

Michał HAAKE\*

## MIEJSCE WITRAŻY GRAŻYNY STRYKOWSKIEJ W STRUKTURZE ARCHITEKTONICZNEJ KOŚCIOŁA NAJŚWIĘTSZEJ BOGARODZICY MARYI W POZNANIU

Przedmiotem analizy i interpretacji jest sposób, w jaki witraże zaprojektowane przez Grażynę Strykowską do kościoła Najświętszej Bogarodzicy Maryi w Poznaniu współkształtują jego przestrzeń. Ta centralna budowla reprezentuje typ namiotowy. Konstrukcja kościelnego sklepienia i jego podpór tworzy złudzenie optyczne, że wnętrze świątyni zamknięte jest od góry wielką kopułą. Witraże umieszczone w wąskich oknach zostały ściśle wpisane w strukturę architektoniczną. Tekst prezentuje jej szczegółową analizę, która obejmuje relacje między ścianą obwodową kościoła a oknami, kształtem okien a kompozycją witraży, finalną kompozycją witraża a jej wstępnymi projektami, architektoniczną strukturą kościoła a ikonografią witraży. W analizie tej zastosowano terminologię z zakresu teorii obrazu i dziejów malarstwa europejskiego opracowaną przez Normana Brysona (terminy *dyskursywny aspekt obrazu* oraz *figuratywny aspekt obrazu*). Analiza prowadzi ostatecznie do konkluzji polemicznej wobec dokonanej przez N. Brysona deprecjacji chrześcijańskiej sztuki sakralnej.

**Słowa kluczowe:** Grażyna Strykowska, witraże, architektura nowoczesna, Norman Bryson

Pojęcie struktury architektonicznej przywołane w tytule oznaczać będzie w niniejszym tekście sposób uporządkowania przestrzeni za pomocą elementów architektonicznych<sup>1</sup>. Pytanie o miejsce witraży w strukturze budowli jest zatem pytaniem o rolę tego elementu w ukształtowaniu przestrzeni. Z powyższego wynika, że w badaniu struktury przedmiotem nie jest konstrukcja budowli – witraże wszak nie pełnią funkcji konstrukcyjnej – lecz relacje optyczne zachodzące pomiędzy elementami budowli, rozpoznawane w procesie percepcji<sup>2</sup>.

\* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, Zakład Historii i Teorii Badań nad Sztuką. ORCID: 0000-0002-6929-0953.

<sup>1</sup> Pojęcia struktury używam z inspiracji teorią sztuki wypracowaną przez Hansa Sedlmayra [por. Sedlmayr 1958: 197-199; Dittmann 1967: 148-154; Pazura 1973: 98 i nn.].

<sup>2</sup> Analizie percepcji wzrokowej dzieł architektonicznych poświęcone zostały m.in. prace Rudolfa Arnheima [2009a; 2009b: 195-211].

Udział witraży w kształtowaniu przestrzeni wewnątrz jest przeważnie opisywany w odniesieniu do wpadającego przez nie światła. Przyczyniają się one do powstania barwnego blasku malującego ściany budowli. Architekt przewiduje grę światła w kreowanej przez siebie przestrzeni, uwzględniając możliwości konstrukcyjne, hierarchię poszczególnych części budowli, dążąc do rozczłonkowania bądź ujednolicenia przestrzeni, kiedy pozwala światłu sączącemu się do wnętrza z wielu stron zacierać kontury architektonicznych elementów. W spektakularny sposób udział witraży w kreowaniu przestrzeni kościołów zaznacza się wtedy, gdy – zgodnie z wykładnią porównującą budowlę kościelną do miasta apokaliptycznego – barwne okno tworzy „zjawisko świetlne, budujące mury świątyni – mury lśniące i błyszczące jak złote i jaspisowe ściany niebiańskiego Jeruzalem” [Bałus 2001: 21]. Rozwój architektury gotyckiej dochodzi do fazy, którą Hans Jantzen określił „transparentną ścianą” (*Diaphanie der Wand*) [Jantzen 1951: 7-20]. W prezbiterium katedry św. Juliana w Le Mans wywołana przeszkleniem ogromnych połąci ściany fizyczna i optyczna redukcja materialnych podpór przekłada się na efekt unoszenia się sklepień ponad głowami wiernych i odczucie cudowności przestrzeni.

