

## ARCHITEKTURA SAKRALNA ADAMA BALLENSTEDTA (1923—1931)

Okres międzywojenny w dziejach polskiej architektury sakralnej jest okresem przełomowym w powstawaniu i upowszechnianiu się nowej formy kościoła katolickiego. Byłoby rzeczą uproszczoną i błędną nie dostrzegać teoretycznego przede wszystkim dorobku lat przed I wojną światową, ale wprowadzenie nowoczesności do budownictwa sakralnego nastąpiło dopiero w odrodzonej Polsce. Etap dyskusji i praktyki budowlanej przed I wojną światową zakończył się kompromisem a najbardziej reprezentatywne dla niego są kościoły: Najświętszej Maryi Panny w Warszawie — Oskara Sosnowskiego, Najświętszego Serca Pana Jezusa (jezuitów) w Krakowie — Franciszka Mączyńskiego i Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej — Zdzisława Mąceńskiego. Historyzm miał w nich zdecydowaną przewagę nad tzw. modernizmem. Po wojnie, mimo mniej sprzyjających warunków, tradycjonalizmu postulowanego przez obowiązujące od 1918 r., nowe prawo kościelne, powrotu historyzmu do architektury świeckiej, ogromnych zniszczeń wojennych i osłabienia gospodarczego państwa i społeczeństwa, od połowy lat dwudziestych nowa forma zaczęła przybierać swój kształt w zależności od awangardowych nurtów architektonicznych. Początkowo przybrała postać stylizacji i maksymalnego uproszczenia historyzującej bryły i dekoracji, następnie inspirowała się ekspresjonizmem i formami „Polskiej Sztuki Stosowanej”, lecz niemal równocześnie, w nurcie najbardziej nowatorskim, tworzyła syntezę tradycyjnego układu kościoła z nową formą, konstrukcją i materiałami budowlanymi, które wprowadzała u siebie architektura świecka. Nowa forma międzywojennych kościołów powstawała pod wpływem teoretycznej i praktycznej działalności architektów „i nie bez współudziału ruchu liturgicznego”<sup>1</sup>.

W literaturze, międzywojenna architektura kościelna jest traktowana marginalnie lub wręcz pomijana, a w rzeczywistości jest mało znana. W uogólniających syntezach spotyka ją zarzut tradycjonalizmu, eklektyzmu, monumentalizmu, niefunkcjonalności. W

<sup>1</sup> J. S. Pasierb, *Problem sztuki w postanowieniach soborów*, „Znak”, R. 1964 nr 126 s. 1479.

sądach bardziej wyważonych podkreśla się oryginalność koncepcji polskich architektów, piękno bryły, dobrze przemyślane wnętrza, wprowadzanie nowych materiałów budowlanych, zasad konstrukcji, nowych zasad estetycznych. Najczęściej bywa oceniana z punktu widzenia nowatorstwa czy nowocześnieści formy, lecz pojęcie „nowoczesności” nie wydaje się pojęciem jasnym i dającym się ściśle określić. Jest to kryterium niewystarczające i może dać fałszywy obraz dorobku architektury kościelnej, dlatego przy jej klasyfikacji i ocenie rodzi się postulat wprowadzenia tolerancyjnego pluralizmu estetycznego i uwzględnienia szerokiego kontekstu społecznego, ekonomicznego i ideowego budownictwa kościelnego. Często sięgał on w głąb XIX w. i współczesnych postulatów awangardy architektonicznej.

W międzywojennej architekturze sakralnej bez trudności da się wyróżnić kilka nurtów, wykazuje ona bowiem ewolucję podobną do architektury świeckiej. Obok kościołów zdecydowanie tradycjonalistycznych buduje się kościoły stylizowane, nieliczne ekspresjonistyczne i wyrosłe z ducha funkcjonalizmu, który sprowadzał ich formę do najprostszych figur i brył geometrycznych. Wszystkie musimy traktować jako „świadectwo czasu”, a zwłaszcza ostrych sporów, jakie toczyły się wokół ich formy między protagonistami tradycjonalizmu i nowatorstwa w architekturze kościelnej. Są także świadectwem olbrzymiego wysiłku społeczeństwa katolickiego, które oprócz tego, że odbudowywało kościoły zniszczone podczas I wojny światowej, finansowało budowę nowych.

Najpoważniejszym mankamentem rzeczowej refleksji nad całością dorobku lat międzywojennych w architekturze sakralnej jest fakt rozproszenia kościołów w terenie i brak choćby prowizorycznego katalogu obejmującego wszystkie kościoły wtedy zbudowane<sup>2</sup>. W latach II wojny światowej spora ich część uległa całkowitemu lub częściowemu zniszczeniu<sup>3</sup>, inna część w 1945 r. znalazła się poza granicami państwa polskiego. Kościoły, których plany zostały opublikowane w czasopiśmie międzywojennych poświęconych architekturze, są nieliczne. Jeszcze mniej obiektów, i to najczęściej najbardziej znanych, doczekało się swych monografii po II wojnie światowej.

Artykuł o architekturze sakralnej A. Ballenstedta obejmuje w zasadzie lata 1923—1931. Ma wąski zakres lecz dotyka sporej części problemów budownictwa kościelnego w międzywojennej

<sup>2</sup> A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900—1925. Teoria i praktyka*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1967 s. 5—6; tenże, *O współczesnej architekturze sakralnej w Polsce*, ZM R. 1980 nr 5 s. 80 i n.

<sup>3</sup> F. Stopniak, *Polskie świątynie katolickie podczas II wojny światowej*, Warszawa 1982.

Polsce a także spraw warsztatowych historyka architektury najnowszej. Jego zasadniczą część stanowi wyliczenie w porządku chronologicznym i analiza formy obiektów sakralnych projektowanych przez A. Ballenstedta z wyjątkiem — opracowanego już — kościoła św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy z 1924 r.<sup>4</sup> Przy każdym obiekcie omówiłem więc: historię projektowania i budowy (przy świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie tylko historię projektowania), podałem jego opis i usiłowałem rozpoznać źródła formy architektonicznej. Dokładna analiza kościołów A. Ballenstedta i uwzględnienie warunków, w jakich one powstawały, jest — w naszej sytuacji — najlepszym sposobem poznania „oblicza” tej architektury. Sądzę także, że postulat Andrzeja Turowskiego, wysunięty w stosunku do sztuk plastycznych, badania „kultury wizualnej” okresu międzywojennego<sup>5</sup>, można zastosować do architektury sakralnej i spełnia go tradycyjny opis i analiza budynku kościelnego wraz ze społecznymi i ideowymi uwarunkowaniami jego formy.

Podstawowe dane o życiu i twórczości A. Ballenstedta zawierają prace Stanisława Łoży: *Czy wiesz kto to jest?* i *Architekci i budowniczowie w Polsce*<sup>7</sup> oraz *Wielkopolski słownik biograficzny*<sup>8</sup>. W pracy *Czy wiesz kto to jest?* autor kończy wyliczanie dzieł architektonicznych Ballenstedta na Wyższe Szkołe Handlowej w Poznaniu (1927 r.) i nie podaje żadnej wiadomości o sakralnych budowlach Ballenstedta. Natomiast w pracy: *Architekci i budowniczowie w Polsce* podaje najpełniejszą listę dzieł architekta, w tym także budowli sakralnych. Brakuje jednak konkursowych projektów na kościół w Limanowej (1909 r.) i świątynię Opatrzności Bożej w Warszawie (1931 r.). Kościół w Chorzowie jako jedyny został zaliczony do datowanych (1930 r.), lecz w wykazie miejscowości określony błędnie jako kościół św. Józefa, tymczasem Ballenstedt dla Chorzowa projektował tylko jeden kościół św. Antoniego. Kościoły: misjonarzy w Bydgoszczy, parafialne w Janikowie Przygodzkim i Puszczykowie oraz kaplica na Górczynie w Poznaniu nie są datowane. Biogram w *Wielkopolskim słowniku biograficznym*, opracowany przez Władysława Czarneckiego i Je-

<sup>4</sup> Z. Sroka, *Z dziejów parafii i kościoła św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy (1924—1975)*, NP t. 53: 1980 s. 133—271.

<sup>5</sup> A. Turowski, *Ideologiczna czy socjologiczna? Stan i perspektywy badawcze sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982 s. 23 i n.

<sup>6</sup> S. Łoza (redaktor), *Czy wiesz kto to jest?* Warszawa 1938 s. 21.

<sup>7</sup> S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954 s. 18 i 355.

<sup>8</sup> *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa—Poznań 1981 s. 34. W wydaniu drugim z 1983 r. nie wprowadzono żadnych zmian (reprodukcja).



złego Krawulskiego z odwołaniem się do relacji synów architekta — Janusza i Ludwika — wylicza tylko dwa kościoły: w Jan-kowie Przygodzkim i Puszczykowie. Autorzy biogramu podkreślili natomiast działalność polityczną i społeczną architekta<sup>9</sup>. Informacja *Słownika*, że w 1913 r. wykonał wspólnie ze Sławomirem Odrzywolskim projekt konkursowy gmachu Akademii Górniczej w Krakowie, który później miał zrealizować Odrzywolski jest błędna, gdyż w latach 1922—1933 zbudowano gmach Akademii według nowego projektu Odrzywolskiego i Wacława Krzyżanowskiego<sup>10</sup>. W słowniku dołączonym do pracy Jana Minorskiego: *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918—1939*, pod nazwiskiem Adama Ballenstedta został wymieniony tylko projekt konkursowy świątyni Opatrności Bożej z 1931 r.<sup>11</sup>

W monumentalnej kronice: *Polskie życie artystyczne w latach 1890—1914*, Ballenstedt występuje dwukrotnie jako współautor (zarazem ze Zdzisławem Kalinowskim) projektu konkursowego na zadrzewienie miasta-ogrodu Ząbki i współautor projektu gmachu Akademii Górniczej<sup>12</sup>. W tomie następnym za lata 1915—1939 występuje aż siedmiokrotnie, lecz tylko jeden raz w związku z architekturą sakralną jako uczestnik konkursu zamkniętego na projekt świątyni warszawskiej<sup>13</sup>.

