bardzo wcześnie, bo tuż po uzyskaniu dyplomu. Wtedy ściśle współpracuje z redakcją „Gościa Niedzielnego” (rysunki, grafiki, sugestie plastyczne). Tworzył szkice dekoracji okresowych i aranżacji wnętrz sakralnych. Wyczuwało się „rękę mistrza” w całej szacie graficznej „Gościa”, szczególnie w czasie, gdy piśmem kierował ksiądz redaktor Józef Gawor. Ten zaś,

⁶ H. Nadrowski, *Henryk Pyka, Witraże Wiktora Ostrzołka. Pięćdziesiąt lat twórczości, zdjęcia: Zbigniew Sawicz; posłowie: Andrzej K. Olszewski, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2006, 348 s., Ruch Biblijny i Liturgiczny 60,3 (2007), s. 237.*

⁷ H. Pyka, *Treści religijne w twórczości witrażowej Wiktora Ostrzołka. Studium teologiczno-ikonograficzne*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem ks. dr. hab. Piotra P. Maniurki w Katedrze Historii Sztuki Sakralnej i Ochrony Zabytków Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.

jako wieloletni (1964-1980) przewodniczący Diecezjalnej Komisji do spraw Sztuki Sakralnej, w zasadniczy sposób wpływał na poziom artystyczny wielu nowych obiektów sakralnych. Angażował też i wykorzystywał bogactwo twórcze Wiktora Ostrzołka. Coraz częściej zaczęły się tutaj pojawiać również jego projekty i realizacje. Dzięki poprawności warsztatowej oraz czytelności plastycznej i wyrazistości teologicznej, ale także swego rodzaju „świeżości”, stał się szybko „odkryciem” i poszukiwanym twórcą.

Ponadto artysta bierze udział w różnych wystawach, wernisażach krajowych i zagranicznych. Współpracuje przez pewien czas z Wydawnictwem „Śląsk” oraz z Niższym Seminarium Duchownym w Katowicach (do roku 1962, czyli do jego likwidacji).

Na północy Polski stał się znany głównie dzięki dwóm tamtejszym biskupom, którzy wywodzili się ze Śląska: Ignacemu Jeżowi (diecezja koszalińsko-kołobrzeska) i Jerzemu Strobie (diecezja szczecińsko-kamieńska). Posypały się liczne zamówienia i realizacje: w Stargardzie Szczecińskim, w Szczecinie, w Gdańsku, w Sopocie, w Gorzowie Wielkopolskim, w Poznaniu. Niesamowitą cechą artysty było to, że od samego początku swej twórczości umiał wsłuchiwać się w opinie teologów na temat głębi znaku plastycznego, interpretacji Pisma Świętego i prawd wiary poprzez język sztuki.

Projekty graficzne opracowane przez Ostrzołka dotyczyły szaty plastycznej wielu publikacji, serii kart jubileuszowych i świątecznych, zaproszeń, jak również odnowy szat liturgicznych⁸. Artysta projektował poza tym sztandary, sprzęt liturgiczny oraz insygnia biskupie i świeckie; okładki, karty tytułowe książek, a do wielu z nich wykonywał ilustracje. Jest autorem całej oprawy graficznej (też okładki i wszystkich ilustracji) wydanego nakładem Kurii Diecezji Szczecińsko-Kamieńskiej w roku 1975 w czterech częściach *Katechizmu Religii Katolickiej*. Projektuje druki bibliofilskie i dyplomy; kalendarze i foldery reklamowe; zaproszenia i bilety wstępu; obrazki religijne i karty świąteczne; tytuły czasopism i plakaty; tzw. cegiełki oraz „ex libris” dla różnych instytucji i osób, a także papiery firmowe, pieczęcie, logo, symbole i godła. Jest twórcą rzeźb, płaskorzeźb, tablic pamiątkowych i pomników nagrobnych.

Projektuje nawet domy rekreacyjne czy zespoły letniskowo-mieszkalne, również refektarz zakonny wraz z zapleczem. Jednakże szczególnym działem jego twórczości projektanckiej jest integralna aranżacja **wnętrz kościelnych**, projektowanie i wykonywanie polichromii kościołów i kaplic. Znamienne, że posługuje się różnymi technikami i tworzywami. Dla przykładu w kościele ojców oblatów pod wezwaniem Najświętszego Serca Pana Jezusa (Katowice-Koszutka) doskonałym, a przecież jednym z wcześniejszych jego rozwiązań jest wykonanie **w mozaice** wszystkich elementów tej przestrzeni. Szkoda, że podczas przebudowy w latach późniejszych naruszono tę integralność i część mozaik przeniesiono, a wręcz całkowicie zniszczono. Owe nowe części należało raczej uzupełnić, by także pod względem formalnym zachowana była czytelna jednorodność. Podkreślimy, że wspomnianą techniką mozaikową artysta posługuje się i w innych obiektach sakralnych, spośród których wymienić należy na przykład: Siolkowice koło Opoła (ściana główna), Inowrocław-Szymborze (mozaika Świętego Antoniego), Ostrów Wielkopolski (centralna mozaika w kościele pod wezwaniem Świętego Antoniego).

Inną techniką chętnie używaną przezeń we wnętrzach sakralnych jest **sgraffito**: Jaksice koło Inowrocławia; Poznań (kościół pod wezwaniem Najświętszego

⁸ H. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, s. 36 i n.

Zbawiciela, kościół pod wezwaniem Objawienia Pańskiego), Katowice-Giszowiec (kościół pod wezwaniem Świętej Barbary), Katowice-Panewniki (klasztor sióstr służebniczek), Dębica (kościół, dom parafialny i dom generalny sióstr służebniczek), Śmiłowice koło Mikołowa (kościół pod wezwaniem Matki Bożej Częstochowskiej), Tarnowskie Góry (kościół pod wezwaniem Świętych Piotra i Pawła), Gdańsk-Nowy Port (droga krzyżowa).

Artyście nieobca jest też **metaloplastyka**. Jako charakterystyczne jego realizacje w tej technice wymieniane są: Warszawa (kościół pod wezwaniem Matki Bożej Miłosierdzia), Sopot (kościół pod wezwaniem Świętego Jerzego), Brzeziny koło Łodzi (kościół ojców franciszkanów), Zielona Góra (kościół pod wezwaniem Najświętszego Zbawiciela).

Wykonanie projektowanych przez siebie **rzeźb i płaskorzeźb** powierza artystom, których uważa za „sprawdzonych” profesjonalistów. Jego projekty i kompozycje wykonują między innymi: Wilhelm Jędrzejczyk z Rybnika (Kołobrzeg – kościół Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny; Zielona Góra – kościół Najświętszego Zbawiciela; Bielsko-Biała – kościół pod wezwaniem Świętego Mikołaja; tamże – kaplica Sióstr Notre Dame; Sopot – kościół Świętego Jerzego); Lech Piętka (Kołobrzeg – konkatedra pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny; Łódź-Łagiewniki – Wyższe Seminarium Duchowne ojców franciszkanów; Łódź-Dąbrowa – kościół ojców franciszkanów pod wezwaniem Świętego Maksymiliana Marii Kolbego; Koszalin – kościół pod wezwaniem Świętego Wojciecha); Bernard Wodniak z Katowic (Szczecin-Warszewo – kościół pod wezwaniem Świętego Antoniego; Szemrowice – kościół pod wezwaniem Świętej Trójcy); Bronisław Jekel (plastyka wokół tabernakulum oraz portal kościoła pod wezwaniem Matki Bożej Miłosierdzia w Warszawie na Stegnach); Andrzej Biernacki (Poznań – kościół pod wezwaniem Najświętszego Zbawiciela).