Na tak skrótowo i pobieżnie zarysowanym tle teoretyczno-historycznym chcę przyjrzeć się miejscu witraży w strukturze kościoła Najświętszej Bogarodzicy Maryi w Poznaniu. Został on wzniesiony w latach 1990-1996 według projektu Aleksandra Holasa (zm. w 1993 r.) (rys. 1).



Rys. 1. Kościół Najświętszej Bogarodzicy Maryi w Poznaniu, 1990-1996, arch. Aleksander Holas [fot. Michał Haake]

Budowlę należy zaliczyć do grupy współczesnych kościołów centralnych typu namiotowego [por.: Olszewski 1989: 97; Wróbel 2005: 83-129; Sowińska 2006: 57; przegląd stosowanej terminologii: Kucza-Kuczyński 2008: 51-57]. Witraże zaprojektowała związana z Poznaniem malarka Grażyna Strykowska. Wykonała je w latach 2000-2010 pracownia Marii Powalisz-Bardońskiej i Jakuba Bardońskiego [por. Sobczak 2006: 62]. Witraże przedstawiają sceny z Ewangelii (m.in.: *Madonna z Dzieciątkiem*, *Maryja u stóp krzyża*, *Pieta*, *Nawiedzenie św. Elżbiety*) oraz w jednym przypadku odnoszą się do dziejów Kościoła (witraż upamiętniający 25 lat pontyfikatu Jana Pawła II).

Pierwszym etapem badania będzie analiza struktury kościoła poznańskiego ograniczona do wnętrza. Centralna bryła świątyni została wzniesiona na planie dwunastoboku z niewielkim, stosunkowo płytkim aneksem umieszczonym za ołtarzem od strony zachodniej oraz z kruchtą od strony wschodniej. Od północy znajdują się znacznie niższe od kościoła kaplica i plebania, które nie zaburzają jednolitości jego bryły, aczkolwiek wpływają na wysokość kilku okien.

Nawa kościoła jest nakryta sklepieniem z latarnią, wpartym na konstrukcji nośnej, złożonej z wąskich podpór umiejscowionych na styku odcinków ściany obwodowej (rys. 2).



Rys. 2. Kościół Najświętszej Bogarodzicy Maryi w Poznaniu, fragment wnętrza: widok w kierunku zachodnim [fot. Michał Haake]

W jedenastu odcinkach ściany obwodowej oraz w dwóch krótkich ścianach bocznych aneksu, zatem z wyjątkiem zachodniej ściany aneksu, na której wisi krucyfik, znajdują się wąskie okna – po jednym w każdym segmencie – wypełnione witrażami (rys. 3). Podpory sklepienne składają się z trzech elementów: dwóch prostych, które przylegają do ściany oraz do lica sklepienia, oraz trzeciego, który je łączy, uformowany w łuk i biegnący od poziomu posadzki aż do nasady latarni. Pod względem optycznym element podpory uformowany w łuk dominuje nad odcinkami prostymi, które w znacznej mierze przesłania. W konsekwencji podpory przypominają stosowane w sztuce średniowiecznej służki przyścienne, które płynnie, nierozczłonkowane przez żadne elementy poziome, przechodzą w konstrukcję sklepienną. Jednocześnie dostosowanie podpór do krzywizny sklepienia sprawia, że przypominają one żebra sklepienne potężnej kopuły. Stosował je w projektach kopuł m.in. Filippo Brunelleschi (Stara Zakrystia przy kościele San Lorenzo we Florencji). Nowoczesną redakcją kopuły żebrowej znajdujemy we wrocławskiej Hali Stulecia. W poznańskim kościele sklepienie ma także gęste podziały horyzontalne, tworzone przez pasma zawierające kasetony dekorowane motywem czwórliści. Obiegając całą czaszę, kreują one analogię do kopuł renesansowych, u których genezy znajduje się kopuła rzymskiego Panteonu. W przypadku kościoła poznańskiego w uformowaniu przestrzeni jego wnętrza główną rolę odgrywa jednak wspomniana



Rys. 3. Kościół Najświętszej Bogarodzicy Maryi w Poznaniu, fragment wnętrza: widok w kierunku zachodnim [fot. Michał Haake]

analogia podpór do żeber sklepiennych. Przez to, że „żebra” te spływają od głównego zwornika (latarni) aż do posadzki, dochodzi do osłabienia podziału elewacji wewnętrznych na strefę ściany i strefę sklepienia oraz do powstania wrażenia optycznego, że kościół jest nakryty wyłącznie przez wielką kopułę, z którą zintegrowany jest płytki aneks prezbiterialny. Opisane zależności optyczne przekładają się na sposób postrzegania okien w kontekście wnętrza.