W syntetycznych pracach o architekturze międzywojennej twórczość Ballenstedta bywa określana i oceniana na podstawie zasadniczo jednego dzieła — gmachu Wyższej Szkoły Handlowej w Poznaniu. Jan Zachwatowicz zaliczył go do budowli klasycystycznych o osiowym założeniu z uproszczonymi i zmodernizowanymi formami, nie pozbawionej niemieckiej ciężkości<sup>14</sup>. Andrzej

<sup>9</sup> Zob. także: Cz. Demel, J. Krawulski, K. Rzepa, *Działalność Narodowego Stronnictwa Robotników i Narodowej Partii Robotniczej w Wielkopolsce w latach 1917—1937*, Warszawa—Poznań 1980 s. 143 i n.

<sup>10</sup> Zob. Wyjaśnienie S. Odrzywolskiego i W. Krzyżanowskiego na wklejce do drugiego numeru „Architekta” z 1926 r.; zob. też: M. Rożek, *Odrzywolski Sławomir (1846—1933)*, PSB, T. XXIII s. 568, J. Lepiarczyk, *Krzyżanowski Wacław (1881—1954)*, PSB, T. XV s. 622.

<sup>11</sup> J. Minorski, *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918—1939*, Warszawa 1970 s. 219.

<sup>12</sup> A. K. Olszewski, *Przegląd problematyki architektonicznej. w: Polskie życie artystyczne w latach 1890—1914. Praca zbior. pod red. A. Wojciechowskiego*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1967 s. 150 i 151.

<sup>13</sup> G. Jonkajtys-Luba, *Konkursy architektoniczne i urbanistyczne w latach 1918—1939*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939*. Praca zbior. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974 s. 505. Zob. także: *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918—1969*. [Katalog wystawy] Wrocław marzec—kwiecień 1970, Red. O. Czerner.

<sup>14</sup> J. Zachwatowicz, *Architektura polska*, Warszawa 1966 s. 422.

K. Olszewski widzi w nim przykładowy klasycyzm półmodernistyczny, w którym architekt nawiązał do ciężkiego półmodernizmu niemieckiego w rodzaju dworca w Stuttgarcie P. Bonatza i F. Scholera<sup>15</sup>. Zestawienie przez A. K. Olszewskiego fasad obydwu budowli, do których można by dodać fabrykę przy Voltastrasse w Berlinie P. Behrensa, nie pozostawia wątpliwości co do ich ogólnego podobieństwa<sup>16</sup>. Poznański gmach wymienia Izabella Wisłocka i w syntetycznej lecz uproszczonej ocenie twórczości architektów poznańskich: Stanisława Hebanowskiego, Zygmunta Gorgolewskiego, Rogera Sławskiego, Stefana Cybichowskiego, Stefana Sawickiego i Adama Ballenstedta stwierdza, że „twórczość ta opierała się w zasadzie na wzorach neoklasycystycznych lub secesyjnych, a później, wczesnego modernizmu, pochodzących bezpośrednio z Berlina lub innych miast niemieckich”<sup>17</sup>.

Ta zgodność opinii w stosunku do jednego budynku może być traktowana jako egzemplifikacja jednego ze „stylów” w jakich tworzył A. Ballenstedt, ale nie może być sądem o całej jego twórczości (podobnie jak i wybitnych architektów poznańskich działających na początku XX w. i w okresie międzywojennym). Biorąc pod uwagę architekturę sakralną możemy stwierdzić, że A. Ballenstedt tworzył w różnych „stylach”: od eklektyzmu czy historyzmu aż po próby wyprowadzania funkcjonalizmu awangardy międzywojennej. Ideowym podłożem tych przemian były nie tylko dyskusje na temat nowej architektury w pierwszych trzydziestu latach XX w., ale niezwykle żywotna w środowisku poznańskim idea stylu narodowego. Już przed I wojną światową dał jej wyraz R. Sławski w budownictwie rezydencjonalnym<sup>18</sup>, a Stefan Cybichowski i Adam Ballenstedt przede wszystkim po wojnie w budownictwie świeckim i kościelnym. Za reprezentatywną deklarację poznańskich architektów budujących kościoły po I wojnie światowej możemy uznać wypowiedź S. Cybichowskiego z 21 IX 1927 r.: „Nowe kościoły zaleca się budować na podstawie ogólnych założeń stylu renesansowego i barokowego, w dowolnych formach i koncepcjach, jednakże nie jako kopje istniejących kościołów. Opierając się na podwalinach położonych przez przodków,

<sup>15</sup> A. K. Olszewski, *Nowa forma*, s. 140.

<sup>16</sup> A. K. Olszewski, *Nowa forma*, il. 60 i 61.

<sup>17</sup> I. Wisłocka, *Awangardowa architektura polska 1918—1939*, Warszawa 1968 s. 84—85.

<sup>18</sup> J. Skuratowicz, „Styl krajowy” w budownictwie rezydencjonalnym Wielkopolski przełomu XIX i XX wieku, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce, Naród — miasto*, Warszawa 1979 s. 130 i n.

stworzymy budowlę, odpowiadającą najwięcej charakterowi polskiemu, naszym zwyczajom i upodobaniom”<sup>19</sup>.

W tym świetle nie da się utrzymać tezy o jednoznacznej i bezpośredniej zależności architektów poznańskich, mimo ich niemieckiego wykształcenia zawodowego, od architektury niemieckiej. Warto także zwrócić uwagę, że Marian Lalewicz, wychowanek Akademii Petersburskiej, zastosował dekorację rustykową w Państwowym Banku Rolnym w Warszawie w podobny sposób, jak rok wcześniej zrobił to A. Ballenstedt w Wyższej Szkole Handlowej w Poznaniu. Podobnie „styl” kościoła chorzowskiego A. Ballenstedta z równym powodzeniem można zestawiać z kościołami Dominikusa Böhma (Neu Ulm, 1922—1926, Frielingsdorf, 1927), jak z kościołem św. Rocha Oskara Sosnowskiego w Białymstoku.

Adam Ballenstedt należy do architektów okazjonalnie wymienianych w literaturze, a jego twórczość nie została poddana głębszej analizie. Wymienia go Jan Skuratowicz w artykule o międzywojennej architekturze Wielkopolski<sup>20</sup>. Autor błędnie przypisuje Ballenstedtowi projekt kościoła zmartwychwstańców w Poznaniu, gdyż kościół ten projektował Aleksander Kapuściński<sup>21</sup>. Także budowę kościoła misjonarzy w Bydgoszczy nie ukończono w 1928 r.<sup>22</sup>, lecz prowadzono ją do końca okresu międzywojennego, a w 1947 r. wybudowano według dawnych planów brakującą wieżę zegarową nad portykiem frontowym<sup>23</sup>. Henryk Buszko, oceniając budownictwo na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim, podaje dwa wielkie i znaczące przykłady kościołów stylistycznie zbliżonych do modernizmu budynków świeckich: katedrę w Katowicach i kościół św. Antoniego w Chorzowie<sup>24</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że obydwa kościoły należą do przeciwstawnych nurtów architektury międzywojennej. Tadeusz Stefan Jaroszewski, w ramach architektury neobarokowej w Polsce, wy-

<sup>19</sup> S. Cybichowski, *Konserwacja zabytków kościelnych oraz przebudowa i budowa kościołów*, „Oreodownik Kościelny. Urzędowy organ Diecezji Chełmińskiej”, R. 71; 1928 nr 1 s. 21.

<sup>20</sup> J. Skuratowicz, *Architektura Wielkopolski w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982 s. 258, 269—274.

<sup>21</sup> Tamże, s. 269. Zob. J. Dolina, *Zmartwychwstańcy w Poznaniu*, „Przewodnik Katolicki”, 21 IV 1974 oraz informacja ustna od ks. J. Doliny z 16 II 1984 r. Budowniczym kościoła zmartwychwstańców nie był Maksymilian Gostecki, jak podał w swym artykule ks. Dolina, lecz Maksymilian Garstecki, pierwszy budowniczy kościoła misjonarzy w Bydgoszczy.

<sup>22</sup> J. Skuratowicz, *Architektura Wielkopolski*, s. 269 przyp. 32.

<sup>23</sup> Z. Sroka, dz. cyt., s. 165, 205, 250.

<sup>24</sup> H. Buszko, *Kształtowanie się odrębności architektury Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego w okresie międzywojennym i w Polsce Ludowej*, w: *Z dziejów sztuki Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego*, Katowice 1982 s. 51.

mienił kościół A. Ballenstedta w Jankowie Przygodzkim jako opracowany „w duchu późnego baroku pruskiego”<sup>25</sup>, wydaje się jednak, że jest on bliższy kościołom baroku habsburskiego i miejscowego wielkopolskiego. Przypuszczenia Tadeusza Chrzanowskiego i Mariana Korneckiego o projektowaniu przez A. Ballenstedta kościoła pw. Chrystusa Króla w Jeleńcu k. Tucholi, wyprowadzone z jego zewnętrznego podobieństwa do kościoła św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy<sup>26</sup>, okazało się niesłuszne, gdyż kościół w Jeleńcu zaprojektował Stefan Cybichowski<sup>27</sup>. Do przedstawienia jednego kościoła A. Ballenstedta ograniczyłem się w artykule o dziejach parafii i kościoła św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy. Nie spotkałem natomiast wzmianki ani w literaturze słownikowej, ani w pracach syntetycznych o konkursowym projekcie z 1909 r. na kościół w Limanowej (wspólnie z Wacławem Tomaszewskim)<sup>28</sup>.

Podstawę niniejszego artykułu, a przy poszczególnych obiektach — podstawę historii budowy i opisu formalnego — stanowią przede wszystkim źródła archiwalne. Najważniejsze z nich to plany architektoniczne i — w mniejszym stopniu — rysunki wykonawcze przechowywane w archiwach parafialnych. Nie udało się jednak odnaleźć planów kaplicy sióstr miłosierdzia w Poznaniu. Nie ma ich ani w domu sióstr przy ul. Sielskiej w Poznaniu, ani w archiwum prowincjalnym w Chełmnie, ani w archiwum archidiecezjalnym w Poznaniu. Jest prawdopodobne, że uległy one zniszczeniu podczas okupacji. Projekty kościoła św. Józefa w Jankowie Przygodzkim i świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie zostały częściowo opublikowane w czasopiśmie „Budownictwo i Architektura”<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> T. S. Jaroszewski, *Architektura neobarokowa w Polsce*, w: *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Warszawa 1981 s. 363.

<sup>26</sup> KZSP t. XI: *Dawne województwo bydgoskie*, z. 17: *Tuchola i okolice*, Warszawa 1979 s. VIII i 9.