Warto zauważyć, że od samego początku twórczych penetracji Wiktor Ostrzołek miał wyrazistą świadomość trzech rzeczy: talentu, rzetelnej pracy (zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej) oraz **odpowiedzialności**. Znamienne, że to ostatnie właśnie pojęcie wymienił aż 10 razy w swym krótkim, mieszczącym się na dwu stronach, wystąpieniu na sympozjum w maju 2007 roku. Mówił między innymi: „Myślę, po prostu, że trzeba robić swoje, jak się potrafi najlepiej w poczuciu odpowiedzialności, zachowując własną tożsamość twórczą i wielką uwagę, szacunek dla otoczenia i zastanych wartości. (...) Twórca musi też pamiętać i uważać – to też jest odpowiedzialność – żeby odbiór jego dzieła wzbudzał właściwe emocje, skojarzenia. Czasem trzeba spojrzeć oczyma innych, aby uniknąć tych niepożądanych skojarzeń, emocji”⁹.

Fascynacja witrażem

Złożoność procesu powstawania dobrego witraża kościelnego i wielowątkowość przyczyn i skutków jego oddziaływania jest najpierw zjawiskiem psychofizycznym i czysto technicznym. Zarazem współdecyduje o jakości oraz integralności artystycznej, jak i liturgicznej danej przestrzeni¹⁰.

⁹ W. Ostrzołek, *Odpowiedzialność za piękno – Świadectwo artysty. Wystąpienie podczas Sympozjum Naukowego „Jak żyć odpowiedzialnie w nieodpowiedzialnym świecie”*, Piekary Śląskie, 25 maja 2007, mps, s. 2.

¹⁰ G. Schneider, *Grundlagen für Kirchenbau- und Altarraumgestaltung*, w: *Kunst im heiligen Dienst. Werkheft liturgischer Kirchenbau nach dem Konzil*, red. E. Kiel, St. Benno Verlag, Leipzig

W pierwszym etapie największy wpływ na Ostrzołka wywarł jeden z wykładowców w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Adam Stalony-Dobrzański. Dla obydwu twórców cenne były z kolei także kontakty z wykonawcami witraży, szczególnie ze znanym mistrzem Romanem Ryniewiczem, który prowadził zakład witrażowniczy w Krakowie (od 1931 roku). Czerpanie wiedzy i doświadczenia zarówno od swego mistrza, jak i cenionego wykonawcy pomogło Ostrzołkowi dość szybko zrozumieć znaczenie zarówno odpowiedniej wyważonej ekspresji i kompozycji całości, jak i przekazu ikonograficznego, treści biblijnej i przesłania katechetycznego, a wreszcie – perfekcji i prestiżu wykonawczego. Podkreślić należy, że wykonawca projektu pełni nadzwyczaj ważną rolę. Choć zdarza się, niestety, że realizacja odbiega w kolorystyce, tonacji i nastroju od projektu zawartego w kartonach. Wiadomo, że skala kolorystyczna różnych barw jest olbrzymia. Ich słowny opis jest nieudolny, a czasem wręcz niemożliwy¹¹. Stąd z korzyścią dla końcowego efektu jest dbałość o dokładne dopracowanie projektu realizacyjnego. Dla ułatwienia poprawnego i wiernego oddania zamysłu artysty, w całości lub częściowo, wykonywane są kartony – zazwyczaj w skali 1:1.

Z biegiem czasu artysta zaczął selekcjonować pracownię witrażowniczą i wybierać wykonawcę własnego projektu. Zwraca uwagę na standard i poziom realizacyjny. Swoje wielkie i znaczące projekty stara się powierzać sprawdzonym firmom i wykonawcom. Najściślej związał się z Krakowskim Zakładem Witraży. Firma ta założona została w roku 1902 pod szyldem S.G. Żeleński¹², zaś od roku 1972 – „Renowacja”. Artysta chętnie powierzał swe projekty poznańskiej pracowni witraży Michała Kośmickiego, firmie Zarzycki (dawniej – Ryniewicz). Wie także, że ważne jest samo tworzywo, czyli dobre szkło witrażowe¹³. Najchętniej korzysta z huty szkła w Jaśle i Krośnie.

Zarówno sam artysta, jak i krytycy oraz odbiorcy jego witraży zauważają ciągły twórczy rozwój proponowanych przezeń form witrażowych. Jego podróże do Francji pozwoliły nie tylko zafascynować się witrażem gotyckim, ale też dokonać swoistej konfrontacji z krakowskim witrażem *Bóg Ojciec* Wyspiańskiego. „Witraże te choć tak różnią się sposobem potęgowania ekspresji, wyzwalają we wnętrzu to samo duchowe doświadczenie. Jest to doświadczenie mistyczne, które stwarza światło i nastrój”¹⁴. Krakowskie arcydzieło „wybucha potokiem barw (...), gdzie biblijny patos wersetów *Genesis*, sykstyńska *maniera grande* i secesyjna dekoracyjność stapiają się w jedno, obudzone promieniami zachodzącego słońca”¹⁵.

1967, s. 62: „Wenn der Raum bunter Fenster bedarf, um als Kirche zu wirken, und ohne die Farben-
glut der Schreiben tot und kalt erscheint, dann ist die Architektur der Raumes ungenügend”.

¹¹ M. Twarowski, *Metoda projektowania kościoła*, Warszawa 1985, s. 189-190: „Nie ma możliwości określenia większości odcieni i tonów barw. Istnieje pogląd, że zdrowe oko rozróżnia przy normalnym oświetleniu więcej niż 100 000 walerów barw. Jeszcze większe trudności występują w dokładnym scharakteryzowaniu kompozycji wnętrza – obejmujących układ kolorystyczny, oświetleniowy i plastyczny. Podanie nawet dość dokładnego opisu spowodować może powstanie w wyobraźni czytelników układów różniących się między sobą”.

¹² H. Blumówna, *Witraże Żeleńskich 1902-1952*, Tygodnik Powszechny 1952 nr 32, s. 6.

¹³ Por. W. Pieńkowski, *Elementy funkcjonalne wnętrza kościoła*, w: *Budowa i konserwacja kościołów. Poradnik-Vademecum*, red. A. Grabowski, F. Olszewski, B. Szmidt, Warszawa 1981, s. 120.

¹⁴ H. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołki...*, s. 32.

¹⁵ M. Janocha, *W kręgu Kościoła*, w: *W kręgu arcydzieł. Zbiory sztuki w Polsce*, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 2007, s. 34.

Można powiedzieć, że witraż kształtował *curriculum vitae* Wiktora Ostrzołka. Twórczość witrażowniczą rozpoczął w roku 1957, tuż po ukończeniu studiów i uzyskaniu dyplomu na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ten pierwszy etap jego twórczości zamyka się w roku 1961. Pierwsze witraże zaprojektował dla kościoła pielgrzymkowego pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Pszowie.

Następne witraże z lat 1958-60 także wykonywane są dla kościołów własnej ojcowizny (Pstrążna, Cieszyn, Radzionków, Lyski, Raszczyce, Jastrzębie-Moszenica Śląska, Przełajka koło Siemianowic, Katowice-Janów, Katowice-Mucki). Bezsprzecznie można włączyć go do szeregu twórców, którzy kontynuują piękną kartę odrodzenia śląskiej sztuki witrażowej XIX i XX wieku¹⁶. Zrazu przekroczył granice własnej diecezji, a nawet kraju. W kilka lat po ukończeniu studiów projektuje i realizuje witraże na północy Polski (Stargard Szczeciński, Słupsk, Gdańsk, Sopot, Szczecin, Kołobrzeg, Koszalin). Jego witraże znajdziemy wkrótce między innymi w Poznaniu, Gorzowie Wielkopolskim, Krakowie, Kalwarii Zebrzydowskiej, Lublinie, Tarnowie, Łodzi, Górze Kalwarii, Warszawie i wielu innych miejscach. Jakże ważna, nie tylko dla rodaków, jest jego realizacja w rzymskim kościele Świętego Stanisława biskupa i męczennika. Jest to symboliczna i syntetyczna zarazem kompozycja Matki Bożej Kozielskiej w koronie, poniżej wizerunku której, jako centralna część witraża, znajduje się Orzeł Biały, a jeszcze niżej – herb Jana Pawła II.

