

Fotograficzny brewiarz.
Działalność wydawnictwa
„Zodiaque” w XX wieku

Szept psalmów nazaczył głęboką wiarę Paula Claudela. W krótkim eseju z 1943 roku zatytułowanym *Les Psaumes et la photographie* [*Psalmy i fotografia*]¹ autor zwierzał się z wewnętrznej potrzeby rozważania tych tekstów każdego dnia. Lektura Pisma Świętego była dla poety codziennym spotkaniem z tajemnicami wiary². Claudel, aby zaspokoić swoją ciekawość, łączył pokorne słuchanie i transkrypcję biblijnych strof z fotograficznym spojrzeniem na świat, które miało stanowić podporę dla modlitwy. Niebiosa, morza oraz wiejskie pejzaże, czyli wszystko, co pisarz nazywał „otaczającą naturą”, niesie ze sobą znaki, które są nieodzowne do kontemplacji świata i jego zrozumienia. Dla poety fotograf – w odróżnieniu od malarza – nie interpretuje natury. Przekazany przez niego obraz nie jest ani adaptacją, ani nawet sprawozdaniem. Jest „świadectwem naznaczonym jedynie delikatnym akcentem i barwą głosu”³. W przypadku psalmu uchwycona w danym momencie i zatrzymana w kadrze natura objawia słowo Boże.

Nie dziwi fakt, że pisarz zachwycał się fotograficznym obiektywizmem: w okresie międzywojennym stał się przecież bardem na nowo odnalezionej sztuki sakralnej, zeczywistości, będący według Claudela „ekspresyjnym środkiem wyrazu dla świętej i twardej rzeczywistości”⁴, miał pobudzać poszukiwania w tej dziedzinie i doprowadzić do wykorzenia form sztuki religijnej poprzedniego stulecia, napiętnowanej już wcześniej przez Huysmansa [il. 1]. Wyblakłe, zużyte i pozbawione pobożności dzieła powinny ustąpić miejsca surowości i prostocie. Według Claudela to zadanie powinno należeć wyłącznie do artystów chrześcijańskich albo zakonów – dominikanów lub benedyktynów, którym

¹ P. Claudel, *Les Psaumes et la Photographie*, w: idem, *Œuvres en prose*, Paris 1965, s. 388–393.

² Por.: uwagi D. Millet-Gérard w: P. Claudel, *Le Poète et la Bible*, t. 2: 1945–1955, Paris 2004, s. 1919–1936.

³ Ibidem.

⁴ P. Claudel, *Le Goût du fade* [1934], w: idem, *Œuvres en prose*, Paris 1965, s. 113–117.

A photographic breviary.
“Zodiaque” publications
in the 20th century

The whisper of the psalms marked the deep faith of Paul Claudel. In a short essay of 1943 titled *Les Psaumes et la photographie* [*Psalms and photography*],¹ the author confided his inner need to reflect on these passages every day. The reading of Scripture was his daily encounter with the mysteries of faith.² To satisfy his curiosity, Claudel combined humble listening and the transcription of biblical verses with a photographic look at the world, which was to provide support for prayer. The skies, seas and rural landscapes, in short, all that the writer called “the surrounding nature”, are filled with signs that are essential for us to contemplate the world and to understand it. For Claudel, the photographer, unlike the painter, does not interpret nature. The image he creates is not an adaptation, or even a report. It is “a testimony marked only with a mild accent and the timbre of voice.”³ In the case of psalms, nature captured at a given moment and stopped in the frame reveals the word of God.

It is no wonder that the writer admired photographic objectivity: after all, in the interwar period, he became the bard of a new-found religious art thoroughly imbued with faith. According to Claudel, the photographic image of reality, which is “an expressive means of presenting sacred and harsh reality,”⁴ was to stimulate research in the area and lead to the eradication of religious art forms of the previous century, already stigmatized by Huysmans [Fig. 1]. Faded and worn art devoid of piety should give place to austerity and simplicity. According to Claudel, the task should

¹ P. Claudel, *Les Psaumes et la Photographie*, in: idem, *Œuvres en prose*, Paris 1965, pp. 388–393.

² Cf. remarks of D. Millet-Gérard in: P. Claudel, *Le Poète et la Bible*, vol. 2: 1945–1955, Paris 2004, pp. 1919–1936.

³ Ibidem.

⁴ P. Claudel, *Le Goût du fade* [1934], in: idem, *Œuvres en prose*, Paris 1965, pp. 113–117.



1. Fasada kościoła w Cáceres, fot. za: J. Dieuzaide, *Catalogne romane*, t. 1
1. The facade of the church in Cáceres, photo in: J. Dieuzaide, *Catalogne romane*, vol. 1

be entrusted solely to Christian artists or convents, such as the Dominicans or Benedictines, to whom “initiating such revival would bring great splendour.”⁵

The controversy about religious art

Claudela's postulate was realized, and the expression “of the noble zeal of St Benedict's sons,”⁶ to which he appealed, was not long to wait. While their involvement was less visible than the fight led by two Dominicans, Couturier and Regamey, in “L'Art Sacré,”⁷ it was no doubt equally pugnacious, particularly in the years 1948–1950, when the “controversy about religious art” first flared up. The post-war revival of Christian religious art was to convey the desire to reconcile the Church with modern art. However, the introduction of the latter into places of worship

„wykazanie inicjatywy w takim odrodzeniu przyniosłoby wielki splendor”⁵.