<sup>27</sup> Zob.: „Głos Tucholski wraz z Oreodownikiem Powiatowym” R. 4: 1932 nr 120 s. 4, R. 4: 1932 nr 127 s. 3—4. Kościół w Jeleńcu rozpoczęto budować w listopadzie 1930 r.; został ukończony i konsekrowany 30 października 1932 r. („Głos Tucholski” R. 2: 1930 nr 108 s. 4; R. 4: 1932 nr 123 s. 1, nr 127 s. 3—4).

<sup>28</sup> Informacja o tym projekcie: *Rozstrzygnięcie konkursu na projekt kościoła w Limanowej*, „Architekt” R. 10: 1909 s. 114—115. Pomimo poszukiwań w archiwach krakowskich, parafialnym w Limanowej i diecezjalnym w Tarnowie nie udało mi się go odnaleźć. Być może, że „Projekt kościoła” A. Ballenstedta i W. Tomaszewskiego, reprodukowany w „Przeglądzie Technicznym”, T. 50: 1912, tabl. XVII, jest projektem kościoła limanowskiego.

<sup>29</sup> *Kościół św. Józefa w Jankowie Przygodzkim*, „Budownictwo i Architektura” (cyt. dalej: AiB) R. 3: 1927 s. 270, 271 (6 plansz w ramach art. A. Lauterbacha, *O konserwacji historycznej i romantycznej*); *Świątynia Opatrzności Bożej: Konkurs zamknięty na projekt szkicowy świątyni „Opatrzności Bożej” w Warszawie*, AiB, R. 8: 1932 s. 126, 128.



Drugą grupę źródeł stanowią pisma urzędowe i różnego typu dokumentacja wydarzeń związanych z budową kościołów, przechowywane w archiwach diecezjalnych i parafialnych. Stanowią je przede wszystkim sprawozdania duszpasterskie, sprawozdania z wizytacji kanonicznych, inwentarze, korespondencja architekta z inwestorami oraz kroniki parafialne, księgi pamiątkowe, albumy fotograficzne itp. Informacje z nich czerpane zostały wykorzystane do historii budowy. Rodzaj tych źródeł i zakres ich wykorzystania zostały uwzględnione w przypisach przy poszczególnych obiektach.

Trzecią grupę stanowią nieliczne informacje prasowe z lat międzywojennych, lecz te dotyczą najczęściej postępu prac budowlanych i znane są ze źródeł drugiego rodzaju.

Dla historyka architektury sakralnej źródłami są także budowlane kościelne i stan ich zachowania. Uważna obserwacja murów, zmieniony rytm układania cegieł, uskok czy występ na ścianach, zmiana systemu dekoracji czy kształtu okien są tak samo ważne jak kwerenda archiwalna. Informacje z nich czerpane pozwalają rozpoznać nie tylko postępy prac budowlanych, ale i zmiany koncepcji wprowadzanych przez architekta.

W oparciu o powyższe źródła i literaturę przedmiotu artykuł niniejszy ma dać udokumentowaną odpowiedź na pytanie: jaką architekturę sakralną tworzył przeciętny polski architekt w okresie międzywojennym? Sądzę, że takie zawężenie tematu pomniejszy zakres wydawania niesprawdzalnych i arbitralnych wyroków, a zarazem pozwoli wejrzeć w głębokie przemiany, jakim podlegała architektura sakralna w okresie międzywojennym.

## I KOŚCIÓŁ PW. NAJSWIĘTSZEJ MARYI PANNY WNIEBOWZIĘTEJ W PUSZCZYKOWIE

### 1. Historia budowy i wystroju wnętrza

Kościół w Puszczykowie koło Poznania jest najstarszym z kościołów projektowanych przez A. Ballenstedta w okresie międzywojennym. Budowa kościoła, a następnie erygowanie parafii w Puszczykowie są nierozdzielnie związane z rozwojem sieci parafialnej w niepodległej Polsce i szybkim rozwojem Poznania od końca XIX w. Piękne położenie miejscowości, duże kompleksy leśne w okolicy, liczne jeziora, przepływająca w pobliżu Warta oraz łatwy dostęp z rozbudowywanego się miasta predysponowały Puszczykowo do roli podmiejskiego letniska.

Inicjatywa budowy kościoła wypłynęła od przyjeżdżających tu z parafii poznańskich katolików, dla których droga do kościoła

parafialnego w Wirach była odległa i uciążliwa. W 1915 r. zaczęto więc odprawiać msze św. w jednej z willi puszczykowskich i założono „Inwentarz i kasowość kaplicy w Puszczykowie”<sup>30</sup>. Zamiar budowy kościoła chwilowo nie mógł dojść do skutku ze względu na trwającą wojnę, ale już w 1919 r. powstało „Stowarzyszenie dla budowy kościoła rzymskokatolickiego w Puszczykowie”. Stowarzyszenie działało przez jedenaście lat i w listopadzie 1930 r. rozwiązało się, gdy „cel do którego Stowarzyszenie powstało został osiągnięty”<sup>31</sup>.

Prace przy fundamentach kościoła rozpoczęto 31 VII 1923 r., przy dużym zaangażowaniu ludności i organizacji miejscowych, a także instytucji państwowych. Dn. 9 września ks. infułat Stanisław Adamski, w asyście ks. dziekana Karola Seichtera z Wir i ks. Wojtyniaka, poświęcił kamień węgielny i wmurował akt erekcyjny: „In Nomine Domini. Kiedy świętym, rzymskim Kościołem z woli Bożej rządził Papież Pius XI, Arcybiskupem Gnieźnieńskim i Poznańskim był Kardynał Edmund Dalbor, Prezydentem Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Polskiej Stanisław Wojciechowski, Wojewodą Poznańskim Adolf hrabia Bniński, staję w miejscowości Puszczykowo, w powiecie śremskim, parafii Wiry, której proboszczem jest ks. Karol Seichter Dziekan i Radca Duchowny, staraniem Stowarzyszenia dla budowy kościoła w Puszczykowie, którego zarząd stanowią: Dr Józef Pomorski, Franciszek Ksawery Ziółkowski i Włodzimierz Adamski, wszyscy obywatele miasta Poznania, kościół ku większej czci Pana Boga i chwale świętego Kościoła Katolickiego, pod wezwaniem Wniebowzięcia Matki Boskiej. Plany kościoła wykonał Adam Ballenstedt<sup>32</sup>, architekt, inżynier i radny miasta Poznania, pracami murarskimi i ciesielskimi kieruje Maksymilian Garstecki, przy licznych udziałach robotników-Polaków-katolików, niniejszy dokument przy poświęceniu kamienia węgielnego, dokonany przez Ks. Infułata Prałata i Proboszcza Tumskiego Stanisława Adamskiego z Poznania składa się i podpisuje w niedzielę XVI po Świątkach 9 września Roku Pańskiego 1923”<sup>33</sup>.

Równocześnie z kościołem A. Ballenstedt zaprojektował ołtarz główny i dwa ołtarze boczne.

Do końca 1923 r. wybudowano mury kościoła i ustawiono więźbę dachową, którą pokryto dachówką w roku następnym. We

<sup>30</sup> Archiwum Parafii w Puszczykowie. Ks. Kazimierz Pielatowski, *U progu złotego jubileuszu parafii Puszczykowo*. Mps cyklu kazań jubileuszowych z 1978 r.

<sup>31</sup> Archiwum Parafii. Protokoły posiedzeń Stowarzyszenia dla budowy kościoła rzymskokatolickiego w Puszczykowie.

<sup>32</sup> Plany kościoła, kreślone na kalce technicznej, zachowały się w Archiwum Parafii.

<sup>33</sup> Kopia aktu erekcyjnego w Archiwum Parafii.

wnętrzu stanęły trzy ołtarze: ciężki, czterokolumnowy ołtarz główny, dołem ujmujący tumbę, górą obraz Matki Boskiej Wniebowziętej Władysława Roguskiego oraz dwa boczne, ustawione przy ścianie tęczowej. Nastawy ołtarzy bocznych składały się ze zbliżonych do kwadratu tablic z dużymi okrągłymi otworami w środku i wysokich, piramidalnych zwieńczeń. Otwory tablic wypełniały obrazy Matki Boskiej i Najświętszego Serca Jezusa, malowane także przez W. Roguskiego.

Od 15 X 1924 r. zaczęto w kościele regularnie odprawiać nabożeństwa.

Za inicjatywą Stowarzyszenia budowy kościoła i katolików puszczykowskich poszły zmiany w administracji kościelnej. Kardynał August Hlond dekretem z 26 czerwca 1928 r., z ważnością od 1 VII 1928 r., erygował parafię puszczykowską, wydzieloną z parafii Wiry i obejmującą Puszczykowo, Puszczykowo Stare i Puszczykówko<sup>34</sup>. Pierwszym proboszczem został ks. Henryk Koppe, mianowany 1 IX 1929 r.

Ks. H. Koppe kontynuował prace przy kościele. W 1932 r. zbudowano według projektu A. Ballenstedta dzwonnice w uproszczonym „stylu zakopiańskim”<sup>35</sup>. W połowie lat trzydziestych rozpoczęła się dyskusja dotycząca wyposażenia wnętrza kościoła, która zakończyła się przebudową prezbiterium. Przyczyną była negatywna opinia kurialnego rzeczoznawcy: „Ołtarz wielki w obecnym stanie czyni wrażenie wprost przytłaczające, zajmując poza tym pod względem użytkowym poważną płaszczyznę w stosunkowo małym prezbiterium. Tabernakulum jako część wybitna ołtarza znika zupełnie... Obraz w wielkim ołtarzu stał się tematem rozważań, czyniących słuszne zastrzeżenia co do możliwości utrzymania go w ramach ołtarza. Obrazy w bocznych ołtarzach, ujmujące postacie portretowo w skali większej wysuwają się zbyt silnie na plan pierwszy w stosunku do obrazu, znajdującego się w ołtarzu wielkim. Z wyżej podanych powodów należy odstąpić od przebudowy wielkiego ołtarza, a przystąpić do wykonania ołtarza wielkiego na podstawie projektu nowego”<sup>36</sup>. Nowy projekt ołtarza głównego opracował Marian Andrzejewski w 1935 r. Rozebrano więc ołtarz A. Ballenstedta, a obraz Wniebowzięcia Matki Boskiej, o dużych wartościach artystycznych i kultowych, zastąpiła słaba, pozbawiona ekspresji rzeźba Matki Boskiej Wnie-

<sup>34</sup> Dekret w Archiwum Parafii.