Przez to, że okna są stosunkowo wąskie i tam, gdzie to możliwe, zaczynają się na niewielkiej wysokości, korespondują optycznie z wąskimi podporami sklepiennymi, tworząc wraz z nimi jednolity system wertykalnej artykulacji „kopuły”. Współtworzą rytm, który przekłada się na postrzeganie przestrzeni kościoła jako wprawionej w ruch okrężny, prowadzący wzrok widza ku wieńczącej ją latarni. W kościele poznańskim okna nie stanowią jedynie otworów, przez które wpada światło. Zgodnie z najlepszymi wzorami architektury sakralnej są one integralną częścią struktury architektonicznej.

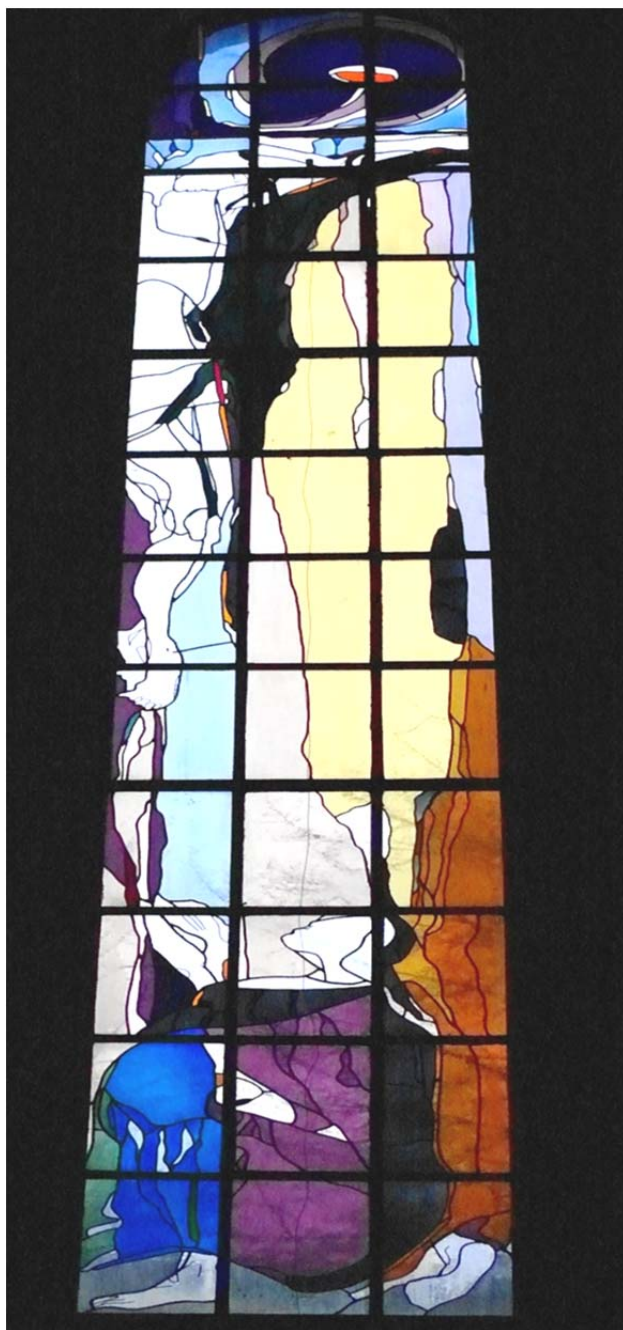
Analogia sklepienia kościoła do kopuły jest jednocześnie ograniczona przez to, że czasza została w odcinkach ściany obwodowej wcięta w taki sposób, że pod względem optycznym powstaje efekt jej „podwinięcia” nad każdym z okien. Te ostatnie są w konsekwencji postrzegane jako optyczne podparcie dla podwiniętych partii czaszy. Udział okien w strukturze kościoła polega w konsekwencji także na tym, że stają się one w percepcji wnętrza kolejnymi elementami nośnymi obok rzeczywiście tę funkcję pełniących podpór sklepiennych. Ta ich dyspozycja przekłada się z kolei na autonomizację okien względem podpór, która zaznacza się szczególnie wyraźnie w sytuacji, kiedy do wnętrza wpada silne światło. Powstaje wówczas kontrast między pomalowanymi na białą podporami sklepiennymi, które wizualnie „stapiają” się z białą ścianą obwodową, a pionami świetlistych okien. Pod względem optycznym okna nie tworzą wtedy wspólnego rytmu z przyporami, lecz dominują nad nimi, zyskując wartość głównych elementów wspierających sklepienie.