Spór o sztukę sakralną

Postulat Claudela został zrealizowany, a na przejaw „gorliwości szlachetnych synów św. Benedykta”⁶, do której się odwoływał, nie trzeba było długo czekać. Choć ich zaangażowanie było mniej widoczne niż walka, jaką prowadzili ojcowie dominikanie Couturier i Regamey na łamach „L'Art Sacré”⁷, to z pewnością również bojowe, szczególnie w latach 1948–1950, kiedy rozgorzał „spór o sztukę sakralną”. Odrodzenie powojennej chrześcijańskiej sztuki religijnej miało oznaczać chęć pogodzenia Kościoła ze sztuką nowoczesną. Jednak wprowadzenie form tej ostatniej w miejscach kultu poruszyło do żywego najbardziej konserwatywne środowiska katolickie. Słynne przykłady, takie jak: kościół Notre-Dame-de-Toute-Grâce w Assy czy kaplica w Vence, zdobione

⁵ Ibidem, p. 117.

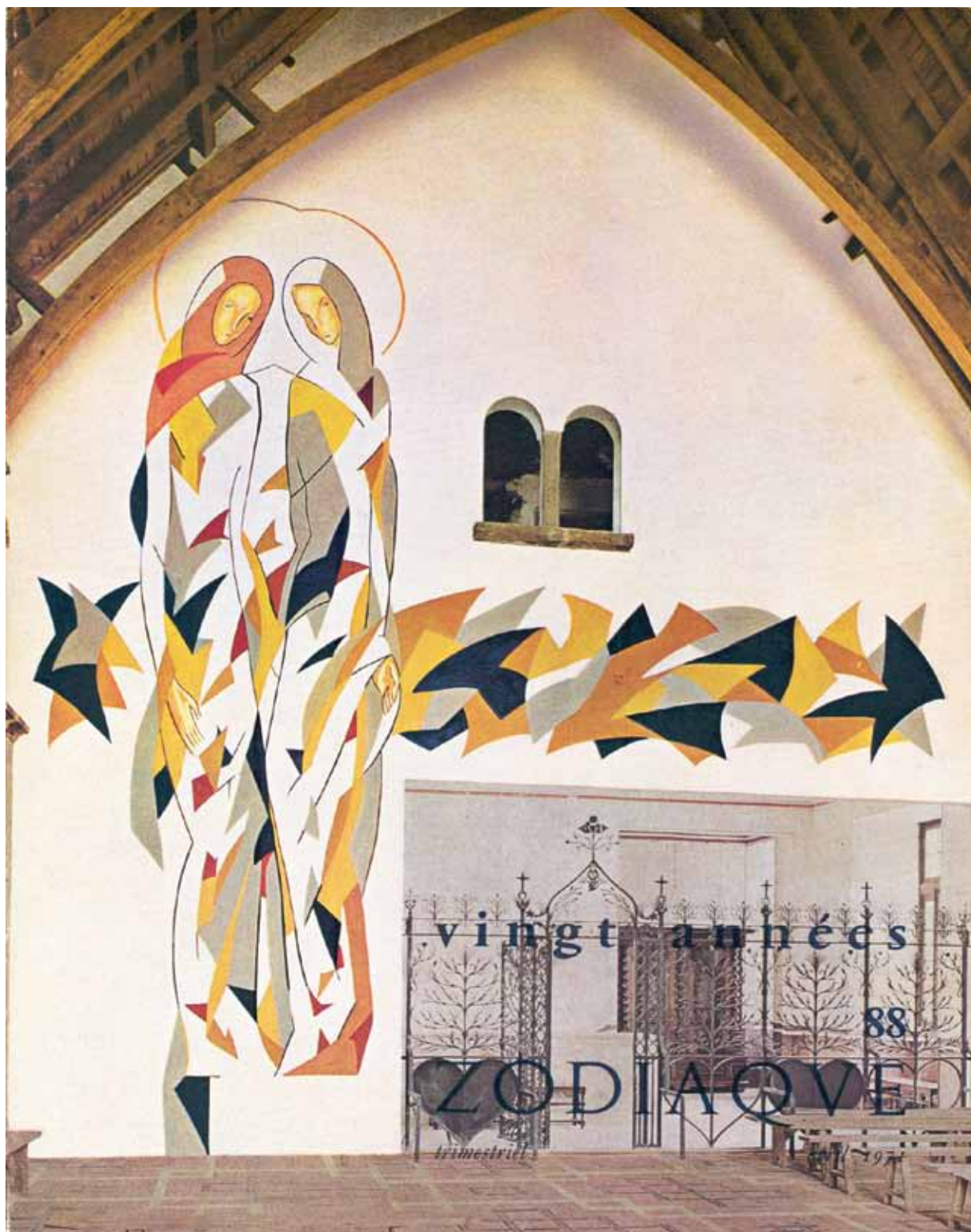
⁶ Ibidem.

⁷ Cf.: F. Causse, *La Revue de l'Art sacré*, Paris 2010.

⁵ Ibidem, s. 117.

⁶ Ibidem.