Stopniowo zrozumiał, że jego pasją i fascynacją stanie się właśnie witraż. Zauważyć należy jego twórcze poszukiwania przy realizacji witraży w kościele garnizonowym w Katowicach, Puławach, Sopocie i w Warszawie. Ważną jego realizacją jest zespół witraży w domu jezuitów w Krakowie-Przegorzalach. Z nowszych realizacji wymienić należy jego witraże w Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Krakowie-Łagiewnikach.

W czasie 50 lat twórczości witrażowniczej zrealizował dzieła w niemal 150 kościołach – zarówno zabytkowych, jak i współczesnych. Na szczególną uwagę zasługuje jego umiejętne wycucie i „wpisanie się” w konkretną czasoprzestrzeń sakralną. Zaskakuje i ujmuje zarazem niesamowita wrażliwość, otwartość na przesłanie teologiczne, profetyzm biblijny i przystosowanie liturgiczne. Wszystko razem ma ostatecznie charakter soteriologiczny¹⁷. Zrozumienie integralności danej przestrzeni znajduje swe korzenie w przenikaniu jej duchem wiary, w mistagogicznej atmosferze poszczególnych elementów, a także kerygmaticznej roli sztuki kościelnej. Tę całość, skończoność i konsekwencję odczuwa się w każdej realizacji, którą Wiktor Ostrzołek nie tylko projektował, ale mógł również strzec wierności **koncepcji** oraz czuwać nad wykonaniem. Warto podkreślić, że – niestety – zdarza się niekiedy szkodliwa i samowolna ingerencja wykonawcy. Choć czasem sami inwestorzy kościelni sprzeniewierzają się podstawowej zasadzie *primum non nocere* i nie tylko naruszają prawa autorskie, lecz doprowadzają do rażącego dysonansu treściowo-formalnego. Zauważmy to muzyczne porównanie. Toć przecież nie tylko Chagall czy Jerzy Skąpski mówią o muzyce witraży i ich harmonii z całością obiektu. O tę „komplementarność” w swoich dziełach bardzo zabiega Ostrzołek.

¹⁶ E. Gajewska-Prorok, *Odrodzenie sztuki witrażowej na Śląsku w XIX i XX wieku*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. K. Pawłowska, J. Budyn-Kamykowska, Kraków 2000, s. 49 i n.

¹⁷ C. Chenis, *Teologia di luce*, Chiesa Oggi. Architettura e Comunicazione 42 (2000), s. 11.

Na uwagę zasługuje nadto jego umiejętność poszukiwania i odkrywania. Wielkie wrażenie na mnie zrobiło kilka koncepcyjnych projektów witraży do monumentalnego wnętrza kościoła Matki Bożej Miłosierdzia na warszawskich Stegnach. Ówczesny proboszcz, po dyskusji z wieloma osobami świeckimi i duchownymi, zaproponował artyście przygotowanie kilku kompletów koncepcyjnych. Artysta opracował je stosunkowo szybko. Najbardziej zaskakujące i wręcz ujmujące było to, że każda wersja wyróżniała się nieco inną tektoniką, dynamiką, fakturą i kolorystyką. Dość różnie potraktował też ilość i proporcję wprowadzonych tam elementów, osób i symboli. Ostatecznie dokonano wyboru jednej z sugestii artysty. Gdy on sam osobiście zetknął się z olbrzymim wnętrzem i oknami, które odebrał jako „twarde”, „kanciaste”, a nawet „martwe”, zastanawiał się najpierw, jak ożywić tę przestrzeń. Toteż projektant tak stawia podstawowe pytanie: „Jak skomponować muzykę barw, by nadać tej kolosalnej budowli pogodny nastrój sacrum?”¹⁸. Ów akcent „muzyczności przestrzeni” zapewne wywodzi się z dość powszechnego przeświadczenia o wyższości tego wtajemniczenia artystycznego¹⁹. Witraże w olbrzymiej przestrzeni pełnią najpierw rolę porządkującą. Projektant zawarł w witrażach, a raczej dokonywał bardzo oryginalnej transpozycji podsuwanych mu treści teologicznych, osób i faktów historycznych, ale i niemal współczesnych. Kompozycja całości czy wręcz ikonologiczna synteza to konsekwentny program ikonograficzny związany z ideą Miłosierdzia Bożego w historii narodu polskiego oraz w dziejach zbawienia – aż po nasze dni. Dodajmy, że płynna, falująca struktura witraży tworzy odczuwalną jednorodność formy wszystkich okien tego olbrzymiego obiektu sakralnego. Szerszy zakres przestrzenny oraz dzieje Bożego Miłosierdzia w świecie przedstawiają oczywiście witraże z Sanktuarium w Krakowie-Łagiewnikach.

Kaplica siostr de Notre Dame w Opolu jest przykładem form nieregularnych, choć jednorodnych formalnie²⁰. Analogiczne rozwiązania formalne znajdujemy w witrażach Ostrzołka w kościele ojców reformatów w Gdańsku-Nowym Porcie (1969). Do tej grupy dodać można także witraże dwóch obiektów z roku 1973: w nawie głównej kościoła Świętego Jerzego w Sopocie oraz w kościele Świętego Józefa w Szczecinie-Pomorzanach. W dwa lata później podobną formę odnajdujemy w kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej przy katedrze szczecińskiej²¹.

Już u początku swej twórczości Wiktor Ostrzołek bał się popadnięcia w artystyczną rutynę. Wprowadzał na przykład strukturę tłuczonego szkła (wspomniany kościół Świętego Józefa w Szczecinie-Pomorzanach). Coraz częściej artysta odchodzi „od ostrego metrum”, a fascynuje się z symfonią kolorystyczną miękkich form graficznych, które ukazują swoistą polifonię przestrzeni i koloru²².

Kolejnym formalnym poszukiwaniem artysty jest falistość linii, na przykład w kościele Świętego Michała Archaniola w Oleśnie (2004).

¹⁸ W. Ostrzołek, *Moje witrażowe*, Stegny, mps, s. 11.

¹⁹ A. Ganoczy, *Stwórczy człowiek i Bóg stwórca*, Warszawa 1982, s. 71: „Kto uprawia muzykę, ten wyraża więcej, niż mogą wyrazić pojęcia i obraz. Temu, co możliwe do pomyślenia i zobaczenia, nadaje dzięki słyszalnej grze konsonansów i dysonansów – jakiegoś wzniosłego znaczenia. (...) Kto rozumie muzykę, ten rozumie więcej, niż ten, kto potrafi tylko czytać słowa i obrazy. Jeszcze więcej ten, kto uprawia muzykę (...)”.

²⁰ H. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, s. 73.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 82.

Charakterystycznymi cechami jego twórczości są wyrazistość i dbałość o przedstawienie wybranego przesłania dogmatycznego czy ewangelizacyjnego. Zazwyczaj powstają małe lub wielkie cykle **narracyjne**. Weźmy choćby stosunkowo mały obiekt – kaplicę domu prowincjalnego Sióstr Szkolnych de Notre Dame w Opolu (1972). Są tam jedynie trzy okna witrażowe. Przedstawiają one chronologiczne trzy główne etapy zbawczej misji Jezusa Chrystusa: wcielenie, śmierć krzyżowa i zmartwychwstanie. Oto inna realizacja. W kościele pod wezwaniem Najświętszego Serca Pana Jezusa (Katowice-Murcki) jest tylko jeden, ale wielki (9 metrów wysokości; powierzchnia: 82 metry kwadratowe) witraż. Przedstawia on myśl, którą wyraża tytuł i wezwanie kościoła: zbawienie świata wypływa z otwartego Serca Jezusa zawiesłego na krzyżu. Centralnie usytuowany Chrystus Ukrzyżowany obejmuje i łączy trzy sfery: niebiańską (górną: jasną, złotą, pełną ciepła), ponadczasową (w tonacji błękitu, który nasycony jest czerwienią ofiarnej miłości) i ludzką (w tonacji zieleni pełnej nadziei, w którą przenika czerwień zbawczej krwi Chrystusa)²³. W kolejnym kościele pod wezwaniem Matki Boskiej Dobrej Rady (Zgierz) przedstawiona jest Maryja w kontekście tekstu poszczególnych strof prastarego naszego hymnu *Bogurodzica Dziewica*.