<sup>35</sup> Dzwonnica uległa spaleni w 1976 r. Projekt A. Ballenstedta zachował się w Archiwum Parafii. Obecna dzwonnica z 1976 r. tylko w ogólnej formie przypomina projekt pierwotny.

<sup>36</sup> Pismo Kurii Arcybiskupiej z 15 marca 1935 r. oraz opinia rzeczoznawcy w Archiwum Parafii.

bowziętej Czesława Woźniaka z 1936 r.<sup>37</sup> Do czasów powojennych niezmienione pozostały ołtarze boczne.

Dn. 22 VII 1937 r. kardynał August Hlond konsekrował kościół. Podczas okupacji, po aresztowaniu najpierw wikariusza ks. Bernarda Woltmana 25 I 1940 r., a następnie ks. H. Koppego 6 VIII 1940 r.<sup>38</sup>, kościół został zamieniony na magazyn wojskowy<sup>39</sup>. Po przejściu frontu w lutym 1945 r. został przywrócony dla kultu.

W ostatnich dziesiątkach lat ks. Kazimierz Pielatowski, proboszcz puszczykowski od 1 kwietnia 1945 r., koncentrował prace wokół wyposażenia wnętrza kościoła, dekoracji i konserwacji. Z jego inicjatywy usunięto ciężkie, piramidalne zwieńczenia nad ołtarzami bocznymi, zastępując je parami niskich wolut. Kontrowersyjny obraz W. Roguskiego Najświętszego Serca Jezusa w 1949 r. zastąpiono nowym, który namalował Bronisław Bartel<sup>40</sup>. Z ostatnich lat pochodzą freski nawy z Trójcą Św. na ścianie tęczowej i popiersia świętych polskich u wezłowania sklepienia, malowane przez Franciszka Pacholskiego z Poznania.

## 2. Opis

Rzut poziomy kościoła puszczykowskiego sprowadza się do prostokąta, który na krótszych bokach został wzbogacony łukowato wykreślonymi absydami kruchty i prezbiterium. Ściany absyd, znacznie węższe od szerokości kościoła, zostały przedłużone do jego wnętrza i odcięte od nawy, tworząc ścianę tęczową i ściany zamykające przedsionki pod chórem organowym. Absyda od strony wejścia głównego otwiera się do kruchty, po przeciwnej stronie zamyka prezbiterium. Odcięte od prostokątnego rzutu kościoła, kwadratowe w rzucie pomieszczenia przy absydzie wejściowej zajmują przedsionki, z których lewy mieści klatkę schodową prowadzącą na chór organowy; pomieszczenia przy prezbiterium zajmują dwie zakrystie.

Długość kościoła z absydami wynosi 33 m, bez absyd 26,50 m, szerokość 14 m.

<sup>37</sup> Obraz W. Roguskiego został wówczas przeniesiony na plebanię, a w czasie okupacji został zniszczony. Informacja od ks. Kazimierza Pielatowskiego z 25 maja 1983 r. W Archiwum Parafii zachowało się czarno-białe zdjęcie obrazu W. Roguskiego.

<sup>38</sup> W. Jacewicz, J. Woś, *Martyrologium polskiego duchowieństwa rzymskokatolickiego pod okupacją hitlerowską w latach 1939—1945*, z. IV, Warszawa 1978 s. 100 i 181.

<sup>39</sup> „Rocznik archidiecezji poznańskiej na Rok Tysiąclecia 1968”, Poznań 1968 s. 420; F. Stopniak, *dz. cyt.*, s. 184.

<sup>40</sup> Obraz Najśw. Serca Jezusa W. Roguskiego obecnie znajduje się w kruchcie kościoła.



Kościół jest murowany, na zewnątrz i we wnętrzu otynkowany, ma sklepienie pozorne i drewnianą konstrukcję dachową.

Bryła kościoła jest bardzo prosta, gdyż do poziomu gzymsu poddachowego tworzy ją prostopadkościan z łukowatymi w rzucie, nieco niższymi ścianami absyd. Część prostopadkościennej nakrywa dach czterospadowy, absydy — dachy półstożkowate, stopione z dachem głównym. Szczyty dachów absyd i środek dachu czterospadowego wieńczą trzy niewielkie drewniane wieżyczki. Tak w rzucie jak i w bryle kościół wykazuje ścisłą symetrię na osi wzdłużnej i poprzecznej.

Główne wejście do kościoła prowadzi przez dwukolumnowy portal z okrągłym oknem w szczycie. Pary portali prowadzących do bocznych krucht i zakrystii są skromniejsze — mają obramienia listwowe, choć zwieńczone zostały bardziej plastycznymi, łukowatymi, przerwanyymi w środku gzymsami.

Elewacje ścian bocznych ożywiają płaskie pasy lizen i bardzo płytkie, wklęsłe płyciny. W płycinach zostały wykrojone trzy pary dużych, prostokątnych, półkoliście zamkniętych górą okien; ściany pod parapetami okiennymi zdobią płyciny wypukłe. Podobne w kształcie okna, choć mniejsze od nawowych, znajdują się w absydzie prezbiterium; z projektowanych trzech okien pozostały dwa, gdyż okno na osi zostało zamurowane. Zarówno ściany absyd jak i głównego korpusu budynku zostały zamknięte od góry skromnym, ząbkowanym gzymsem poddachowym.

Wnętrze kościoła powtarza prostotę rzutu poziomego i skromność dekoracji architektonicznej ścian zewnętrznych.

Nawa jest salowa, nakryta jednolitym sklepieniem o łuku koszowym. Boczne ściany okienne mają zróżnicowaną grubość, gdyż z pełnego muru, jak to sugeruje wezłowie sklepienia, pozostały tylko kwadratowe filary, natomiast odcinki ścian pomiędzy nimi wysokości 8 m są dekorowane tylko z jednej strony — od środka kościoła — kanelowanymi pilastrami o głowicach kompozytowych. Bardzo skromną dekorację pasową i płycinową mają ściany osłonowe wraz z oknami. Sklepienie spoczywa bezpośrednio, tzn. bez klasycznego belkowania, na filarach i ścianach osłonowych. Nawa otwiera się do niewielkiego prezbiterium arkadą upodobnioną do przekroju poprzecznego nawy; dołem od prezbiterium dzieli ją tralkowa balustrada. Prezbiterium jest sklepienie kolebkowo, a w części absydalnej konchowo. Dekorację bocznych ścian prezbiterium stanowią cztery płaskie pilastry toskańskie. Pilastry ujmują skromne portale obydwu zakrystii, a górą są optycznym podparciem dla wiciowego fryzu, ujętego z dołu i od góry płaskimi pasami; fryz przechodzi z prezbiterium na ścianę tęczową nawy. Plastyczną dekorację górnej części absydy i konchy stanowią

płaskorzeźby czterech postaci anielskich z wysoko wyciągniętymi wąskimi skrzydłami, przypominającymi jakby żebra sklepienne. Absyda wejściowa jest dwupoziomowa. Dolny poziom jest kruchtą, w której pod ścianami ustawiono trzy pary kolumn o głowicach jońskich; wspierają one sufit chóru organowego i balustradę-murek. Górny poziom z organami jest zasklepiony w taki sam sposób jak absyda prezbiterium.

W wyposażeniu kościoła na uwagę zasługują ołtarze i ambona. Ołtarz główny jest tumbowy, ze skromną nastawą, na którą składają się trzy pary prętów, wygiętych w rytm krawędzi tabernakulum. Nad tabernakulum została ustawiona blokowo ujęta figura Matki Boskiej Wniebowziętej. Z eteryczną dekoracją wokół tabernakulum ołtarza głównego nie harmonizują tablicowe nastawy ołtarzy bocznych, będące pozostałością z projektu A. Ballenstedta po usunięciu z nich piramidalnych zwieńczeń. Kolisty otwory tablic mieszczą obecnie obrazy Matki Boskiej Nieustającej Pomocy i Serca Pana Jezusa. Ambona z baldachimem utrzymana jest w stylu neobarokowym. Do dekoracji wielobocznego korpusu-mównicy zastosowano jońskie kolumnienki.

### 3. Analiza formy — tradycjonalizm kościoła w Puszczykowie

Już ogólne rozpoznanie rzutu, bryły, konstrukcji, elementów i detali architektonicznych kościoła puszczykowskiego pozwala zaliczyć go do budowli tradycyjnych. Jeśli jednak chcemy nieco dokładniej określić ramy czasowe i stylistyczne historycznych wzorców kościoła napotykaemy na niepokonalne trudności ze względu na daleko idące uproszczenia i redukcje elementów i detali oraz dekoracyjne wykorzystanie dawnych systemów konstrukcyjnych. Zasadą kształtowania budynku była raczej funkcjonalność liturgiczna niż określone wzorce przeszłości. Kościół zdaje się nosić na sobie ślady konfliktu pomiędzy postulatem zbudowania najprostszego, funkcjonalnego i taniego budynku kultowego, a chęcią nadania mu dekoracyjności przez zastosowanie różnych uproszczonych form historycznych. To zdaje się stanowić pierwszą cechę kościoła w Puszczykowie, a zarazem określać granice w poszukiwaniach wzorców historycznych i ich funkcji.

Rzut poziomy kościoła stanowi reminiscencję rzutów wielu formacji stylistycznych kościołów chrześcijańskich z przeszłości, ale wyprowadzać go należy raczej z ogólnego założenia — zbudowania najprostszego pomieszczenia dla wiernych — sali z dodaniem prezbiterium, krucht i pomieszczeń pomocniczych, niż z historycznych rozwiązań. Nawet absydy, formy niejako uświęcone w historycznym budownictwie kościelnym, są tu ściśle podporządkowane funkcji i raczej miały ożywiać prostopadkościan bryły

nakrytej najprostszym dachem niż wskazywać na swój historyczny rodowód i symboliczne treści. Takie cechy ma lizenowa i plynowa dekoracja bocznych ścian nawy. Gdyby nawet lizeny zamienić na bardziej dekoracyjne pilastry, to i tak poza estetyczną chęcią rozbicia nużącej płaszczyzny ścian nie otrzymamy wyraźniejszej wskazówki, z jaką formą stylistyczną przeszłości je łączyć. Odnosi się to także do formy półkolistych okien z wąskim pasem obramienia i do poddachowego gzymsu.