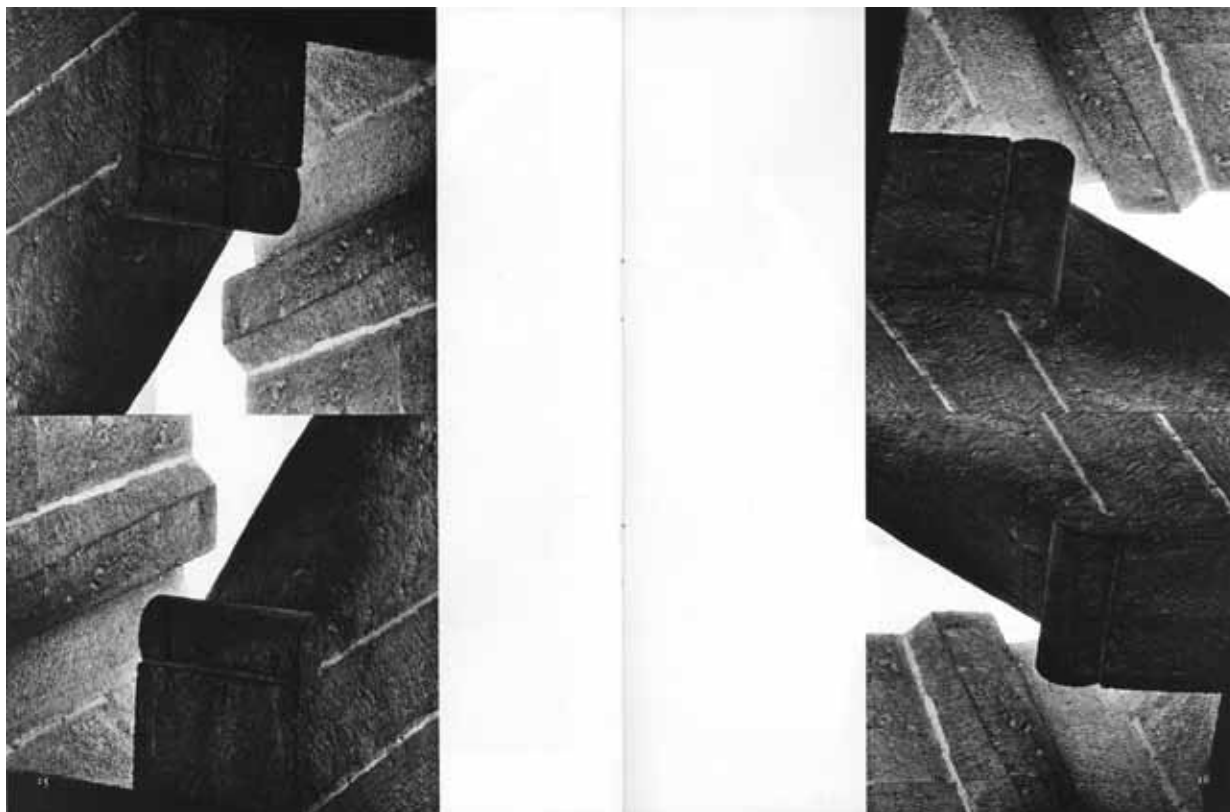
⁷ Zob.: F. Causse, *La Revue de l'Art sacré*, Paris 2010.



2. Okładka kwartalnika „Zodiaque” 1971, nr 88
 2. Cover of the “Zodiaque”, no. 88, 1971

przez znanych artystów (Marc Chagall, Fernand Léger i Henri Matisse), stały się źródłem inspiracji dla benedyktynów z opactwa Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire. W lecie 1948 roku jego przeor powierzył zakonnej pracowni „du Cœur-Meurtry”, prowadzonej przez Dom Angelico Surchampa, wykonanie malowideł ściennych,

deeply hurt the most conservative Catholic circles. Famous examples such as the church of Notre-Dame-de-Toute-Grâce in Assy or the chapel in Vence, both decorated by famous artists (Marc Chagall, Fernand Léger and Henri Matisse), became a source of inspiration for the Benedictine



3. Kolaż fotograficzny filarów i kapiteli górnej kaplicy południowego transeptu w Murbach, Haut-Rhin, fot. za: „Zodiaque” 1984, nr 140, fot. R. Roy

3. Photo collage of pillars and capitals of the upper chapel in the southern transept in Murbach, Haut-Rhin, photo by R. Roy in no. 140 of “Zodiaque”

abbey of Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire. In the summer of 1948, its prior commissioned the monastery workshop, “du Cœur-Meurtry”, run by Dom Angelico Surchamp, to make murals, whose natural theoretical consequence was the “Zodiaque” magazine.

“Zodiaque” was founded in March 1951, which coincided with the polemic around the bronze statue of Christ destined for the sanctuary of the church in Assy. Even though it made no reference to the dispute, the first issue presented the authors’ plans in a very transparent way. Surchamp emphasized that modern art, like the signs of the zodiac often placed on the portals of Romanesque churches, constitutes a huge collection of symbols to decipher. The magazine was supposed to help make them understood and to “fish out” from contemporary art, “everything that can be transformed into fully-fledged Christian art.” Surchamp made clear that, regardless of whether he referred to ancient or modern art, he would always do it from a particular point of view – from the perspective of faith.⁸

⁸ “Zodiaque”, april 1951, no. 1, p. 27.

których naturalną konsekwencją teoretyczną było czasopismo „Zodiaque”.

Zostało ono założone w marcu 1951 roku, co zbiegło się w czasie z polemiką wokół brązowej figury Chrystusa przeznaczonej do prezbiterium kościoła w Assy. Nie odwołując się w najmniejszym stopniu do tego sporu, pierwszy numer w bardzo przejrzysty sposób przedstawił zamierzenia jego autorów. Surchamp podkreślał, że sztuka nowoczesna, podobnie jak znaki zodiaku, które są często obecne na portalach romańskich kościołów, stanowi ogromny zbiór symboli do rozszyfrowania. Czasopismo miało pomóc je zrozumieć oraz „wyłowić” ze współczesnej sztuki „wszystko to, co może zostać przemienione w pełnoprawną sztukę chrześcijańską”. Wyraźnie zaznaczano, że niezależnie od tego, czy będzie odnosił się do sztuki dawnej czy nowoczesnej, zawsze uczyni to z określonego punktu widzenia – z perspektywy wiary⁸.

Ukazać sztukę romańską, oddać sakralność

Surchamp, wierny zasadom, jakie wpoił mu malarz Albert Gleizes, gdy przebywał u niego w Méjades w sierp-

⁸ „Zodiaque” marzec 1951, nr 1, s. 27.