Ostrzołek jest mistrzem słowa pisanego linią, kolorem, obrazem. Niezaprzeczalną cechą jego twórczości jest opanowanie rzemiosła, nawet swoiste wyrafinowanie formy. Zarazem jednak dążenie do prostoty, czytelności przesłania, wyrazistości postaci. Możemy mówić, że ukształtował on swą indywidualność, oryginalność. Zauważmy, że jest on w zasadniczym trzonie twórczości w jakiś sposób identyfikowany – kontynuujący swój styl, swoją osobowość artystyczną. Zarazem ciągle poszukuje, tętni. I tak na przykład, nader śmiała i nowatorska, jakby zupełnie odmienna od rozpoznawalnej jego formy, jest realizacja tarnowska z 2004 roku (kościół pod wezwaniem Błogosławionej Karoliny Kózkówny). Pewne analogie odnajdywane są w dwu katowickich realizacjach: w Giszowcu i na Koszutce (kaplica adoracyjna z 2002 roku). Te realizacje mają konkretną treść teologiczną i kerygmatyczną, jednakże formalnie skłaniają się ku symbolice o znamionach abstrakcyjnych.

Dzięki zawartemu w książce chronologicznemu indeksowi wszystkich realizacji witrażowych artysty, można dokonać swego rodzaju statystyki wykonawców, z którymi wiąże się tylko okazjonalnie bądź też systematycznie i na stałe. Profesjonalizm, perfekcja wykonania i wierność względem projektu... – wszystko to ma zasadniczy wpływ na jakość konkretnych dzieł.

Interpretacja a odnajdywanie sensu

Najistotniejsze i zarazem najbardziej skomplikowane, i mimo wszystko niejednoznaczne, jest to wszystko, co dotyczy interpretacji interdyscyplinarnej, ale głównie ikonograficznej – mocno zakorzenionej na podstawach i przejawach wiary. Wiadomo, że nie chodzi tu wyłącznie o oświetlenie kościoła, o „jakieś” przeszklenie czy jedynie barwny obraz malowany światłem, który ma li tylko „ożywić” mury czy zapełnić pustkę. Profesor Mieczysław Twarowski, gdy pisał o słońcu i świetle w architekturze, zwracał między innymi uwagę na znaczenie usytuowania architektury otwartej i zamkniętej oraz na zmienność odczuć i wrażeń we wnętrzu w poszczególnych porach dnia i roku²⁴. Docenił (choć czasami

²³ Zob. H. Pyka, *Treści religijne w twórczości witrażowej Wiktora Ostrzołka...*, s. 72.

²⁴ M. Twarowski, *Słońce w architekturze*, Warszawa 1970, s. 184.

może i przeceniał) ów aspekt psychologii wnętrza kościelnego. Oczywiście, nie należy lekceważyć sprawdzonych odczuć, doznań (subiektywnych i zobiektywizowanych) ani też doświadczeń, które potwierdzają określone oddziaływania rozmaitych kolorów czy kompozycji witraży, barwnych smug i podświetleń, wpływających na psychikę człowieka, jego zachowania i przeżycia²⁵. Bardzo często na etapie koncepcyjnym niejedyn projektant chce przebywać w danym miejscu kilka godzin i to w różnych porach roku. Ten pobyt zazwyczaj wypełnia obserwacjami i notatkami. Chce zapewne – mówiąc językiem Twarowskiego – wydobyć „wyrazistość promienia słonecznego” oraz uwzględnić pozostałe faktory bardzo konkretnej czasoprzestrzeni – *hic et nunc*. „Sztuka witrażowa wprowadza w pole olbrzymiej ilości bodźców oddziałujących na człowieka – kolorowe, ciągle zmienne światło, które decyduje o emocjonalnym charakterze wnętrza”²⁶. Zazwyczaj podkreśla się, że właśnie do każdej przestrzeni i każdego obiektu należy podejść indywidualnie.

Czy i ewentualnie jakie witraże mają być w danym kościele, zdecydować powinni specjaliści, po konsultacji, a raczej w dialogu z miejscowymi parafianami. Najważniejsze jest podjęcie dojrzałej i odpowiedzialnej decyzji na etapie kształtowania się **koncepcji** dzieła, a raczej – całego kompleksu krajobrazowego i architektoniczno-plastycznego. Prymat wnętrza kościelnego²⁷ zawsze powinien być priorytetem w myśleniu i działaniu inwestorów, parafian i twórców.

Podkreśla się, że wraz z podniesieniem walorów estetycznych i rangi architektury wnętrza, witraże mają wzmacniać koncentrację na elementach najważniejszych (ołtarz, tabernakulum, chrzcielnica, obraz kultowy) oraz pobudzać przeżycia religijne, refleksje teologiczne, a nawet kontemplację czy pogłębioną mistykę. Nie mogą być one w kościele celem samym w sobie. Ważny jest zarówno wspomniany kontekst, jak i oczekiwany efekt percepcyjny. Niemal narzuca się tu analogia z postawą „policentryczną” dyskursywności²⁸, której obca jest koncepcja „monocentryczna”: *pars pro toto*. W myśleniu o witrażach w kościele konieczne jest sprecyzowanie celu i koncepcji całości obiektu oraz uwzględnienie konkretnej, indywidualnej sytuacji. Jest to niezbędne **przed** przystąpieniem do ich opracowania. Tak więc to koncepcyjne oraz **integralne** myślenie jest niezbędne zanim nastąpi samo projektowanie witraży. Dodajmy, że zarówno podczas kształtowania

²⁵ Tenże, *Metoda projektowania...*, s. 97. O pewnym dość istotnym braku w kontekście projektowania witraży autor pisze m.in.: „Obecnie projektuje się i zatwierdza jedynie kompozycję samego witraża. Pomija się natomiast układ barwnych smug i podświetleń. A przecież one stanowią o wysokiej wartości estetycznej i sakralnej wielu dawnych świątyń”.

²⁶ A. Satkiewicz-Parczewska, *Emocjonalne oddziaływanie barwnego światła w sztuce witrażowej*, w: *Dziedzictwo polskiej...*, s. 211.

²⁷ Por. M.E. Rosier-Siedlecka, *Światło we wnętrzu kościelnym*, Ateneum Kapłańskie 81, 483-484 (1989), s. 225. Por. H. Pyka, *Treści religijne w twórczości witrażowej Wiktora Ostrzółki...*, s. 34: „Artysta wypowiadając się o swoich monumentalnych realizacjach witrażowych w bazylikach gdańskiej i szczecińskiej powiedział: «siłą centralnie umiejscowionego okna jest światło wypełniające wnętrze... Kluczem do wnętrza jest światło. Formy mają moc wzruszania przez grę proporcji, nieoczekiwanych stosunków, a także przez zadowolenie intelektualne dzięki strukturze, autentyczności, trwałości - oto istotne cechy architektury, także tej w której sprawuje się liturgię»”. Zob. tamże, s. 43.

²⁸ Por. M. Olszewski, *O dyskursywności scholastyki na przykładzie sporu o praktyczność lub teoretyczność teologii*, w: *Kolory i struktury średniowiecza*, red. W. Fałkowski, Warszawa 2004, s. 85: „(...) obraz całości tworzy dopiero sekwencja rozwiązań, a każde pojedyncze rozwiązanie zyskuje pełny sens tylko wtedy, kiedy jest umieszczone w kontekście dyskusji, której jest momentem”.

działa, jak i po jego ukończeniu zyskuje ono jakby ciągle „nowe oblicze”, ciągle dopełniająca się interpretację oraz niesamowitą moc i głębię dzięki omodleniu przez wiernych.