Dopiero podokienniki w elewacjach zewnętrznych ścian nawowych, oparte na motywie prostokątnej tablicy-płycinie z trzema łezkami na dolnych krawędziach, pozwalają je łączyć z klasycyzmem, który cieszył się dużą popularnością w Wielkopolsce zarówno pod koniec XVIII w.<sup>41</sup>, jak i na początku XX w.<sup>42</sup>, przede wszystkim w budownictwie rezydencjonalnym. Forma zastosowana w kościele puszczykowskim należy do rzadziej stosowanych i pełniła różne funkcje. Ze starszych przykładów wymienimy plyniny pod oknem nad bramą pałacu Jabłonowskich w Krakowie, nad portalami kościoła karmelitów w Warszawie E. Schroegera, pod oknem drugiej kondygnacji „Królikarni” Merliniego, czy wreszcie na fasadach kościołów Aignera: św. Anny w Warszawie i kościoła pomocniczego pw. św. Stanisława w Szczepanowie.

Z większą pewnością potrafimy określić portale jako neobarokowe, ale elementy portalu głównego zdają się wskazywać na różne pochodzenie i różnorodność wykorzystanych wzorców. Portal główny został skomponowany z dwóch kolumn, a za nimi pilastrów o głowicach korynckich na rzucie lekko wklęsłego łuku. Kolumny i pilastry ujmują półkoliście zamknięte drzwi. Belkowanie jest nietypowe, gdyż architrav został stopiony z fryzem; z architravu pozostał tylko pas gzymsu, który wygina się na środku w dwa uszaki ujmujące żłobkowany kliniec — konsolę. Z belkowania wyrastają dwa segmenty łukowato wyciętego gzymsu, a za nimi dwa płaskie, niskie pasy lizen, które łączy ukośnie zbiegający się gzyms kilkakrotnie załamany w szczycie. Środek naczółka portalu oraz lizenowej i gzymsowej nadbudowy zajmuje duże, koliste okno z własną ramą zdobioną czterema klincami. Całość wieńczy niski postument, na którym dwa puttą trzymają niewielki krzyż.

Ten trójstopniowy układ portalu wykazuje równocześnie cechy wczesnego i późnego baroku. Część kolumnowa dość wiernie przypomina rysunek arkady loggia korynckiej bez piedestału Vigno-

<sup>41</sup> Z. Ostrowska-Kębiłowska, *Architektura pałacowa drugiej połowy XVIII w. w Wielkopolsce*, Poznań 1969 s. 75 i n.

<sup>42</sup> J. Skuratowicz, „Styl krajowy”, s. 125 i n.; tenże, *Architektura Wielkopolski*, s. 257 i n.

li<sup>43</sup>. Rozstaw kolumn jest jednak nieco szerszy, ale ten musiał być dostosowany do potrzeb funkcjonalnych głównego wejścia do kościoła. Uproszczenie belkowania, w którym architrav został sprowadzony do oprofilowanej belki poprzecznej, nie mógł być zalecany przez teoretyków inspirowanych antykiem, natomiast częściej był stosowany przez praktyków. Historyczną ciekawostką jest ornamentalne opracowanie belkowania, ponieważ wygięcie gzymsu w dwa odstające od siebie uszaki i nałożenie na murywaną belkę architravu-fryzu listwy z klinowatymi zaciosami na końcach jest nawet cofnięciem się do ornamentyki manierystycznej (motyw dekoracyjnej belki z zaciosami został powtórzony we wnętrzu kościoła na balustradzie empory organowej). Podobny sposób ozdabiania portali spotykamy u Serlia<sup>44</sup>, w belkowaniu nagrobka biskupa Padniewskiego Michałowicza z Urzędowa<sup>45</sup>, a powszechnym był w północnym meblarstwie polskim pierwszej połowy XVII w., jak np. w stallach w pokartuskim kościele w Kartuzach.

Motyw przerwanego łuku naczółka portalu jest typowy dla baroku, natomiast wprowadzenie kolistego okna było rzadziej stosowane, gdyż zazwyczaj umieszczano tu tarcze herbowe lub inskrypcyjne, tarcze z hierogramami lub wprowadzano okno w obudowie architektonicznej. Barokowe jest również obramienie okna łamanym gzymsem, a cztery płaskie klince na osiach poziomej i pionowej to niejako podpis architekta, który stosował je tak w budownictwie sakralnym jak i świeckim.

Historycznych analogii do górnego poziomu portalu, zamkniętego lizenami, łamanym gzymsem i puttami na postumencie w baroku jest wiele. Można je znaleźć nie tylko w portalach, lecz także w epitafiach, nagrobkach, lukarnach, a zwłaszcza ołtarzach, przy czym zestawienie poszczególnych elementów wskazuje na późny barok. Gdyby nie skromność elementów, zbytnie uproszczenie drugiego stopnia portalu, idące aż do sprymitywizowania motywu, można by pierwowzorów myśli doszukiwać się w baroku habsburskim pierwszej poł. XVIII w. O wiele jednak bezpieczniej będzie pozostać przy porównaniu całego portalu z formą późnobarokowych ołtarzy, w dolnej kondygnacji mających formę architektoniczną, a górą opracowanych atektonicznie.

Barokową formę posiadają także portale boczne, w których węgry i nadproża są dekorowane łamanym gzymsem. Naczółki tych

<sup>43</sup> Por.: J. B. da Vignola, *O pięciu porządkach w architekturze*, Warszawa 1955 s. 52—53.

<sup>44</sup> Por.: J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973 il. 55 i 114.

<sup>45</sup> Por.: E. Kozłowska-Tomczyk, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, Warszawa 1967 il. 49 i 52.



portali stanowią wydatne łuki segmentowych gzymsów, wsparte na parach wolutowych wsporników.

Wnętrze kościoła, po zmianach wprowadzonych przed i po II wojnie światowej, wykazuje jeszcze mniej historycznych form, które dałoby się bardziej precyzyjnie określić. Wprawdzie system konstrukcyjny nawy, polegający na wzmocnieniu ścian bocznych filarami dźwigającymi sklepienie kolebkowe, zdaje się przypominać najprostsze kościoły ściennofilarowe<sup>46</sup>, lecz jest to tylko przypadkowa zbieżność, a w każdym razie nie wynika z konstrukcji sklepienia. W kościele puszczykowskim działanie sił poziomych w sklepieniu jest niewielkie, bowiem sklepienie jest pozorne, a siły odśrodkowe są równoważone w konstrukcji drewnianej ukrytej pod dachem. Filary nawy i w mniejszym stopniu ściany osłonowe przejmują więc na siebie tylko działanie sił pionowych, choć wprowadzenie stalowych ściągow w węzłowie sklepienia świadczy o błędnych wyliczeniach statycznych tej uproszczonej konstrukcji. Kanelowane pilastry nawy z głowicami kompozytowymi nałożone na filary od środka kościoła mają znaczenie czysto dekoracyjne.

Kolumnada podpierająca chór organowy wywodzi się z klasycyzmu i podobnie jak w klasycystycznych wnętrzach pałacowych nie ma znaczenia konstrukcyjnego lecz dekoracyjne, gdyż ciężar stropu dźwigają ściany kruchty, a nie kolumny.

Dekoracyjne opracowanie prezbiterium jest może najlepszą ilustracją sposobu posługiwania się przez architekta historycznymi elementami i detalami w kościele puszczykowskim. Ściany prezbiterium od strony nawy i absydy zamykają toskańskie pilastry, ujmując półkoliste płyciny, a w nich portale do obydwu zakrystii. Lekko sfazowane odrzwia portali wieńczą nadproża z małymi kłińcami i niewspółmiernie duże, wysunięte do przodu ząbkowane gzymsy. Półkoliste płyciny nad gzymsami zostały zdwojone i tworzą swoiste naczółki portali. Górne części ścian, na wysokości głowic pilastrów, rozbijają wydłużone kłińce, które razem z pilastrami „podpierają” szerokie pasy fryzów. Chcąc znaleźć estetyczną i architektoniczną analogię do zanalizowanej dekoracji ścian wydaje się, że trzeba by cofnąć się aż do manieryzmu, który nie zachowywał ani logiki form architektonicznych, ani nie cofał się przed ich zaskakującym kształtowaniem.

Wyraźne łączenie elementów barokowych z klasycystycznymi wykazywało pierwotne wyposażenie kościoła. Czterokolumnowy ołtarz główny z łukowymi odcinkami gzymsu na belkowaniu był neobarokowy, natomiast ołtarze boczne klasycystyczne. Ołtarz

<sup>46</sup> Por.: A. Miłobędzki, *Kościoły ściennofilarowe. Z problematyki budownictwa Polski centralnej w wieku XVIII*, w: *Rokoko*, Warszawa 1970 s. 85 i n.

główny został jednak rozebrany w połowie lat trzydziestych i zastąpiony obecnym, a ołtarze boczne, po usunięciu z nich piramidalnych części nastawy, straciły całkowicie swój klasycystyczny wygląd.

W świetle przeprowadzonej analizy trudno jest jednoznacznie określić styl architektury kościoła w Puszczykowie. Wydaje się, że nad formą budynku zaciążył w pierwszym rzędzie postulat zbudowania jak najprostszego i najtańszego kościoła, a nie chęć nadania mu cech stylowych. Architekt sięgnął więc do historycznego repertuaru form, ale traktował je bardzo swobodnie. W rezultacie powstało dzieło nienaganne pod względem funkcjonalnym i dobrze włączone w środowisko (skraj lasu), natomiast uproszczenia i redukcje historycznych form architektonicznych oraz dowolność w ich stosowaniu i kształtowaniu sprawiły, że kościół jest budynkiem eklektycznym. Ani bryła kościoła, ani absydy, ani lizenowo-płycinowa czy ramowa dekoracja ścian zewnętrznych, a wewnątrz — salowa przestrzeń i sklepienie kolebkowe nie dają podstaw do włączenia kościoła do jakiegokolwiek formacji stylistycznej przeszłości, choć dla poszczególnych elementów i detali oraz wyposażenia znajdziemy analogie i wzorce w historii.