Les trois jeunes Hébreux dans la fournaise



La Nativité



Treizième station de Christ



Chute de Simon le magicien



Combat de coq



Quelques uns de la Manique



Saint Vincent protégé par deux aigles



Combat des aigles et des serpents (?)
(Musée lapidaire)

C H A P I T E A U X D U X I I S I È C L E

A S A I N T - L A Z A R E D ' A U T U N

4. Kapitele z XII wieku, fot. za: „Zodiaque” 1951, nr 3 (poświęcony katedrze św. Łazarza w Autun)
4. Capitals from the 12th century, photo in: “Zodiaque”, no. 3, 1951 (dedicated to the St Lazarus cathedral in Autun)

niu 1946 roku⁹, chciał przywrócić sztuce nowoczesnej to, czego jej brakowało, czyli sakralność. Sztuka romańska i bogactwo jej dekoracji były dla niego źródłem, z którego powinny czerpać współczesne poszukiwania artystyczne¹⁰.

Dla pracowni „du Cœur-Meurtry” lato 1952 roku było przełomowe, bowiem wówczas dokonała ona przejścia od teorii do praktyki. Pod wpływem Surchampa w opactwie w Vézelay zorganizowano wystawę *Sztuka Sakralna 52*. Niektóre obrazy z tejże pracowni wisiały tuż obok dzieł przeznaczonych do nowo powstałych kościołów. Prace Bazaine’a i Légera były wyeksponowane w taki sposób, aby widzowie, przybywając oglądać ów jeden z najbardziej emblematycznych romańskich kompleksów architektonicznych, mogli uchwycić „złożoność ekspresji sztuki nowoczesnej, odkrywając na nowo źródła romańskiej tradycji”¹¹. Zestawienie burgundzkich rzeźb z poszukiwaniami współczesnej sztuki nowoczesnej miało jasno ukazać szerokiej publiczności pewnego rodzaju kontynuację, zrównoważony rozwój i wspólną skarbnicę form [il. 3].

To show Romanesque art, to render sacredness

Faithful to the principles instilled in him by the painter Albert Gleizes, when he stayed at his place in Méjades in August 1946,⁹ Surchamp wanted to restore to modern art what it lacked, that is, sacredness. Romanesque art and the richness of its decoration, he argued, are the source from which contemporary artistic endeavours should draw.¹⁰

For “du Cœur-Meurtry”, the summer of 1952 was groundbreaking, because it was then that the workshop made the transition from theory to practice. Under the influence of Surchamp, an exhibition was held in Vézelay Abbey entitled *Sacred Art of 52*. Some images from the workshop were hung next to works intended for newly established churches. Bazaine’s and Léger’s works were exhibited in such a way as to enable viewers coming to visit one of the most emblematic Romanesque architectural complexes to grasp “the complex expression of contemporary art and slowly re-

⁹ A. Surchamp, G. Jarczyk, *L’Art roman: rencontre entre Dieu et hommes*, Paris 1993, s. 56.

¹⁰ Por.: A. Gleizes, *La Peinture et ses lois*, Paris 1924, s. 19.

¹¹ *Art sacré 52* [katalog wystawy], Vézelay 1952.

⁹ A. Surchamp, G. Jarczyk, *L’Art roman: rencontre entre Dieu et hommes*, Paris 1993, p. 56.

¹⁰ Cf.: A. Gleizes, *La Peinture et ses lois*, Paris 1924, p. 19.



LE CHEF DU CHRIST DU TYMPAN

Cette tête du Christ, au tympan, est celle que l'abbé Givrot a retirée en place, vers 1800. Ce chef avait été brisé au XVIII^e siècle lors du passage du tympan, sous le règne de Louis le Vainqueur. Les temps ont changé ! C'est le comble — dès XVIII^e siècle — qui nous paraît maintenant ridicule, tandis que le sculpteur d'Autun créait une nouvelle et étonnante profusion.

5. Detale tympanonu oraz głowa Chrystusa na tympanonie, fot. za: „Zodiaque” 1951, nr 3 (poświęcony katedrze św. Łazarza w Autun)
 5. Details of the tympanum and the head of Christ on the tympanum, photo in: “Zodiaque”, no. 3, 1951 (dedicated to the St Lazarus cathedral in Autun)

discover the sources of Romanesque tradition.”¹¹ The juxtaposition of Burgundian sculptures with contemporary explorations of modern art was intended to show the public a certain kind of continuity, sustainable development, and the common treasury of forms [Fig. 3].

From *Zodiaque* booklets to *La nuit des temps*

Alongside the exhibition, the workshop also released a small booklet. It was sold to visitors and allowed to clarify the authors' intention. This pedagogical approach inspired the first issues of the “Zodiaque” magazine.

After the first two issues, entitled *Deux notes sur l'art abstrait* [Two words about abstract art] and *L'Agonie de l'art sacré* [The agony of sacred art], came a third, devoted to the cathedral of Autun. For the first time, the work was accompanied by photographs [Fig. 4–5], which allowed the reader to see the tympanum of the cathedral in very close detail, as if it was directly before him. Despite the poor quality of reproductions, the issue was a great success, which encouraged

Od zeszytów *Zodiaque* do *La nuit des temps*

Przy okazji wspomnianej wystawy pracownia „du Cœur-Meurtry” wydała niewielką broszurę. Była ona sprzedawana osobom odwiedzającym ekspozycję i pozwalała wyjaśnić zamierzenie jej autorów. To właśnie na bazie tego swoiście pedagogicznego ujęcia zrodziły się pierwsze zeszyty wydawnictwa.