Podsumowując, struktura kościoła poznańskiego odznacza się bardzo złożoną dynamiką, w której relacje między poszczególnymi elementami wykazują zróżnicowane cechy wizualne. Wyszukany język architektoniczny budowli poznańskiej postawił przed twórczynią witraży duże wyzwanie. Udatność realizacji zależała bowiem od tego, czy staną się one elementem tego języka przez ich integrację ze strukturą budowli.

Proces projektowania witraży przez G. Strykowską obejmował wiele etapów, których charakterystyczne cechy prześledzimy na podstawie kartonów do witraża *Maria pod krzyżem* (rys. 4)<sup>3</sup>.

Chcąc dostosować scenę do formatu okna, artystka ograniczyła liczbę figur do dwóch: ukrzyżowanego Chrystusa i stojącej pod krzyżem jego Matki. (Analogiczna redukcja liczby figur ma miejsce także w przypadku pozostałych scen). Wstępny

<sup>3</sup> Składałam serdeczne podziękowania pani Grażynie Strykowskiej za udostępnienie projektów i zgodę na ich publikację.



Rys. 4. Witraż *Maryja u stóp krzyża* w kościele Najświętszej Bogarodzicy Maryi w Poznaniu, 2007, Grażyna Strykowska (projekt), Maria Powalisz-Bardońska (wykonawca), [fot. Michał Haake]

układ postaci przypominał jeszcze konwencje malarstwa tablicowego, w którym Maria ukazywana była jako stojąca (rys. 5A). Na kolejnym etapie projektowania postawa Matki Chrystusa została zmieniona w celu dostosowania kompozycji do formatu okna (rys. 5B).



Rys. 5. Grażyna Strykowska, *Maryja u stóp krzyża*, projekty witraża dla kościoła Najświętszej Bogarodzicy Maryi w Poznaniu (A, B) [archiwum Grażyny Strykowskiej]

Siedząca postać, odziana w niebieską szatę, zajmuje dolną część pola okiennego. Ostatecznie zwarta forma Marii została zrównoważona przez równie zwartą, koncentryczną i także niebieską formę, która akcentuje przeciwległy koniec kompozycji (rys. 4). Obie formy stanowią klamrę dla centralnej części okna, w której sąsiadują ze sobą postać Chrystusa oraz wertykalna forma nieprzedstawiająca, obie o jasnych barwach. Spójność kompozycji jest dodatkowo wzmocniona przez obecność stanów pośrednich wytworzonych przez optyczne powiązanie postaci Marii z jasną częścią centralną (figura kobiety ma białą głowę i dłonie) oraz przez powiązanie postaci Chrystusa z koncentryczną formą wieńczącą kompozycję (lewe ramię Chrystusa tworzy postawę pod tę formę). Przekształcenie kompozycji zmierzało więc do klarownej zrównoważonej organizacji pól barwnych, której podporządkowane są kształty figur. (Zasad kompozycyjnych zastosowanych przez artystkę w pozostałych witrażach jest więcej).

Przyjęta przez G. Strykowską stylistyka pozwoliła na zintegrowanie witraży z wnętrzem. Zasadę tej integracji opiszemy, sięgając po terminy *dyskursywny aspekt obrazu* (*discursive*) i *figuralny aspekt obrazu* (*figurative*) wprowadzone do analizy dzieł sztuki przez Normana Brysona. *Dyskursywnym aspektem obrazu* N. Bryson nazywa „te jego własności, które ukazują wpływ języka na obraz”, natomiast *figuralnym aspektem obrazu* – „te jego własności, które należą do obrazu jako wizualnego doświadczenia niezależnego od języka” i konstytuują byt obrazu „jako obrazu” [2009: 192].