Portale zewnętrzne są pochodzenia barokowego, przy czym źródłem inspiracji portalu głównego mógł być nie tylko barokowy, dwukondygnacyjny portal zewnętrzny z kolistym oknem w naczółku, lecz także barokowy ołtarz, a więc ogólnie tzw. mała architektura barokowa. Podobnie jest i we wnętrzu kościoła. Takie elementy jak jońskie kolumny, kompozytowe pilastry nawy i pilastry toskańskie w prezbiterium, gzymsy nad portalami wewnętrznymi oraz kolebkowe i konchowe sklepienia, nawet rozpatrywane we wzajemnej łączności, nie tworzą określonego charakteru czy stylu wnętrza, więc znów mamy do czynienia z eklektyzmem. Wątpliwości mogą powstać przy rozpatrywaniu bocznych ścian nawy wzmocnionych filarami. Choć do poziomu węzłowie sklepienia ściany stanowią reminiscencję barokowych kościołów ściennofilarowych, to brak belkowania, oparcie sklepienia bezpośrednio na poziomej i nie wyróżnionej ze sklepienia belce węzłowie, brak charakterystycznych arkad i podziałów sklepienia gurtami nie pozwala na przeprowadzenie konsekwentnej analogii. Więcej nawet, prostota podziału ścian i prostota dekoracji zdają się kojarzyć z najprostszymi wnętrzami klasycystycznymi, ale i tu poza pierwszym wrażeniem nie można mówić o podobieństwie ze względu na wprowadzone redukcje. Wydaje się, że rozwiązanie zastosowane w kościele puszczykowskim nie jest naśladowaniem, choćby w zredukowanej formie, architektonicznego systemu kościołów ściennofilarowych czy klasycystycznych podzia-

łów i dekoracji ścian, lecz wywodzi się z założonej prostoty funkcjonalnego budynku, któremu dodano dekorację pochodzenia barokowego i klasycystycznego.

Wyjaśnieniem takiego postępowania architekta nie mogą być tylko względy artystyczne, ale bezpośrednie okoliczności tworzące budowie kościoła. Kościół miał być budynkiem „wakacyjnym”, powstałym i w pierwszym etapie finansowanym przez mieszkańców Poznania, którzy przyjeżdżali do Puszczykowa. Trzeba przyznać, że z zadania zaprojektowania takiego kościoła architekt wywiązał się doskonale. Usytuowanie kościoła na skraju lasu, bardzo dobre oświetlenie nawy, otwarcie dużymi oknami na otaczającą przyrodę, jedność salowej przestrzeni, skromność dekoracji, która dodaje kościołowi lekkości i pogodnego nastroju, to niewątpliwe zalety; potęgują się one zwłaszcza w okresie wiosennym i letnim. Jeśli więc postawiono architektowi zadania zaprojektowania budynku przede wszystkim taniego, funkcjonalnego i „wakacyjnego”, to oczywiście, że zagadnienie formy architektonicznej i dekoracji musiało zejść na plan dalszy. Forma została podporządkowana funkcji, a historyczne elementy i detale wykorzystane nie w swej funkcji konstrukcyjnej czy stylowej lecz dekoracyjnej. Stąd też uproszczenia i redukcje, z wyjątkiem portali zewnętrznych, nie pozwalają w zasadzie na łączenie kościoła z żadną formą stylistyczną ściśle określoną.

Przeprowadzone rozpoznanie formy, konstrukcji i dekoracji oraz sposobu posługiwania się nimi przez architekta pozwalają określić kościół w Puszczykowie jako budynek funkcjonalny z elementami dekoracyjnymi wywodzącymi się z baroku i klasycyzmu. Te dwie historyczne formacje stylistyczne: barok i klasycyzm będzie architekt łączył ze sobą i w następnych budynkach sakralnych, co ujawni się w sposób specyficzny w kaplicy sióstr miłosierdzia w Poznaniu.

## II KAPLICA PW. NIEPOKALANEGO SERCA MARYI (PIERWOTNIE ŚW. ŁAZARZA) W POZNANIU (UL. SIELSKA 13)

### 1. Historia budowy

Tablica fundacyjna przy wejściu do kaplicy sióstr miłosierdzia w Poznaniu przy ul. Sielskiej 13<sup>47</sup> zawiera napis: „Siostron Miłosierdzia w roku 1924 Maksymilian Garstecki Budowniczy według planów Inż. Adama Ballenstedta”. Na złączonym z kaplicą

<sup>47</sup> S. Łoza, *Architekci i budowniczowie*, s. 18: „kaplica w Górczynie”.

domu tablica informacyjna uzasadnia tę fundację: „Zakład dla Nieuleczalnie Chorych”. Zarówno kaplica jak i zakład są fundacjami dla sióstr miłosierdzia, które osiedliły się tu w 1907 r. i, z wyjątkiem lat okupacji hitlerowskiej, sprawują nieprzerwanie opiekę nad nieuleczalnie chorymi<sup>48</sup>.

Projekt kaplicy nie zachował się, natomiast fakt jej całkowitego ukończenia do 14 X 1924 r. potwierdza prośba ks. Kazimierza Malińskiego, skierowana do konsystorza poznańskiego o nadanie jej charakteru kaplicy publicznej: „Donoszę niniejszym, że dzięki ofiarności Pana Maksymiliana Garsteckiego, budowniczego, stanęła kaplica Sióstr Miłosierdzia w Górczynie przy ul. Sielskiej. Kaplica jest wprost wspaniała, a tak obszerna, że pomieścić może 500—600 osób. Tym samym odciążą ona znacznie kościół parafialny, a mianowicie wtenczas, jeżeli w niedziele i święta dwa nabożeństwa w kaplicy odprawiać się będą”<sup>49</sup>. Dekret Arcybiskupa Gnieźnieńskiego i Poznańskiego z 4 listopada 1924 r. czynił zadość prośbie proboszcza parafii Matki Boskiej Bolesnej na Łazarzu, na której terenie kaplica została zbudowana<sup>50</sup>. Bp Karol Radoński po wizytacji u sióstr pisał 25 I 1928 r.: „Kaplica nowa, zbudowana i wyposażona kosztem p. budowniczego Garsteckiego. Wszystko odpowiada przepisom liturgicznym; jedynie kielich mszalny winien otrzymać wewnętrzną mową pozłotą”<sup>51</sup>. Z chwilą utworzenia parafii Krzyża św. na Górczynie dekretem z 14 X 1929 r. z ważnością od 1 XII tegoż roku, kaplica sióstr spełniała rolę kościoła parafialnego, aż do wybudowania kościoła parafialnego w 1931 r.<sup>52</sup>

Wnętrze kaplicy przetrwało w niezminionej formie do 1958 r., kiedy przebudowano z inicjatywy s. Marii Nowak część złączoną z domem, wprowadzając z tej strony niewielki chór. Projektantem chóru był Ludwik Wolniewicz<sup>53</sup>.

Od 1956 r. kaplica nosi tytuł Niepokalanego Serca Maryi.

<sup>48</sup> Archiwum Domu sióstr miłosierdzia, *Kronika Sióstr Miłosierdzia św. Wincentego a Paulo*. Poznań, ul. Sielska 13. Kronika została zaprowadzona w 1979 r. i uzupełniona dla ubiegłych lat na podstawie dokumentów domu centralnego sióstr w Chełmnie. O pracy sióstr wspomina Z. Zakrzewski, *Ulicami mojego Poznania*, Poznań 1985 s. 601: „Przy Sielskiej pod trzynastym, w domu powstałym w roku 1905, siostry miłosierdzia otworzyły przed wojną zakład dla starców. Przylega do niego kaplica”.

<sup>49</sup> Archiwum Archidiecezji Poznańskiej (ArPz). Akta Ordynariatu Arcybiskupiego dotyczące się kaplic, sygn. 15725.

<sup>50</sup> Odpis dekretu w Archiwum Domu sióstr.

<sup>51</sup> AP Akta Konsystorza Poznańskiego, sygn. 16022.

<sup>52</sup> Nowacki DAP t. 2 s. 581.

<sup>53</sup> Projekt, kosztorys i zlecenie na wykonanie robót w Archiwum Domu sióstr.



## 2. Opis

Kaplica sióstr miłosierdzia w Poznaniu jest tylko o rok młodszą od kościoła w Puszczykowie i dzieli z nim szereg elementów i detali pokrewnych. Została zaprojektowana na rzucie prostokąta, o dłuższych bokach równoległych do ulicy i połączona jednym, krótszym bokiem z zakładem dla nieuleczalnie chorych.

Wymiary kaplicy są następujące: długość 18,10 m, szerokość łącznie z portykami 12,90 m, szerokość portyku wglębnego 9,50 m, szerokość nawy 7,10 m, wysokość ścian zewnętrznych łącznie z gzymsem 6,50, wysokość dachu 6,20 m<sup>54</sup>. Kaplica jest murowana z cegły, na zewnątrz i we wnętrzu otynkowana, sklepienie kolebkowe jest pozorne, konstrukcja dachowa drewniana, pokryta dachówką z niewielką sygnaturką w środku.

Środkową część ściany od strony ulicy zajmuje szeroki, dwukolumnowy portyk wglębny. Ściany portyku zdobią uproszczone pilastry toskańskie, które na osi obejmują skromny portal prowadzący do wnętrza i nad nim okrągłe okno, a po bokach, parę prostokątnych, półkoliście zamkniętych okien. Ściany zamykające portyk na linii kolumn zdobią dwustopniowe, wglębne płytciny, w których mieszczą się pojedyncze prostokątne okna z trójkątnymi szczytami. Po przeciwległej stronie, od ogrodu, portyk jest sześciokolumnowy i przebiega przez całą długość kaplicy. Belkowanie tak od ulicy jak i ogrodu jest uproszczone i zamknięte poddachowym, ząbkowanym gzymsem. Dach jest dwuspadowy, zwieńczony niską, kwadratową w rzucie sygnaturką z barokizującym hełmem.

Wnętrze kaplicy jest salowe, o harmonijnym stosunku szerokości do wysokości, przekryte sklepieniem kolebkowym o łuku koszowym. Monumentalny charakter i rytm niewielkiemu wnętrzu nadają gładkie kolumny z kapitelami kompozytowymi. Kolumny, po cztery przy dłuższych ścianach, zostały lekko stopione ze ścianami i podtrzymują bezpośrednio, tzn. bez klasycznego belkowania, wezgiwie sklepienia. Kolumnowy rytm dopełnia obudowa ołtarza, składająca się z pary gładkich kolumn, a za nimi pary żłobkowanych pilastrów z głowicami kompozytowymi. Kolumny i pilastry mają tu prawidłowe belkowanie i łukowato wygięty gzymś przerwany w środku. Architektoniczna obudowa ołtarza ujmuje w nastawie duży obraz Niepokalanego Serca Maryi, sygnowany SAL 1950, malowany przez siostrę miłosierdzia Apolonię Lisewską<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Wymiary za „Szkicem inwentaryzacyjnym kaplicy Zgromadzenia SS św. Wincentego a Paulo” Ludwika Wolniewicza z 24 lipca 1958 r. Szkic w Archiwum Domu sióstr.