Po dwóch pierwszych, zatytułowanych *Deux notes sur l'art abstrait* [Dwa słowa na temat sztuki abstrakcyjnej] i *L'Agonie de l'art sacré* [Agonia sztuki sakralnej], kolejny zeszyt mnisi poświęcili katedrze w Autun. Po raz pierwszy pracy towarzyszyły fotografie [il. 4, 5], które pozwalały czytelnikowi bez wysiłku przyjrzeć się najdrobniejszym detalom tympanonu. Zupełnie tak jakby znajdował się on bezpośrednio przed nim. Mimo złej jakości reprodukcji zeszyt odniósł ogromny sukces, co zachęciło Surchampa do dalszych „burgundzkich poszukiwań”. Kilka miesięcy później do zilustrowania zeszytu poświęconego kościołowi św. Filiberta w Tournus pracownia „du Cœur-Meurtry” wykorzystwała heliografię. Niepublikowane wcześniej zdjęcia wykonane przez miejscowego fotografa – Pierre'a Killa – z pewnością przyczyniły się do popularności pisma. Ten wprowadzony na stałe, aczkolwiek kosztowny pomysł pozwolił bez trudu oddać blask romańskich budow-

¹¹ *Art sacré* 52, [exhibition catalogue], Vézelay 1952.



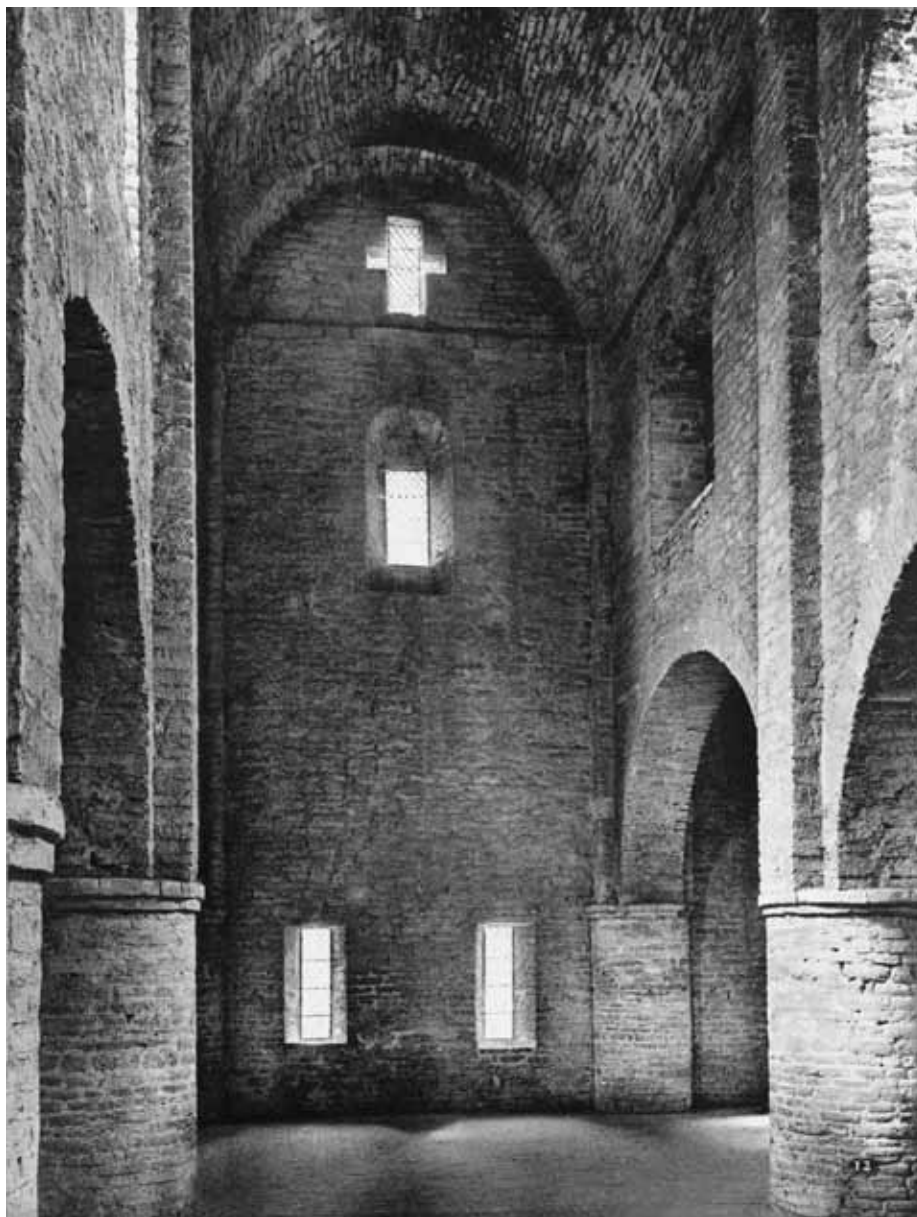
6. Łuk Gerlannusa, kościół św. Filiberta w Tournus, fot. za: *Bourgogne romane* (8. wyd.)

6. Gerlannus' Arc, St Philibert (Tournus), photo in: *Bourgogne romane* (8th ed.)

li. Subtelne i ciepłe obrazy, rozmyte barwami szarości i naznaczone cieniami, uwidaczniały zarówno głębię reliefu, jak i chropowatość powierzchni, tworząc efekt gruboziarnistej faktury, która do złudzenia przypominała materiał zastosowany w rzeźbie [il. 6]. Trud człowieka włożony w pracę nad dziełami rzeźby i architektury, ukazany dzięki fotografiom zamieszczonym w książce, ukazywał wielkość Boga [il. 7]. Głównym celem zakonników z La Pierre-qui-Vire miała stać się wizualizacja i namacalne przedstawianie faktów religijnych, uczynienie z fotografii nowej twarzy pobożności. Wraz z kolejnymi numerami, dzięki dialogowi tekstu z obrazem, wytworzył się subtelny dyskurs. Jego myślą przewodnią była ewokacja Piękna, które dla Surchampa było hołdem składanym przez naturę Bogu [il. 8].