W kontekście tematu niniejszego tekstu istotne jest, że N. Bryson rozpoczął swój wywód od analizy relacji między średniowiecznymi witrażami w katedrze w Canterbury a widzem. Przy oddaleniu obserwatora od okien – twierdzi badacz – „może on czerpać przyjemność z samego widoku form i olśniewających barw”, a struktura witraży jest odbierana jako zjawisko wzrokowe. Jednakże wraz z przybliżaniem się widza do okien „kwatery przekształcają się z abstrakcji i światła w ściśle narracje sceny” [Bryson 2009: 185-187] i zajmują uwagę widza swoją warstwą ikonograficzną. Obecne na witrażach w Canterbury łacińskie inskrypcje towarzyszące przedstawieniom „wskazują, jak powinien być rozumiany obraz jako całość”. Mają zapewnić całkowite wyjaśnienie treści, po którym „dalsza służba obrazu staje się bezcelowa”. Rozpoznanie ikonografii i treści witraża – „dostarczenie odpowiedzi” przez obraz – „działa jak sygnał do przejścia do następnego okna”. W przypadku witraży, kontynuuje N. Bryson, dochodzi do całkowitego „podporządkowania obrazu Słowu”, przez co „okno eksponuje jawną nietolerancję wobec jakiegokolwiek roszczenia obrazu do niezależnego życia”. Dochodzi do objęcia obrazu kontrolą mającą zapewnić „wypełnianie zadania komunikowania Słowa niepiśmiennym”.

Rozważania N. Brysona opierają się na rozumieniu dzieła sztuki jako znaku, a więc jako bytu złożonego z *warstwy znaczącego* – którym może być „materiał akustyczny lub graficzny”, czyli zmysłowo doświadczany nośnik – oraz z *warstwy znaczonego* – czyli „formy myśli”. W przypadku witraży w Canterbury, konkluduje badacz, dochodzi do „ograniczenia niezależnego życia materiału znaczącego”,



redukcji, która nadaje oknu „status przekaźnika lub przejścia, przez które musi przejść oko, by osiągnąć swój cel: Słowo”. „Jakości, które mogłyby zatrzymać oko podczas tego przejścia – czytamy – muszą podlegać ścisłemu ograniczeniu”. „Droga spojrzenia ku ostatecznemu przeznaczeniu – znaczonemu – musi być oczyszczona z wszelkiego rodzaju przeszkód”. W procesie percepcji witraży „aspekty wizualne, niezakorzenione w tekście”, winny „szybko popaść w zapomnienie” i „być wykluczone”. Oddziaływanie obrazu na realnego widza, „tu i teraz”, czyli „egzystencja obrazu”, „ulega redukcji do statusu dodatku lub interwału”.

Dodajmy, że rozważania N. Brysona nad witrażami katedry z Canterbury doprowadziły go do uznania wniosków za adekwatne dla sztuki chrześcijańskiej jako takiej. Sztuka ta cechować ma się prymatem *aspektu dyskursywnego* – w tym wypadku tekstu Biblii, który „poprzedza obraz i od którego on zależy” – nad *aspektem figuratywnym* – w tym wypadku „pięknem okna” wyrażającym się w „świecie, kolorze i kompozycji form”. Sztuka chrześcijańska jest formą sprawowania kontroli nad obrazem. Ostatecznie nie chodzi w niej o piękno (zakorzenione w wizualnej formie), lecz o treść, którą niejako spod tego piękna trzeba odsłonić.