<sup>55</sup> Informacja od s. Urszuli Białk z 26 maja 1983 r.

W wewnętrznej ścianie kaplicy, równoległej do ulicy i zamykającej portyk wglębny, znajdują się skromne portale: środkowy otwarty do portyku, drugi do zakrystii, trzeci do pomieszczenia w tylnej części, pod chórem. Nad portalami znajdują się okrągłe okna, które pośrednio oświetlają wnętrze. W ścianie zamykającej portyk ogrodowy znajdują się dwa portale: jeden na wysokości ołtarza, drugi otwierający się pod chór; nad obydwoma portalami znajdują się okrągłe okna. Kaplica jest połączona z przylegającym od tyłu domem: na dole portalem o dekoracji listwowej i na wysokości chóru łukowato wyciętą ścianą bez żadnej dekoracji.

Obfite, choć pośrednie oświetlenie kaplicy zapewniają nie tylko okna na ścianie od ulicy, ale przede wszystkim trzy prostokątne, półkoliście zamknięte okna od strony portyku ogrodowego.

## 3. Historyczne formy architektoniczne kaplicy

Poznańska kaplica szarytek, najmniejsza z budowli sakralnych A. Ballenstedta, zasługuje na uwagę przede wszystkim ze względu na poszukiwania „stylu narodowego” w architekturze odrodzonej Polski.

Ogólna dyspozycja i połączenie kaplicy z domem wynika z funkcji, jaką miała spełniać tak dla sióstr jak i ich podopiecznych — nieuleczalnie chorych. Kaplica jest także otwarta dla wiernych spoza zakładu przez drzwi mieszczące się w portyku wglębnym. Sześciokolumnowy portyk od strony ogrodu jest dostępny w zasadzie dla sióstr i chorych, stwarzając warunki intymności i odpoczynku. Uwzględniając więc praktyczne zadania, jakie miała do spełnienia, możemy ją nazwać budynkiem funkcjonalnym. Jeśli zaś weźmiemy pod uwagę jej formy architektoniczne, od pierwszego wejrzenia zaliczyć ją możemy do „stylu dworskowego” lat dwudziestych<sup>56</sup>, czy też „stylu krajowego”<sup>57</sup>, dostosowanego do potrzeb kultowych. Józef A. Mrozek ten typ budownictwa pierwszego dziesięciolecia Polski odrodzonej określa mianem „historyzmu narodowego” i wywodzi z romantycznej interpretacji przeszłości<sup>58</sup>. „Jest nią — pisze J. A. Mrozek — cała nasza przeszłość rzutowana jak gdyby na jeden ekran, przy czym projekcje poszczególnych stylów występują symultanicznie, często nakładając się na siebie... Jest to Polska ostatnich lat świet-

<sup>56</sup> Zob.: A. K. Olszewski, *Nowa forma*, s. 30 i 122; tenże, *Problemy architektury*, s. 493—494; T. S. Jaroszewski, *Koniec feudalizmu? w: Sztuka dwudziestolecia* s. 221 i n.

<sup>57</sup> J. Skuratowicz, „Styl krajowy”, s. 125 i n.

<sup>58</sup> J. A. Mrozek, „Historyzm narodowy” lat dwudziestych jako wyraz myśli romantycznej, w: *Sztuka XIX wieku*, s. 145—164.

ności i pierwszych niewoli, Polska klasycystycznych dworów i wspamiątych budowli publicznych, barokowych kościołów i pałaców, renesansowych zamków i średniowiecznych ruin. Jest to Polska epoki Wielkiego Romantyzmu, który w naszej tradycji (i edukacji) uważany jest za szczytowe osiągnięcie ducha narodu<sup>59</sup>. U podłoża tego „stylu” leżała wcześniej sformułowana ideologia narodowa i chęć nadania dziełom architektury w Polsce form „narodowych” w oparciu o motywy renesansowe, barokowe i klasycystyczne.

Dokładniejsza analiza formalna kaplicy, uwzględniająca pochodzenie niektórych elementów i detali, pozwoli na rozpoznanie, w jaki sposób A. Ballenstedt realizował po I wojnie światowej postulat „swojskiego” budowania „podług nieba i zwyczajów polskiego”.

Niewątpliwie już pierwsze rozpoznanie zewnętrznego wyglądu kaplicy prowadzi do wniosku, że tak kompozycja jak elementy i detale nie wywodzą się z tradycji budownictwa sakralnego lecz świeckiego. Wgłębny portyk frontowy na dłuższej ścianie od strony ulicy z parą kolumn o głowicach jońskich, ujęty symetrycznie ścianami zakrystii i pomieszczenia znajdującego się pod obecnym chórkami, z miejsca przywodzi na pamięć realizacje lub tylko projekty klasycystycznych dworów polskich z końca XVIII i początku XIX w. Klasycystyczne dopełnienie portyku stanowią płaskie pilastry tokańskie i prostokątne drzwi zwieńczone skromnym nadprożem, zaś ścian zakrystii i pomieszczenia po przeciwnej stronie — płyciny, w których mieszczą się prostokątne okna zwieńczone trójkątnymi frontonami. Motyw portyku wgłębego w klasycystycznych dworach i pałacach polskich był rzadziej stosowany niż portyk wysuwany przed lico ściany i zamykany trójkątnym frontonem, ale spotykamy go u najwybitniejszych architektów: Chrystiana Aignera (pałac Marynki w Puławach, pałac w Międzyrzeczu Podlaskim, kościółek kanoniczek św. Andrzeja w Warszawie)<sup>60</sup>, Dominika Merliniego (południowa fasada Pałacu Łazienkowskiego)<sup>61</sup>, Szymona Zuga (projekt ratusza „idealnego”, projekt przebudowy kościoła w Raszynie, projekt nieznanego willi Piotra Teppera)<sup>62</sup>, Jana Chrystiana Kamsetzera (dwa projekty

<sup>59</sup> Tamże, s. 163.

<sup>60</sup> T. S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner. Architekt warszawskiego klasycyzmu*, Warszawa 1970 s. 115—120, 135—139, 226—228; kościół św. Andrzeja został rozebrany w 1950 r.

<sup>61</sup> W. Tatarkiewicz, *Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Lwów—Warszawa 1925 s. 23—27; tenże, *Dominik Merlini*, Warszawa 1955 s. 19 il. 67—76.

<sup>62</sup> M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug. Architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971 il. 192, 209 s. 141—142 i il. 127.

willi centralnej)<sup>63</sup>, Jakuba Kubickiego (Rogatki Grochowskie na Pradze)<sup>64</sup>, czy wreszcie u ks. Sebastiana Sierakowskiego (fasady dworów z portykiem wgłębny)<sup>65</sup>. Jeśli w poszukiwaniu analogii dla fasady kaplicy sióstr miłosierdzia zrezygnujemy z bogato rozczłonkowanych fasad pałaców klasycystycznych, to niewątpliwie najbardziej do niej zbliżone są fasady willi i dworów. Choć dekoracja fasady i kształt dachu kaplicy zostały zredukowane do maksimum (zapewne ze względów finansowych), to jednak wykazują one znaczne podobieństwo do willi Piotra Teppera zaprojektowanej przez Szymona Zuga ok. 1775—1780 r., nieco mniejsze do fasady Rogatek Grochowskich Jakuba Kubickiego z lat 1816—1818, czy do pawilonu w ogrodzie przy pałacu ordynackim w Zamościu Jakuba Hempela z 1802 r.<sup>66</sup>, a największe do fasady dworu ks. Sierakowskiego.

Inaczej została opracowana fasada ogrodowa. Portyk tu jest płytki, sześciokolumnowy, ale na całej długości ściany kaplicy. Takie rozwiązanie zostało podyktowane przede wszystkim względami praktycznymi, ale analogie dla niego znajdziemy znów w portykach ogrodowych pałaców i dworów projektowanych lub zrealizowanych przez polskich klasycystów: Szymona Zuga, Chrystiana Aignera, Jakuba Kubickiego i ks. Sierakowskiego. Choć portyki ogrodowe bywały najczęściej zamykane ścianami bocznych pomieszczeń różnie kształtowanych<sup>67</sup>, to przy kaplicy względy praktyczne przemawiały za takim właśnie rozwiązaniem jakiego architekt zastosował. Być może, że wzorem bardzo swobodnie wykorzystanym przy projektowaniu była górna część środkowego ryzalitu fasady frontowej pałacu w Rogalinie, pochodzącego z lat 1768—1773<sup>68</sup>. Różnice są jednak zasadnicze tak ze względu na skalę budynków, jak i czysto dekoracyjne wykorzystanie motywu portyku w podziale płaskiej ściany ryzalitu pałacowego. Ponadto w Rogalinie ryzalit został zamknięty trójkątnym szczytem, którego nie ma w kaplicy, rogalińskie pilastry z głowicami

<sup>63</sup> N. i Z. Batowscy, M. Kwiatkowski, *Jan Chrystian Kamsetzer. Architekt Stanisława Augusta*, Warszawa 1978 s. 186—188 i il. 113, 114.

<sup>64</sup> J. Zachwatowicz, *Architektura polska*, il. 248.

<sup>65</sup> J. Lepiarczyk, *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty klasycystyczne i neogotyckie (1777—1824)*, ZNUJ Prace z Historii Sztuki, z. 7, Kraków 1968 il. 19, a zwłaszcza 23.

<sup>66</sup> T. S. Jaroszewski, A. Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Lessel, Henryk Ittar, Wilhelm Henryk Minter. Architekci polskiego klasycyzmu*, Warszawa 1974 il. 28.

<sup>67</sup> Zob.: M. Bernasikowa, *Dwór w Modlnicy*, ZNUJ Prace z Historii Sztuki, z. 2, Kraków 1965 s. 165—197. Przykłady z Ziemi Krakowskiej s. 186—188.