W przedziwny sposób spotykają się: intencje, dokonania artysty i jego odautor-skie sugestie, profesjonalizm firmy witrażowniczej, komentarze fachowców i amatorów oraz cała aura, którą często trudno zdefiniować, ale ona jest, żyje i ożywia tę przestrzeń, w której odczuwamy jakby oddech samego Boga i tajemną Jego moc usakralniającą, nie tylko sklepienia i posadzki kościoła czy jego mury, ale nade wszystko tych, którzy tu się modlą, skupiają, medytują, odnajdują sens, nie tylko danej przestrzeni kościelnej, ale sens ludzkiego pielgrzymowania i świętowania. Ten refleksyjny charakter dobrych witraży pełni rolę nie tyle terapeutyczną czy odmianę *katharsis*, ile ostatecznie posiada znamię eschatyczne i pneumatologiczne. Taki wymiar zyskują też końcowe sentencje klasyfikujące, oceniające dane projekty. Brak dystansu czasowego jest wspaniałą szansą, lecz zarazem niebywałym zagrożeniem. Nieuchronny subiektywizm w ocenie walorów artystycznych dzieła może niemal zawsze „spowodować zawężenie spojrzenia”²⁹. Czasem jakies „wczesne” skojarzenie czy określenie, czy tak zwana „percepcja pierwotna” (jak to określa Mikel Dufrenne) na stałe przywiązuje się do danego dzieła i pozostawia swoiste „subiektywne obciążenie” na zawsze. Zapewne także w tym względzie opowiedzieć się należy za koncepcją „dzieła otwartego” Umberto Eco.

Dotyczy to również spraw związanych ze stylem bądź formą dzieła. Poszukiwania omawianego tu artysty są rozmaicie charakteryzowane (formy skłębione, wstęgowe, „dymne”, geometryczna abstrakcja, „secesyjna” plecionka, ostra ekspresja, malarski naturalizm i tym podobne). Problemem jest, gdy konkretne rozwiązania nie mieszczą się w dotychczasowych podziałach, opisach, jak również kodach percepcyjnych dzieła sztuki. Taki jednak już los tak twórcy, jak i tego, który próbuje go sklasyfikować, wpisać do danej kategorii czy wstawić w jakies ramki. Zresztą próbę porządkującą chronologicznie wraz z ukazaniem ewolucji artysty dokonała Maria Jolanta Żychowska³⁰, do której odwołuje się po wielokroć autor książki, a także Andrzej K. Olszewski. To jego tekst *Posłowie* jest zwieńczeniem całej książki. Olszewski wymienia zarówno mistrzów Ostrzołka (jak Adam Stalony-Dobrzański czy Maciej Makarewicz), jak i jego „rówieśników” (przynajmniej wiekowo). Zauważa, że twórczość Ostrzołka zapewne w przyszłości zostanie całościowo rozpoznana i oceniona właśnie „w konfrontacji z twórczością innych (...) również wybitnych twórców”³¹. Do podanych tam dziesięciu znanych witrażowników można by dodać sporo innych i równie znanych w kraju i w świecie. Wśród wielkich naszych indywidualności warto wymienić choćby: Adama Bunscha³², Jana Bukowskiego³³, Wacława Taranczewskiego, Wernera Lubosa³⁴, Teresę Stankiewicz³⁵. Jakże różna jest optyka, kolorystyka, technika, związek

²⁹ M.J. Żychowska, *Współczesne witraże polskie*, Kraków 1999, s. 41.

³⁰ Por. tamże; M.J. Żychowska, *Śląskie witraże Wiktora Ostrzołka*, w: *Witraże na Śląsku. Materiały Sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Chorzów 2001*, red. T. Dudek-Bujarek, Katowice 2002, s. 135-140.

³¹ A.K. Olszewski, *Posłowie*, w: H. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, s. 339.

³² R. Łoboda, *W cieniu mistrzów – Adam Bunsch*, *Sztuka Sakralna* 5 (2003), s. 37-39.

³³ Tenże, *W cieniu wielkich mistrzów. O witrażach Jana Bukowskiego*, *Sztuka Sakralna* 3 (2003), s. 31-33.

³⁴ M. Musialik, *Mistyk światła*, *Sztuka Sakralna* 4 (2003), s. 36-38.

³⁵ J.A. Nowobilski, *Teresa Stankiewicz*, *Sztuka Sakralna* 2 (2002), s. 38 i n.

z architekturą, z otoczeniem i tłem, a nade wszystko „efekt plastyczny całości” w dziełach takich współczesnych mistrzów spoza Polski, jak: Jacques Gruber, Henri Matisse, Leon Zack, Marc Chagall³⁶, Gottfried Zawadzki³⁷ czy Heinz Ebner³⁸. Najważniejsze jednak u każdego z nich jest kształtowanie „atmosfery transcendentnej i tajemniczy”³⁹.

Choć niniejszy tekst nasycony został wielorakim spojrzeniem i odbiorem światła naturalnego, słonecznego, to dodać wszakże należy, za Ernstem Fischerm, że każde autentycznie przeżyte i wyrażone dzieło wpływa z wnętrza artysty i zrazem wyraża głębię jego ducha i duszy⁴⁰. Günter Rombold podkreśla, że ten najgłębszy, duchowy i symboliczny, a nawet transcendentny wymiar „Światła” kryje się nie tylko w witrażach, ale też w malarstwie, rzeźbie i w każdej innej technice czy tworzywem dobrego dzieła sztuki. Autentyzm, niepowtarzalność, duch i duchowość przesłania artystycznego przenikają nie tylko szkło i kolor, ile przede wszystkim – formę⁴¹. Podobnie jak w średniowieczu, tak i współcześnie charakter dynamizujący, lecz przede wszystkim mistyczny, nie samej kompozycji kolorystycznej, ale całej przestrzeni pogłębiają migocące świece – zarówno w kontekście ołtarza⁴², jak i te trzymane przez wiernych podczas procesji czy odprawianych nabożeństw⁴³ – oraz „żywe światło” wiecznej lampki.

Nova et vetera

Zjawiskiem, a raczej procesem, który dotknął chrześcijaństwo, był tak zwany radykalizm społeczny w postaci ruchu ikonoklastycznego szesnastowiecznej Europy. Purytańskie interpretowanie luterkańskiego hasła: *sola fide, sola scriptura, sola gratia* uznało, iż wieloraka mediacja między Bogiem i człowiekiem poprzez obraz i witraż jest jakoby zbędna. Spowodowało to – jakże często – nieodwracalne straty, także w dziedzinie kultury i sztuki. „We wszystkich krajach protestanckich wybuchaly «furie obrazoburcze», podczas których wrogie Kościołowi tłumy mieszczan niszczyły religijne posągi, malowidła, freski i witraże”⁴⁴.

Podobny niszczyielski ruch zjawił się za naszych czasów, po soborze watykańskim II. Problem okazał się boleśniejszy, gdyż włączyli się doń także duchowni katolicy, ludzie sztuki, szczególnie niektórzy konserwatorzy zabytków

³⁶ R. Kehlmann, *Glasfenster der siebziger Jahre*, Kunst und Kirche 4 (1979), s. 178 i n.

³⁷ J. Schöne, *Gottfried Zawadzki – Glasbilde*, Werkbericht (Kunst und Kunstwerk im Raum der Kirche) 175 (1988), s. 1-16.

³⁸ M. Głaziewicz, *Heinz Ebner*, Sztuka Sakralna 5 (2003), s. 40-42.

³⁹ T. Łączyński (M. Woźnicka), *Witraż w kościele*, w: *Sztuka w liturgii (Mysterium Christi 7)*, red. W. Świerżawski, Kraków 1996, s. 325.

⁴⁰ E. Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*. Verlag der Kunst, Dresden 1959, s. 196: „bei gedämpftem inneren Licht, (...) bei frisch aufleuchtendem Innern”.