Nie miejsce w tym studium na dyskusję z generalnymi założeniami koncepcji N. Brysona<sup>4</sup>. W kontekście wcześniejszej analizy witraża zaprojektowanego przez G. Strykowską przychodzi jedynie stwierdzić, że wnioski, które angielski badacz wyciąga z analizy relacji między widzem a witrażami w katedrze w Canterbury na temat kondycji sztuki chrześcijańskiej w ogóle, są w tym wypadku nieadekwatne. Inną kwestią jest, czy pozostają one adekwatne wobec witraży angielskich, szerzej – witraży średniowiecznych. Nie wydaje się bowiem przekonująca teza, jakoby można było w ich wypadku oddzielić warstwę ikonograficzną od zjawiska wizualnego tworzonego przez świetlny blask witraży. O tym immanentnym dla poetyki witraży średniowiecznych oddziaływaniu ich barwności na percepcję świadczą liczne relacje odwiedzających świątynie [Czerwińska 2006: 274-277].

Witraże poznańskie – tak samo jak witraże w katedrze w Canterbury – oddziałują z większej odległości przede wszystkim jako kompozycje barwne. Na pewno też zbliżenie do nich pozwala rozpoznać więcej szczegółów, np. stopy czy dłonie postaci. Rozpoznanie układu figuralnego w jego podstawowych cechach, a także identyfikacja figur: jako Marii klęczącej po krzyżu, Marii trzymającej na kolanach martwego Chrystusa (Pieta) czy Matki Boskiej z Dzieciątkiem, i tym samym ustalenie ikonografii są jednak możliwe już od początku obserwacji. *Aspekt figuratywny* nie jest oddzielony od *aspekty dyskursywnego*. Postaci i sceny ewangeliczne wyłaniają się z płataniny linii i plam, ale nie usamodzielniają się w stosunku do

<sup>4</sup> Dalsze rozważanie tej kwestii powinno mieć w pamięci ideologiczne, w gruncie rzeczy neomarksistowskie, podłoże analiz N. Brysona, jednego z głównych reprezentantów New Art History, które mają służyć do udowodnienia poglądu, że dzieje sztuki – opisane jako stopniowy wzrost aspektu „figuratywnego” w sztuce, czyli autonomizacja obrazu artystycznego – były zarazem procesem wyzwolenia sztuki z krępujących ją rygorów religijnych [por. Bryl 2008: 258-270].

jakości figuralnych witraża. Są odbierane jako „jedynie” elementy całościowej kompozycji wizualnej. *Aspekt figuralny* zachowuje prymat nad *aspektem dyskursywnym* niezależnie od tego, z jakiego miejsca w kościele witraże są oglądane. Rozpoznanie treści witraży G. Strykowskiej nie przeradza się w neutralizację i unieważnianie *aspektu figuratywnego*.

W przypadku witraży poznańskich oko nie przechodzi od jednego do następnego witraża dopiero w następstwie rozpoznania treści pierwszego z nich. Każdy z witraży jest immanentnie i uprzednio rozumiany jako element całościowego systemu dekoracji okiennych. U podstaw tego doświadczenia leży opisane wyżej włączenie okien w rytm akcentów wertykalnych obiegających nawę kościoła. Równie istotne znaczenie ma także centralny plan kościoła, który implikuje miejsce obserwacji ze środka nawy. O ile oś planu łącząca kruchtę i aneks ołtarzowy stymuluje u wchodzących do świątyni diachroniczne doświadczenie przestrzeni, o tyle centralny charakter nawy sprzyja doświadczeniu symultaniczności elementów architektonicznych [Arnheim 2009b: 201-202]. Witraże usytuowane koncentrycznie wokół centrum nawy prezentują się jako całościowy zespół akcentów barwnych. Zakomponowanie witraży przez G. Strykowską w sposób, który utrzymuje prymat *aspektu figuratywnego* nad *aspektem dyskursywnym*, jest środkiem dostosowania ich do struktury architektonicznej wnętrza kościoła. *Aspekt figuratywny* każdego witraża z osobna jest zarazem częścią *systemu figuratywnego* tworzonego przez wszystkie witraże. Duże płaszczyzny barwne, zarówno te, które określają figury (zwłaszcza ich szaty), jak i te, które są formami nieprzedstawiającymi, odsyłają oko widza do sąsiednich i kolejnych okien.