W 1951 roku praca poświęcona zeszytom „Zodiaque” zwróciła uwagę André Malraux, który był zainteresowany zarówno tezami wysuwanymi przez mnichów, jak i za-

Surchamp to continue his “Burgundian quest”. A few months later, to illustrate the booklet dedicated to St Philibert of Tournus, the workshop used photogravure. Previously unpublished photographs taken by Pierre Kill, a local photographer, undoubtedly contributed to the popularity of the magazine. Albeit expensive, the idea became permanent and enabled an easy presentation of the splendour of Romanesque buildings’. Subtle and warm images, blurred with shades of gray and shadows, visualized both the depth of their reliefs and the roughness of their surface, thus creating an effect of coarse texture, which closely imitated the original material [Fig. 6]. The human effort put into these works of sculpture and architecture, as shown in the photographs reproduced in the book, presented the greatness of God [Fig. 7]. The main objective of the monks from La Pierre-qui-Vire was to give a tangible



7. Kaplica św. Michała w kościele św. Filiberta w Tournus, fot. za: *Bourgogne romane* (8. wyd.)

7. Chapel of St Michael in St Philibert's church (Tournus), photo in: *Bourgogne romane* (8th ed.)

visualization and presentation of religious facts, making photographs the new face of piety. In subsequent issues, a subtle discourse was gradually created through the dialogue between text and image. Its keynote was the evocation of Beauty, which for Surchamp was the homage paid to God by nature [Fig. 8].

In 1951, a paper devoted to “Zodiaque” booklets attracted the attention of André Malraux, who was interested both in the theses brought forward by the monks and in their use of photographs in the publications.¹² In 1952, *The Imaginary Museum of World Sculpture* was published. Just as in “Zodiaque” booklets, the image in Malraux’s book became entirely independent from the text and made the whole resemble a portfolio. It seems

¹² Cf.: C. Lesec, “Zodiaque est une grande chose maintenant...”, in: “Revue de l’art”, 2007, no. 157, pp. 39–46.

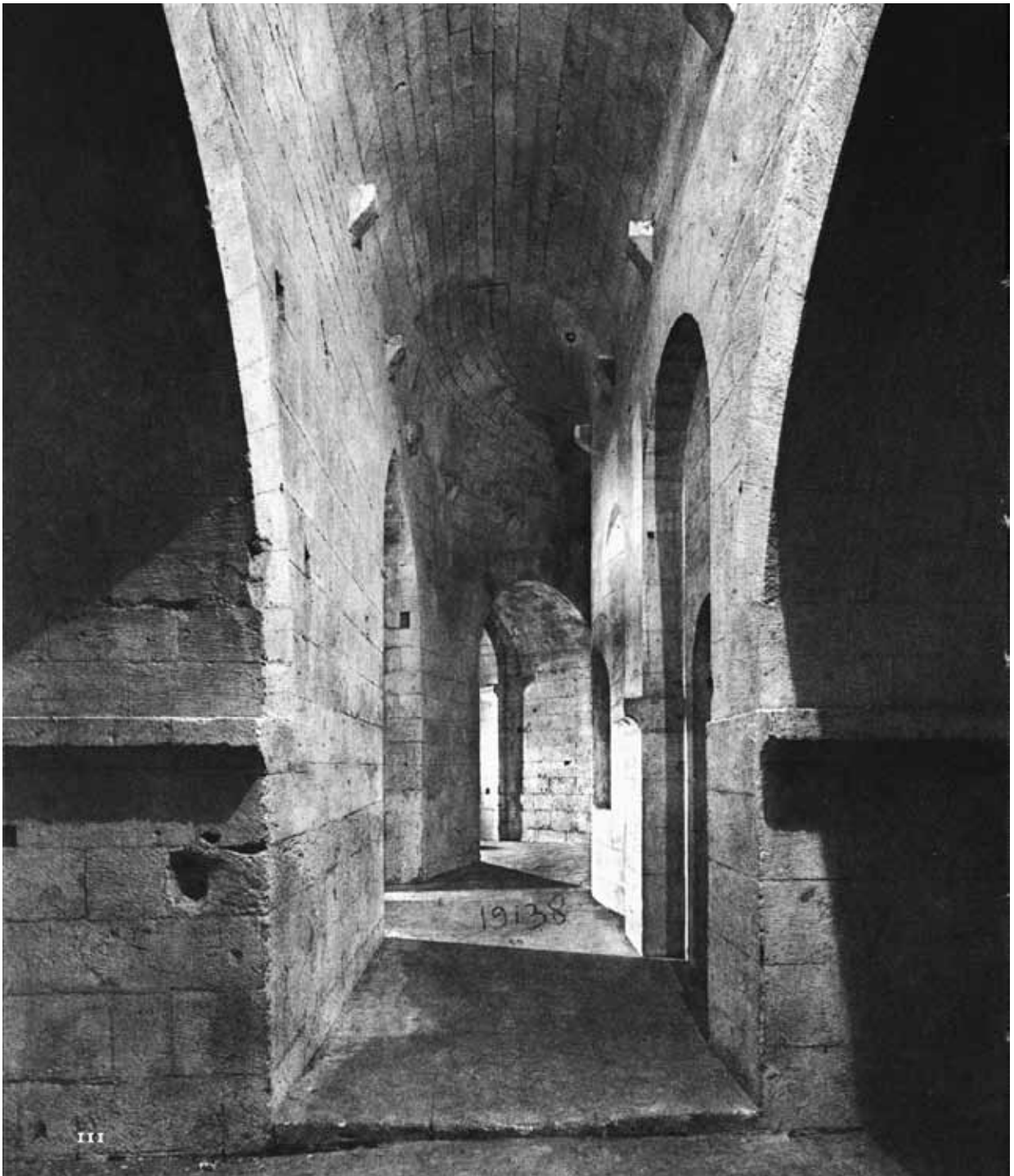
stosowaniem w ich publikacji fotografii¹². W 1952 roku ukazało się jego *Muzeum imaginacyjne rzeźby światowej*. Podobnie jak w zeszytach wydawnictwa „Zodiaque”, obraz stawał się tam całkowicie niezależny od tekstu i nadawał całości kształt portfolio. Wydaje się, że siła tej „wizualnej epopei” odbiła się echem w opactwie La Pierre-qui-Vire. W 1954 roku Surchamp zdecydował się na zebranie w jednym tomie zdjęć opisywanych już wcześniej arcydzieł burgundzkich.