⁴¹ G. Rombold, *Sinnlichkeit und Transzendenz*, Kunst und Kirche 2 (1985), s. 91.

⁴² Por. M. Kochanowska-Reiche, *Mistyczne średniowiecze*, Olszanica [b.r.], s. 18.

⁴³ W. Golik, *Iluminacja wnętrza sakralnych*, w: *Budownictwo miast i wsi. Budownictwo sakralne '96. Białystok 10-11 maja 1996. Konferencja Naukowo-Techniczna*, Białystok 1996, s. 45: „W niektórych kościołach w czasie postu organizowane jest nabożeństwo Drogi Krzyżowej, w którym wierni biorą udział z zapalonymi świecami. W tym przypadku we wnętrzu oświetlenie powinno być przytłumione. Jedynie mocniej powinny być oświetlone niektóre obiekty szczególne – np. tabernakulum, krzyż itp. W takich warunkach migocące płomyki świec stwarzają nastrój, który sprzyja przeżywaniu treści religijnej sprawowanego nabożeństwa”.

⁴⁴ A. Flis, *Chrześcijaństwo i Europa. Studia z dziejów cywilizacji Zachodu*, Kraków 2003, s. 227.

zachodniej Europy. Przyczyna była jakby analogiczna do tej sprzed wieków: w imię jednolitości wnętrza kościelnego zaczęto je „oczyszczać” z tego, co dawne, co historyczne. Dramat jest tym większy, iż pretekstem stawało się stawianie zalecanych ołtarzy *versus populum*. Powoływano się na *Vaticanum Secundum*, choć w żadnym jego dokumencie nie ma ani słowa zachęty czy zaleceń takiej „czystki” przestrzennej i artystycznej. Główną przyczyną wspomnianych postaw, jak się okazało, była błędna interpretacja adaptacji nie tylko liturgicznej⁴⁵, ale również artystycznej, szczególnie dotyczącej kościołów zabytkowych oraz zjawiska *accommodata renovatio* czy *inculturatio*. Co by nie powiedzieć, wspomniana postawa jest nie tylko przejawem zaniechania prastarej zasady *primum non nocere*, ale wręcz fanatyzmu, nietolerancji i ciasnoty, nie tyle wyznaniowej, co ogólnokulturalnej, ogólnoludzkiej. Zabrakło też w tych decyzjach zrozumienia **służebności** każdego obiektu sakralnego, liturgii i sztuki – wobec Boga samego, dziedzictwa historii i współczesnego odbiorcy. Bez owej specyficznej symbiozy popadać będziemy w skrajności⁴⁶. Stanisław Rodziński, na kanwie obserwacji i doświadczeń realizacji powojennych, reasumuje swe impresje o wnętrzu kościelnym stwierdzeniem: „Elementy stare i nowe powinny się w nim spotkać, a nie zderzać. (...) [Należy] unikać skandalicznych zaniedbań, pomyłek i działań w obrębie świątyni, mogących zniszczyć starą tkankę wnętrza budowli, zarówno przez bezmyślne usuwanie starych, jak i natrętne preferowanie nowych detali architektonicznych czy plastycznych”⁴⁷.

Tego niezrozumienia dla przeszłości, dla zabytku nie znajdujemy u Wiktora Ostrzołka. Powiada on: „Sądzę, że pozytywnych wartości nie należy zakłócać, a przeciwnie – je wzbogacać, dając świadectwo obecnego czasu, z szacunkiem dla przeszłości”⁴⁸. Artysta odnosi się z pietyzmem do tradycji, do istniejącej warstwy artystycznej, struktury i wielkości danej przestrzeni. Zarazem rozumie i wyczuwa potrzebę umiejętnego połączenia walorów artystycznych dawnych z nowymi. Dąży do stworzenia przestrzeni zsynchronizowanej, jednorodnej, konsekwentnej. Współczesne, pełne dynamizmu i ekspresji jego witraże są wpisane, wręcz wkomponowane w architekturę gotycką, a nawet jej podporządkowane. Ponad sto lat wcześniej podobnie zadziałał Józef Mehoffer w gotyckiej kolegiacie we Fryburgu, gdzie zostały „stopione w harmonijną, cudowną całość sztuka dawna i sztuka nowa, szwajcarska architektura i polski folklor, europejskość i swojskość”⁴⁹.

Ostrzołek wydobywa wertykalizm struktury poprzez zaakcentowanie wymownego wznoszenia się⁵⁰. Zarazem jednak ją ubogaca poprzez odejście od stylistyki witraża średniowiecznego, a świadome wprowadzenie uproszczonego rysunku i faktury. „Komponując do wnętrza o różnej skali, artysta nieraz musiał uwzględnić polichromie czy witraże wcześniejsze, w jednym wypadku (katowicka Kuria Biskupia) witraż Stanisława Wyspiańskiego”⁵¹. Ostrzołek zadbał o to, by dokonać

⁴⁵ A. Chupungco, *Adaptation de la liturgie à la culture et aux traditions des peuples*, La Maison-Dieu 1985 nr 2 (162), s. 27-30.

⁴⁶ H. Nadrowski, *Eklezjalne i ekumeniczne konteksty twórczości sakralnej*, w: *Evangelizare pauperibus. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Biskupowi Bogdanowi Wojtusiowi w 70. rocznicę urodzin*, red. M. Olczyk, P. Podeszwa, Gniezno 2007, s. 379 i n.

⁴⁷ S. Rodziński, *Tradycja i współczesność we wnętrzu świątyni*, Ruch Biblijny i Liturgiczny 35,4 (1982), s. 266 i n.

⁴⁸ W. Ostrzołek, *Odpowiedzialność za piękno...*, s. 1.

⁴⁹ M. Poprzęcka, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa 2003, s. 90.

⁵⁰ M.J. Żychowska, *Współczesne witraże polskie...*, s. 37.

⁵¹ A.K. Olszewski, *Posłowie...*, s. 339.

swoistej symbiozy własnej realizacji ze wspomnianym dziełem, które istniało tam już od roku 1935. To artystyczne dopełnianie wymagało bezsprzecznie większej wiedzy i kompleksowego myślenia, które było uszanowaniem przeszłości, a jednocześnie ukazaniem własnej tożsamości. Raz jedyne, w tym niesamowitym niewielkim wnętrzu, odprawiałem Mszę Świętą i muszę wyznać, że atmosfera tam panująca, dzięki przemyślanej i dopracowanej całości oraz specyficznemu spotkaniu dwu mistrzów witrażownictwa, była dla mnie niesamowitym przeżyciem.

Podkreślmy, że każdorazowo owo zwanie przeszłości z inwencją twórczą wymaga dużej wiedzy, kompetencji, ale i rozważań. Sensowne jest mówienie tu o kodzie zamkniętym i otwartym zarazem⁵². Bezwzględnie konieczny jest tu najpierw swego rodzaju respekt wobec rangi zabytku czy klasy projektanta istniejących już witraży⁵³. Na uwagę zasługuje zagłębianie się artysty w historię witraża średniowiecznego, a także jego technologii i funkcję, jaką on pełnił. Witraż (*fenestrae vitreae ecclesiae*) był wówczas przede wszystkim *sacra scriptura*, a jego promienistość i świetlistość symbolizowała duchową *illuminatio*⁵⁴. Ostrzołek stara się nie tylko uszanować zastaną strukturę obiektu, lecz również jego ikonografię. Dodatkowym elementem jego witraży jest konsekwentne wykorzystanie symboliki kolorów w różnych stopniach nasilenia. Świadomość, że w średniowieczu, gdy królował witraż, mocno zakorzeniona była, nie wyłącznie czysto praktyczna, funkcjonalna oraz informacyjna funkcja koloru. Zarówno w sztuce, jak i liturgii „słownictwo barwy” i „symbolika koloru” zawierały nade wszystko znamiona mistyczno-metaforyczne, miały też charakter wyraźnie kultyczny⁵⁵.