Zarazem witraże są także zgodne z wpisaniem w strukturę architektoniczną wnętrza kościoła, także omówionym wyżej, procesem autonomizacji okien wobec przypór. Przeradza się ona w optyczną dominację okien i jednocześnie witraży nad elementami realnej ściany w sytuacji najsilniejszej ekspozycji światła we wnętrzu świątyni. Elementem tej dominacji jest przejmowanie przez okna i witraże – pod względem optycznym – roli głównego elementu wspierającego sklepienie kościoła. Zależności te przekładają się na konstytuowanie się obrazu kościoła jako rzeczywistości ufundowanej przede wszystkim nie na materialnej konstrukcji, lecz na Ewangelii.

Ta rola witraży jest czytelna również na zewnątrz kościoła (rys. 1). Okna są głównymi elementami obiegającej budowlę korony, której segmenty są wieńczone przez trójkątne szczyty. Okna wraz z tym szczytami wyznaczają akcenty wertykalne, które dominują w bryle świątyni. Przekłada się to na przełamanie obecnego w każdej budowli wektora siły grawitacyjnej i na otwarcie struktury architektonicznej, na którą składają się bryła kościoła i otaczająca ją przestrzeń, ku niebu.

Witraże G. Strykowskiej są niezbędnym elementem umożliwiającym powstanie ścisłej zależności między strukturą kościoła (sposobem organizacji jego przestrzeni za pomocą elementów architektonicznych) a kreacją symbolicznego znaczenia świątyni. To właśnie ta zależność czyni kościół Najświętszej Bogarodzicy Maryi w Poznaniu wybitnym dziełem architektury sakralnej.

## LITERATURA

- Arnheim R., 2009a, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Zieliński, D. Juruś, Wydawnictwo Officina, Łódź.
- Arnheim R., 2009b, *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts. The New Version*, University Press Group, Berkeley.
- Bałus W., 2001, *Malarstwo sakralne*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Bryl M., 2008, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Bryson N., 2009, *Dyskurs, figura*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 185-216.
- Czermińska M., 2006, *Kwiaty witraży – katedra jako rajski ogród*, w: M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, s. 274-277.
- Dittmann L., 1967, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, Wilhelm Fink, München.
- Jantzen H., 1951, *Ueber den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Mann Verlag, Berlin.
- Kucza-Kuczyński K., 2008, *Problemy typologii architektury współczesnych polskich kościołów*, „Sacrum et Decorum”, t. I, s. 51-57.
- Olszewski A., 1989, *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce*, w: *Sacrum i sztuka. Materiały konferencji zorganizowanej przez sekcję Historii Sztuki KUL. Rogoźno, 18-20 października 1984*, red. N. Cieślińska, Znak, Kraków.
- Pazura S., 1973, *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra*, w: *Sztuka i społeczeństwo*, t. I, red. A. Kuczyńska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 98 i nn.
- Sedlmayr H., 1958 *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Rowohlt Verlag, Hamburg.
- Sobczak J., 2006, *Kościół Poznania*, Wydawnictwo Debiuty, Poznań.
- Sowińska J., 2006, *Forma i sacrum. Współczesne kościoły Górnego Śląska*, Neriton, Warszawa.
- Wróbel R., 2005, *Nowe kościoły w diecezji łódzkiej 1945-1989. Uwarunkowania i klasyfikacja rzymskokatolickiej architektury sakralnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

**THE PLACE OF GRAŻYNA STRYKOWSKA'S STAINED GLASS WINDOWS  
IN THE ARCHITECTURAL STRUCTURE OF THE CHURCH  
OF THE MOST HOLY MOTHER OF GOD IN POZNAŃ**

**Summary**

The way in which the stained glass windows, designed by Grażyna Strykowska for the Church of the Most Holy Mother of God in Poznań, co-shape the space of this building, is the subject of the paper. The central building represents the so-called tent-type churches.

The construction of vault and its supports create the optical illusion, that the church interior is covered with the large dome. The stained glass windows were precisely inscribed into this architectural structure. The text presents the detailed analysis of these structure, which contains the relations between: the main wall and the windows, the windows shape and the composition of the stained glass windows, the final composition of the stained glass windows and its initial sketches, the architectural structure of the church and the iconography of the stained glass windows. The terms proposed by Norman Bryson in his theory of the picture and the history of European painting were used in this analysis (terms: *discursive* and *figurative*). The analysis ultimately leads to a polemical conclusion against Bryson's depreciation of Christian sacred art.

**Keywords:** Grażyna Strykowska, stained glass windows, modern architecture, Norman Bryson