Wtedy to – wraz z *Bourgogne romane*¹³ – rozpoczęła się historia „biblioteki” wydawnictwa „Zodiaque”. Błyskawiczny sukces przekonał mnichów do tego, aby w kolejnym roku wydać na tej samej zasadzie *Auvergne romane*¹⁴ [il. 9]. W taki oto sposób zrodziła się kolekcja

¹² Por.: C. Lesec, *Zodiaque est une grande chose maintenant...*, „Revue de l’Art” 2007, nr 157, s. 39–46.

¹³ *Bourgogne romane*, Saint-Léger-Vauban 1954.

¹⁴ *Auvergne romane*, Saint-Léger-Vauban 1954.



8. Ambit prowadzący do krypty, Montmajour, fot. za: *Provence romane*, t. 1
 8. Ambit leading to the crypt, Montmajour, photo in: *Provence romane*, vol. 1

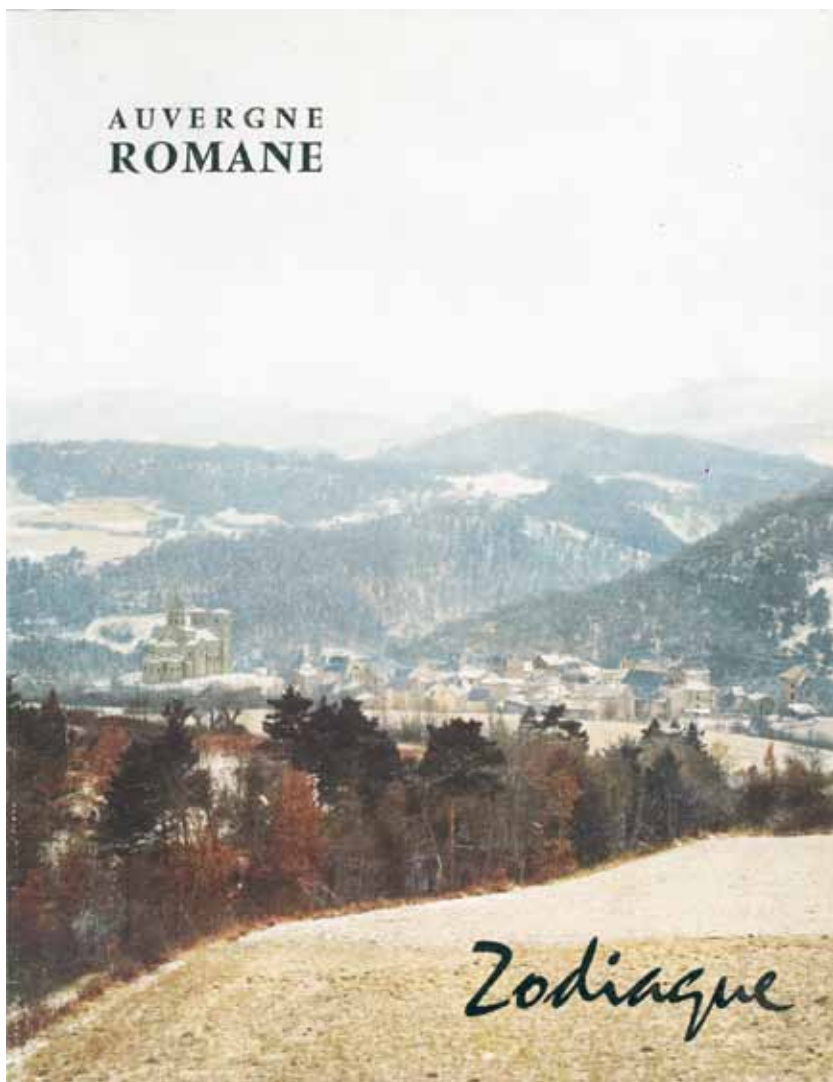
Provinces romanes, znana lepiej pod tytułem *La nuit des temps*. W ciągu roku ukazywała się początkowo jedna, a później dwie monografie, pierwsza na wiosnę, druga – jesienią. W sumie kolekcja liczyła 88 tomów publikowanych aż do 1999 roku.

Z czasem sukces wydawniczy serii bynajmniej nie zmniejszył się i był niebagatelnym źródłem dochodu dla opactwa. Bezspornie przyczyniła się doń heliograviura szeroko stosowana we francuskich wydawnic-

that the power of this “visual epic” found an echo in the Abbey of La Pierre-qui-Vive. In 1954, Surchamp decided to collect the photographs of previously described Burgundian masterpieces in one volume.

With the publication of *Bourgogne romane*¹³ the story of the “Zodiaque’s library” began. Instant

¹³ *Bourgogne romane*, Saint-Léger-Vauban 1954.



9. Widok z drogi w stronę le Sancy, okładka *Auvergne romane* (wyd. 2)
9. View from the road towards le Sancy, cover of *Auvergne romane* (2nd ed.)

success persuaded the monks to issue another booklet, entitled *Auvergne romane*,¹⁴ on the basis of the same principle [Fig. 9]. In this way, a collection of *Provinces romanes* arose, better known under the title *La nuit des temps*. Initially, one monograph was published every year, and later two – one in spring, the other in autumn. The total collection consisted of 88 volumes published successively until 1999.