Interesującym doświadczeniem artysty było dopełnienie narracji witrażowej w katedrze poznańskiej. Koniecznością stało się uwzględnienie treści i formy już istniejących realizacji. Chodzi tu głównie o zastaną architekturę gotycką oraz witraże Wacława Taranczewskiego (z lat 1966-1968), jak i Marii Powalisz-Bardońskiej (z lat 1974 i 1977). Sukcesem Ostrzołka było przekonanie zarówno konserwatora wojewódzkiego, jak i komisji sztuki sakralnej, że z tak cennym obiektem zabytkowym może współgrać nowoczesna sztuka witrażowa⁵⁶. Wspomniane gotyckie wnętrza katedry poznańskiej z istniejącymi już pewnymi witrażami stanowiło swego rodzaju wyzwanie. „Osiem witraży Ostrzołka, które powstały do nawy głównej poznańskiej katedry, ponad tryforiami, to kompozycje czysto abstrakcyjne. Ta wizja została przyjęta, bowiem sam zleceniodawca przekonał się do abstrakcji jako formy organicznie wyrastającej z architektury”⁵⁷. Takie wprowadzenie nowoczesnej formy witraża w zabytkowych kościołach jest dość

⁵² H. Nadrowski, *Witraż w przestrzeni liturgicznej*, w: *Memoriale Domini. Księga pamiątkowa dedykowana księdzu profesorowi Jerzemu Stefańskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. M. Olczyk, W. Radecki, Gniezno 2010, s. 336: „Rzecz w tym, by zachować wierność kerygmie i zarazem nie sprowadzać twórczości do zdeterminowanego, jedyne, ściśle określonego kodu wyrażania usymbolizowanej Rzeczywistości”.

⁵³ *Kirchliche Ausstattung*, w: *Kunst im heiligen Dienst...*, s. 149: „Die Wirkung mittelalterlicher Glasfenster ist wesentlich durch das feine Gefühl für den Raum und seine Gliederung bestimmt”.

⁵⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Kraków 1973, s. 146, 159.

⁵⁵ Tamże, s. 110, 112-122.

⁵⁶ H. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, s. 86.

⁵⁷ Tamże, s. 42.

powszechne na Zachodzie. Abstrakcja, aż po skrajny minimalizm, jest zjawiskiem wcale nierzadkim. Efekt końcowy też bywa różny⁵⁸.

Szczególnym problemem dla artysty były wielkie przestrzenie. Kompozycja witraży nawiązuje często do idei archetypu ikonograficznego. Wyraziście dostrzec to można w realizacjach witraży kościoła mariackiego w Słupsku. Maryja ukazana jest jako Niewiasta z Protoewangelii oraz jako ta, która zrealizowała misję Matki Zbawiciela, jak i Współodkupicielki ukazanej w paruzji i sądzie nad człowiekiem. Jest to wyraźne nawiązanie do średniowiecznej stylistyki witrażowej oraz kodu ikonicznego *Biblia pauperum*. Charakterystycznym dopełnieniem i harmonijnym zorganizowaniem przestrzeni wokół ołtarza jest wprowadzenie elementów, które pełnią „funkcję filtra o delikatnych barwach, z siatką na poły abstrakcyjnych, na poły symbolicznych form wypełniających niemałe przestrzenie tych okien. Artysta w ten sposób pragnął zapobiec nadmiernej inwazji światła słonecznego do prezbiterium, które zgasiłoby «symfonię» barwnego fryzu i odebrało wnętrzu jego odświętność” – dzięki temu zachowano tak specyficzny dla tego wnętrza „mistyczny blask”⁵⁹.

Realizacje witrażowe w tymże kościele mariackim zainspirowały ówczesnego proboszcza kościoła Matki Bożej Miłosierdzia w Warszawie na Stegnach (o czym wyżej). Wśród tych monumentalnych realizacji witrażowych wymienić też należy katedrę gorzowską, szczecińską czy Bazylikę Mariacką w Gdańsku. W tym olbrzymim kościele artyście wypadło zaprojektować witraż największego z okien o wysokości niemal 106 metrów. „Na misteryjny rezonans wielkiego okna gdańskiej bazyliki składa się złożona kolorystyka, w której błękity wyraźnie odcinają się pośród czerwieni i fioletów. (...) Kiedy zanika jego detal, wtedy w klimatach bieli kryształowego sklepienia, lasu filarów, nagromadzonych w tej przestrzeni wyłożonych ołtarzy, witraż wydaje się mistycznym akordem, wzniosłym akatystem ku czci Niepokalanej Dziewicy. Jest poetyckim dopełnieniem tej wyrozumowanej, potężnej architektury. Mimo niezwykłych rozmiarów okna, monumentalna architektura bazyliki dominuje nad witrażem, ale nie przytłacza go”⁶⁰.

Głębokie czerwienie nabierają wymowy, także teologicznej, w kontekście tajemnicy odkupienia przez Krew Chrystusa i Ukrzyżowanie (Murcki), krew jako źródło mocy, żywotności sakramentów Kościoła (Gorzów Wielkopolski), krew męczenników oraz ogień Ducha Świętego (Szczecin). Podobnie interpretowana jest symbolika błękitu, która odnosi się głównie do Maryi.

Dodać warto, że różne odcienie koloru niebieskiego i błękitnego mają swe głębokie zakorzenienie zarówno w teologii, symbolice, jak i w historii sztuki. Wraz z funkcją psychologiczną i prawem koloru „funkcjonalnego” akcentuje się jego działanie uspokajające i skupiające. Prymat maryjny symboliki tej barwy odnajdujemy w głębokich błękitach w kościele pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Kobiórze koło Pszczyny (1972). Podkreśla się, iż barwa niebieska, błękit to kolor firmamentu, dlatego też jest „symbolem nieba i wszystkiego, co ma z nim jakiś związek”⁶¹. Kojarzony jest z mądrością Bożą, ale także z Maryją

⁵⁸ G. Rombold, *Glasfenster als Appell an unser Gewissen*, Kunst und Kirche 2 (1982), s. 94-96; H. Schwebel, *Minimalismus und Raumbezug. Glasfenster für die Klosterkirche Jerichow und die Jesuitenkirche Trier. Jochem Poensgen zum 75. Geburtstag*, Kunst und Kirche 1 (2006), s. 52 i n.

⁵⁹ H. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzółka...*, s. 69.

⁶⁰ Tamże, s. 46-47.

⁶¹ D. Forstner, *Słownik symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 116 i n.

oraz jako barwa „duchowa” i „kontemplacyjna”⁶². Dodać warto, że światło pełni funkcję organizującą przestrzeń i porządkującą, hierarchizującą wnętrze⁶³. Już same okna, ich rozmieszczenie i wielkość, wpływają na całą atmosferę wnętrza⁶⁴. Dotyczy to zarówno obiektów gotyckich, jak i nowożytnych. Współczesna forma i śmiała ekspresja witraży stargardzkich są wyraźnym przejawem łączenia *nova et vetera*. W tych poszukiwaniach Ostrzołek może być nawet uznany za jednego z pionierów. Także w tej przestrzeni artysta zadbał o integralność różnych przejawów sztuki, jak i przeżycia estetycznego czy religijnego.

Aranżację konkatedry kołobrzesckiej podjął Ostrzołek przed ponad 30 laty (we wrześniu 1977). Była to próba włączenia się w posoborowy nurt *accomodata renovatio*. Gotycki, strzelisty charakter architektury, jak i okien determinował w pewnym sensie wertykalny charakter witraży, zawartych tam scen i symboli. Sukcesem artysty było stworzenie wrażenia lekkości, modlitewnego wznoszenia się ku Bogu. Z podobnym problemem zmierzył się artysta przy projektowaniu witraży w różnych kościołach gotyckich. W halowym kościele – bazylice katedralnej pod wezwaniem Świętego Jakuba w Szczecinie powstała wielka kompozycja, która w zasadniczy sposób wypełnia treść i formę tego największego witraża na Pomorzu Zachodnim.

Przykładem obiektu zabytkowego, który na różnych etapach otrzymuje jakieś świadectwo późniejszego czasu, jest między innymi bazylika pod wezwaniem Matki Boskiej Anielskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej. Barokowy wystrój tego obiektu był stopniowo uzupełniany, również malowidłami Włodzimierza Tetmajera oraz Karola Polityńskiego, które upamiętniały koronację cudownego wizerunku Maryi (1922-1923), a także witrażami w prezbiterium autorstwa Wiktora Ostrzołka (1981-1982).

Przydatność publikacji

Nie sposób nie dostrzec, że edycja tej książki, poza wszelkimi innymi walorami, jest też swego rodzaju świadectwem, iż dobry witraż wcale nie musi być kojarzony jedynie z czasami katedr, wyłącznie ze średniowieczem czy secesją⁶⁵. Witraż jest możliwy, a często wręcz niezbędny w zabytkowym bądź nowoczesnym kościele. Potrzebny jest, by nie tyle odtwarzać stylistykę sprzed wieków, lecz by w duchu *Vaticanum II* zadbać o przestrzeń oszczędną, ale i wymowną; o kościoły, które umiejętnie wykorzystają dorobek i dziedzictwo wieków minionych; zadbają o siłę wyrazu, grę i harmonię wnętrza⁶⁶.

Książka ma szansę zawitać do bibliotek, instytucji sztuki, uczelni artystycznych i teologicznych oraz do osób prywatnych, głównie profesjonalistów. Zapewne wzbudzi też zainteresowanie poza granicami kraju. Pomóc w tym powinny wersje angielska i niemiecka *Wprowadzenia* (s. 11-18). Ci więc, którzy nie znają języka

⁶² M. Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 117-120.

⁶³ Wśród bogatej literatury specjalistycznej warto zauważyć całe dwa numery „Kunst und Kirche” poświęcone tej problematyce: 3 (1985) – „Licht und Glas?”; 3 (1990) – „Junge Glasmalerei”.

⁶⁴ *Grundsätze für den Kirchenbau. Dekrete der Kölner Diözesansynode*, w: *Kunst im heiligen Dienst...*, s. 18.

⁶⁵ J. Dominikowski, *Łódzkie witraże przelomu stuleci. Zagadnienia atrybucji i ikonografii*, w: *Dziedzictwo polskiej...*, s. 65-83; por. T. Byczko, *Pierwsza inwentaryzacja łódzkich witraży. Ze wspomnień konserwatora*, w: *Dziedzictwo polskiej...* s. 59-63.

⁶⁶ H. Muck, *Kunst für und ohne Kirche*, *Kunst und Kirche* 3 (1983), s. 166 i n.

polskiego, będą mogli nie tylko podziwiać zestaw ilustracji i szatę graficzną tego albumowego wydania, ale wczytać się w syntetyczną informację o artyście, jego dorobku oraz o głównym przesłaniu publikacji.

Oby ta starannie wydana książka i jej merytoryczne przesłanie pobudziły wszystkich odpowiedzialnych, by zadbać nie wyłącznie o ilość powstających obiektów kultu, ale nade wszystko – o ich jakość, o sakralne ich znamie. Zapewne komisje budownictwa kościelnego i sztuki sakralnej, a najpierw ordynariusze diecezji, czyli biskupi zarządzający i odpowiedzialni za duchową i materialną strukturę żywego Kościoła lokalnego⁶⁷, zyskają także na kartach tej edycji stosowną wiedzę, pomoc i natchnienie. Oby niniejsza lektura choć w jakimś stopniu przyczyniła się do tego, by kościoły-budowle gromadzące wiernych i przechodniów były przestrzeniami szlachetnego piękna, by reprezentowały prawdziwą sztukę, opartą na zdrowych zasadach, nie zaś przedstawienia na niskim poziomie, przeciętne i naśladownicze⁶⁸. By wreszcie były godne i zarazem zgodne z wiarą, pobożnością oraz by tchnęły zdrowym zmysłem religijnym⁶⁹. By struktura architektury i cały wystrój wnętrza – w tym także witraże – niejako ontycznie były przeniknięte autentyzmem, ale i misterium. Wszyscy, którzy w jakikolwiek sposób współkształtują te obiekty – nie wyłączając księży proboszczów, czyli tych, którzy pełnią rolę pośrednika między aspiracjami artystów a prawdziwym dobrem wiernych – powinni dążyć do podnoszenia poziomu artystycznego i estetycznego ładu w tych przestrzeniach. Współpraca ta zapewne zaowocuje obiektami, które będą oddziaływać na poszczególnych wiernych oraz na wspólnotę liturgiczną. Odbiorcy natomiast, czyli głównie wierni nawiedzający nasze kościoły, zapewne odczują w nich atmosferę tchnienia Bożego oraz pasję twórczą artystów zakorzenionych w wierze.

Skoro zaś piękno może być tak pięknie pokazane przez artystę, wydawcę i autora książki, to zapewne zaowocuje nową ekspresją, entuzjazmem i poszukiwaniami poprzez kryteria, które często nazywamy niewymiernymi. Czyż jednak właśnie one nie kierują nas ostatecznie – już tu na ziemi – ku Nieskończonemu?

Jest jeszcze jeden spodziewany skutek lektury i oglądu tej książki: wyraziście rozgraniczenie i różnica między witrażem świeckim, o charakterze dekoracyjnym czy reklamowym – *vitrea* a witrażem w przestrzeni kościelnej – *vitrum pictum ecclesiae*. Choćby z powyższego tekstu wynika, że nie chodzi tu jedynie o styl, formę czy nastrój; nawet nie tylko o treść. Nie ma to nic wspólnego z tezą, że sztuka jest tak zwanym „dobrem komercyjnym” oraz że „służy zachęcaniu ludzi do konsumpcji”⁷⁰. Nie mamy tu do czynienia z propagowanym tak zwanym „sytuacjonizmem” ani „sztuką spektaklu” czy wreszcie odreagowaniem w postaci tak zwanej „symulakry” lub kresu świata pozbawionego sensu, który przez niewierzących sprowadzany jest li tylko do symulacji, ironii i złudzeń⁷¹.

⁶⁷ Por. B. Hume, *Perspectives sur l'Église locale*, La Maison-Dieu 1986 nr 165, s. 114-116.

⁶⁸ Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum Concilium”* [dalej cyt. KL], 124, 129.

⁶⁹ KL 112, 122, 123.

⁷⁰ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Poznań 1998, s. 181. Zob. szczególnie całą końcową część książki (s. 177-206).

⁷¹ Por. S. Lotringer, *Przedmowa. Rozbójnik w świecie sztuki*, w: J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 14-18. Zob. tamże, s. 52-56.

Tu bowiem chodzi o treściową formę odczytywaną w kontekście konkretnej architektury kościoła, jego wystroju oraz całego programu ikonograficznego i ikonologicznej syntezy. Ta całość albo tak zwana „jednia” ma charakter integralny i integrujący zarazem⁷² i jest wewnętrznie, immanentnie ukierunkowana ku Sacrum⁷³, co stanowi konsekwencję mocnego osadzenia na teologii, Biblii i liturgii. Jednocześnie ma na uwadze tych wszystkich, którzy tę przestrzeń nawiedzają, w niej się modlą, kontemplują i adorują, a nade wszystko – uczestniczą w Ofierze Eucharystycznej.

⁷² H. Nadrowski, *Ostrzełek w jubileuszowej edycji*, Świat Szkła 2007 nr 10 (111), s. 10.

⁷³ Por. M.J. Żychowska, *Współczesne witraże polskie...*, s. 23: „Witraże sakralne (...) współtworzą mistyczną sferę sacrum, swoistą rzeczywistość estetyczną, odrębną od świata zmysłów – sfery profanum”.