As time passed, the series remained a publishing success and became a remarkable source of income for the abbey. Heliogravure, widely used in French publications of the post-war period, unquestionably contributed to this success. It should be noted, however, that the popularity of *La nuit des temps* and subsequent collections resulted not only from the quality of graphic design and the selection of photos, but also from their readers' attachment to local religious and cultural heritage, because the publications often evoked associations with solemn family events

twach okresu powojennego. Trzeba jednak podkreślić, że o popularności *La nuit des temps* i późniejszych kolekcji, oprócz jakości szaty graficznej oraz odpowiedniego doboru zdjęć, decydowało także przywiązanie czytelnika do religijnego, lokalnego dziedzictwa kulturowego, ponieważ publikacja często wywoływała skojarzenia z podniosłymi wydarzeniami rodzinnymi, takimi jak chrzty, śluby czy pogrzeby. Spojrzenie na zdjęcia skąpanego w świetle prezbiterium, stali czy ciemnych wąskich naw przywodziło na myśl osobiste wspomnienia, które spotykały się z obrazem uniwersalnego piękna¹⁵. Przypominająca poetyckie strofy struktura każdego tomu miała prowadzić czytelnika drogą analogii od dosłownego sensu form do ich duchowego zrozumienia.

Chociażby we wstępie do „zwiedzania” kościoła w Saint-Nectaire czytelnik był zapraszany do udziału w prawdziwej pielgrzymce: „W urokliwym regionie niedaleko Murols w pobliżu jeziora Chambon pomiędzy Issoire a Mont-Dore leży Saint-Nectaire. Niewiele jest

¹⁴ *Auvergne romane*, Saint-Léger-Vauban 1954.

¹⁵ Por.: C. Lesec, *Esthétique et apostolat. Les éditions „Zodiaque”*, w: *Le Livre et l'architecte*, Paris 2011.



10. Wnętrze dzwonnicy kościoła w Cáceres, fot. za: J. Dieuzaide, *Catalogne romane*, t. 1

10. The interior of the church bell tower in Cáceres, photo in: J. Dieuzaide, *Catalogne romane*, vol. 1

romańskich kościołów, które zdobi tak rozległy pejzaż, tak majestatyczne tło. Trudno zapomnieć pierwsze wrażenie, jakie wywiera kościół. Tak niewielki, a zarazem tak imponujący... Dostojeństwo, które już przez same kontrasty, jakie dostrzegamy, w pełni objawia ideę sakralności¹⁶. Kolejne strony to „wizualna procesja”. Zdjęcia, nieprzerywane nigdy tekstami, ukazują przede wszystkim ogrom architektury, a następnie zwracają uwagę na kilka detali kapiteli. Czytelnik, jak pielgrzym, powoli zbliża się do ołtarza, a następnie do prezbiterium i zdobiących go rzeźb. Wychodzi z kościoła, oddala się od niego i rzuca przez ramię ostatnie spojrzenie na budowlę. Jest wzruszony. To końcowy obraz, który stanowi zwieńczenie wizyty.

¹⁶ *Auvergne romane* 1954, jak przyp. 14, s. 121 i 125.

such as baptisms, weddings, and funerals. A look at the pictures bathed in the light of the chancel, stalls, or dark, narrow aisles brought personal memories to mind, which then combined with the universal image of beauty.¹⁵ Reminiscent of the poetic stanza, the structure of each volume would lead the reader, by way of analogy, from the literal sense of forms to their spiritual understanding.

For example, in an introduction to the “guided tour” of the church of Saint-Nectaire, the reader was invited to participate in a true pilgrimage: “Saint-Nectaire is situated in the charming area

¹⁵ Cf.: C. Lescq, *Esthétique et apostolat. Les éditions “Zodiaque”*, in: *Le Livre et l'architecte*, Paris 2011.

close to Murols, near the lake of Chambon, between Issoire and Mont-Dore. There are only a handful of Romanesque churches adorned by such vast landscape and such majestic background. It is hard to forget the first impression made by the church. So small and yet so impressive... The dignity observed in its contrasts alone fully reveals the idea of the sacred.”¹⁶ The next pages are a “visual procession.” Photos, never interrupted with text, primarily show the enormity of architecture, and then draw the reader’s attention to several details of the capitals. The reader, like a pilgrim, slowly approaches the altar, the chancel, and the sculptures that adorn it. He comes out of the church, walks away, glances over his shoulder, sees the building for the last time, and is deeply moved. This is the final image, the culmination of the visit.

The mission undertaken by Angelico Surchamp was to look at more than fifty years of the Romanesque art to emphasize not its stylistic differences, but its general sensitivity. All his publishing works were always faithful to this requirement. Word and image were smoothly combined to create a continuous narrative. In the “Zodiaque”, the sacred rhetoric, so clearly visible in Romanesque art, was excellently supported. It organized Christian spirituality [Fig. 10], and, in the context of revealed religion, could serve as an opening to a higher dimension of existence.

Translated by Katarzyna Beściak-Kocur
and Urszula Jachimczak

Zgodnie z misją, jaką sobie wyznaczył, Angelico Surchamp objął spojrzeniem więcej niż pięćdziesiąt lat w dziejach sztuki romańskiej, aby dostrzec nie zróżnicowanie stylowe, lecz jej wrażliwość. Wszystkie jego prace wydawnicze zawsze były wierne temu wymaganiu. Słowo i obraz łączyły się w nich płynnie, tworząc ciągłą narrację. W „Zodiaque” sakralna retoryka, tak wyrażona w sztuce romańskiej, znalazła doskonałe wsparcie. Wokół nich organizowała się chrześcijańska duchowość [il. 10], natomiast w kontekście religii objawionej mogła służyć jako otwarcie na wyższy wymiar egzystencji.

Tłumaczyła Anna Półtorak

¹⁶ *Auvergne romane* (ft. 14), pp. 121 and 125.