<sup>68</sup> Z. Ostrowska-Kębiłowska, *Architektura pałacowa*, s. 68 il. 29.



jońskimi ogólnie przypominają kolumny portyku kaplicy, porównywany fragment ryzalitu zdaje się być zgoła wertykalny w stosunku do niskiej kolumnady kaplicy, a wreszcie na niskiej ścianie nie dał się w pełni wykorzystać rząd owalnych okien mezzanina nad drugą kondygnacją pałacu. Jednak trzy środkowe okna ryzalitu są uderzająco podobne pod względem proporcji do okien kaplicy; nie pomieściły one tylko nad sobą okien owalnych lub okrągłych. Najbardziej zbliżone do rogalińskiej kompozycji są skrajne prostokątne drzwi z okrągłymi oknami na osi, które w pałacu występują jako okna prostokątne i nad nimi okna owalne.

W rozkładzie i formie okien i portali obydwu kaplicznych fasad należy zwrócić uwagę na klasycystyczny pałac w Siernikach, dzieło J. Kamsetzera z lat 1786—1788<sup>69</sup>, a nawet starsze, bo z końca lat siedemdziesiątych XVIII w., projekty pałacu Sanguszków-Nassau w Warszawie S. Zuga<sup>70</sup>. Przy całej skromności planów kaplicy zarówno kształt okien prostokątnych o półkolistym zamknięciu i okien okrągłych oraz motyw łączenia portali z okrągłymi nad nimi oknami zdają się wywodzić od tych właśnie architektów. Trzeba jednak pozostać tylko przy stwierdzeniu ogólnego podobieństwa i dyspozycji uwzględnianych elementów, gdyż zarówno skala klasycystycznych obiektów-pałaców, jak i technika wykonania są nieporównywalne ze skromnością jednokondygnacyjnej kaplicy i jej najprostszej techniki budowlanej. Nie byłoby bezzasadne wywodzenie fasady frontowej i ogrodowej z jeszcze dalszych źródeł, przede wszystkim z architektury willowej i pałacowej Palladia, ale przedstawiony wyżej sposób posługiwania się wzorcami, elementami i detalami historycznymi w projektowaniu kaplicy każe raczej myśleć o inspiracji krajowymi budynkami historycznymi, niż o szukaniu analogii i źródeł zbyt odległych. Przy fasadach musimy poprzestać na stwierdzeniu, że tak elementy jak i detale są klasycystyczne, bliskie najskromniejszym projektom dworów jakie pozostawili po sobie architekci polscy z końca XVIII i początku XIX w.

We wnętrzu kaplicy elementami ukształtowanymi na sposób klasycystyczny są tylko portale z okrągłymi nad nimi oknami, natomiast kompozycja przestrzeni i dekoracja wskazują na zasady stosowane w sztuce barokowej. Analogii do rytmu i roli przyściennych kolumn można by szukać w klasycystycznych reprezentacyjnych salach pałacowych, ale ukierunkowanie przestrzeni i jej zamknięcie neobarokowym ołtarzem przesadzają o neo-

<sup>69</sup> Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Architektura pałacowa*, s. 127 i n.; N. i Z. Batowsky, M. Kwiatkowski, *Jan Chrystian Kamsetzer*, s. 191—194, 264.

<sup>70</sup> M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug*, s. 112—121.

barokowym charakterze całości. Stosunkowo najbardziej pasywne we wnętrzu wydaje się sklepienie, jednolicie przekrywające całą długość kaplicy.

Zdecydowanie niekorzystny efekt dla wnętrza wprowadziła przebudowa tylnej części kaplicy, zniekształcająca pierwotną koncepcję A. Ballenstedta. Empora na tylnej ścianie, łącząca kaplicę z domem, została zbudowana w 1958 r. Wykorzystano w niej tralkową balustradę, dzielącą przedtem kaplicę od przyległego pomieszczenia drugiej kondygnacji domu oraz zwieńczenia tylnych portali, które także wbudowano w balustradę. Przebudowa, poddyktowana względami praktycznymi, optycznie skróciła wnętrze i osłabiła zrytmizowany, longitudinalny charakter kaplicy. Najbardziej zgrzytliwym efektem przebudowy było wprowadzenie niskich, zbyt blisko siebie ustawionych kolumn z głowicami jońskimi, nieudolnie naśladowujących kolumny zewnętrzne. W wyposażeniu kaplicy elementem najbardziej stylistycznie rozwiniętym jest ołtarz. Należy on do typu ołtarzy architektonicznych, o narysie lekko wklęsłego łuku. Elementy architektoniczne to: para gładkich kolumn z głowicami kompozytowymi, ustawionych na tle nieco szerszej rozstawionych pilastrów. Kolumny i pilastry na niskich postumentach zamykają mensę ołtarzową, która spoczywa na tumbie, ozdobionej na krawędziach ukośnie ustawionymi wolutami. Kolumny i pilastry ołtarzowe, w odróżnieniu od kolumn przyściennych, zamyka od góry belkowanie z ząbkowanym gzymsiem. Całość wieńczy owalny szczyt gzymsu, który w środku został przerwany, by zrobić miejsce płytkiej, wydłużonej poziomo niszy, mieszczącej niewielki krucyfiks. Środek nastawy zajmuje obraz Niepokalanego Serca Maryi, obramiony płaską ramą, zdobioną od góry klincem i girlandami.

Historycznych wzorców dla kompozycyjnego schematu ołtarza można szukać wśród kolumnowych portali jak i edykuli okiennych czy epitafijnych oraz ołtarzy wczesnego baroku, zarówno w kościołach polskich jak i w krajach, gdzie docierał barok typu rzymskiego. Jedynym odejściem od powszechnego schematu na rzecz większego dynamizowania przestrzeni, właściwe barokowi późnemu, jest wykreślenie ołtarza na łuku wklęsłym.

Podsumowując spostrzeżenia o architekturze kaplicy stwierdzamy, że w kształtowaniu jej zewnętrznego wyglądu architekt posłużył się normami sztuki klasycystycznej, natomiast wnętrze ukształtował według norm barokowych. Ponieważ normy te są dość wyraźnie od siebie oddzielone, dlatego architekturę kaplicy należy określić jako klasycystyczną i neobarokową, a nie eklektyczną. Wprowadzając takie rozróżnienie należy pamiętać, że uproszczenia i redukcje dokonane na elementach i detalach hi-

starycznych sprymityzowały ich formę i tym właśnie zbliżyły je do siebie.

W zastosowaniu do budownictwa sakralnego po I wojnie światowej osobliwością kaplicy jest to, że zewnętrznie nie nawiązuje ona do budownictwa sakralnego lecz świeckiego, tzw. „stylu dworkowego”. Jest to tym bardziej uderzające, że obowiązujący od 1918 r. nowy kodeks prawa kościelnego wyraźnie postulował, „by przy budowie lub odbudowie kościołów ściśle przestrzegano form uświęconych tradycją chrześcijańską i przepisami sztuki kościelnej”<sup>71</sup>. Fakt wykorzystania w kaplicy form stylistycznych baroku i klasycyzmu oraz dostosowanie typu budownictwa świeckiego do celów sakralnych, na gruncie ideowym polskim, zdaje się być poznańską odmianą „stylu narodowego”<sup>72</sup>, jakby etapem realizowania idei sformułowanej przez Zygmunta Czartoryskiego jeszcze pod koniec XIX w. „stylu krajowego w budownictwie, aby kiedy da Bóg, że wody potopu opadną, ziomkowie mieli skąd brać wzory do odbudowania kraju w stylu słowiańskim”<sup>73</sup>.

### III KOŚCIÓŁ PW. ŚW. JÓZEFA W JANKOWIE PRZYGODZKIM

#### 1. Historia budowy

Budowa kościoła, a następnie erygowanie parafii w Jankowie Przygodzkim k. Ostrowa Wielkopolskiego były związane z rozwojem sieci parafialnej w archidiecezji poznańskiej po odzyskaniu niepodległości przez państwo polskie. Budowa nowych kościołów i tworzenie parafii miały zlikwidować skutki zaborczej polityki protestanckich Prus względem Kościoła katolickiego i ludności polskiej na terenie archidiecezji. „Długi okres rządów w Wielkopolsce (1793—1918/19) — pisał ks. J. Nowacki — nie sprzyjał sprawom Kościoła katolickiego. Decydowały tu i zasadniczo wrogie nastawienie do katolicyzmu i przede wszystkim eksterminacyjna ich polityka względem żywiołu polskiego. Na przeszło 120 lat owej okupacji pruskiej przypada założenie tylko 5 nowych parafii, w tej liczbie trzech w Poznaniu, oprócz kilku wikarii lokalnych. Nie usamodzielniono żadnego kościoła filialnego”<sup>74</sup>. Odwrotnością

<sup>71</sup> CIC., can. 1164 § 1.

<sup>72</sup> J. Skuratowicz, *Architektura Wielkopolski*, s. 257 i n.

<sup>73</sup> Z. Czartoryski, *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim*, Poznań 1896 s. 69.

<sup>74</sup> Nowacki DAP t. 2 s. 576.

upośledzenia Kościoła katolickiego było forsowanie protestantyzmu i budowy kościołów protestanckich.

Obrazem nowej sytuacji w dziedzinie administracyjnej i budownictwa kościelnego w dawnym zaborze pruskim był fakt, że w archidiecezji poznańskiej w latach 1919—1939 erygowano 62 nowe ośrodki duszpasterskie, w tym 58 parafii. W samym tylko Poznaniu erygowano 19 ośrodków duszpasterskich, w tym 18 nowych parafii<sup>75</sup>. Parafia pw. św. Józefa w Jankowie Przygodzkim została kanonicznie erygowana dekretem z 10 XII 1932 r., z ważnością od 1 I 1933 r.<sup>76</sup> i weszła w skład dekanatu ostrowskiego.

Do dokumentacja dotycząca kościoła jankowskiego z lat międzywojennych, znajdująca się w archiwum parafialnym i Archiwum Archidiecezji Poznańskiej jest bardzo skromna, pozwala jednak na względnie dokładne odtworzenie historii budowy. Na zachowanych w archiwum parafii planszach pierwszego projektu znajdujemy podstawowe dane o architekcie, „budowlowładcy” i budowniczych kościoła. Plansze podpisane przez A. Ballenstedta są datowane: Poznań, 10 IV 1925 r. i przewidują budowę kościoła z wieżą lub bez wieży. Inwestorem był dozor kościelny, któremu przewodniczył ks. Kazimierz Rolewski, proboszcz parafii św. Stanisława Biskupa w Ostrowie. Budowniczymi byli Sz. Binkowski i J. Mroziński. Wydział Budownictwa w Poznaniu zatwierdził projekt 12 V 1925 r., lecz zgłosił zastrzeżenie co do sposobu założenia rynien dachowych. Na planszy nr 5, zawierającej przekrój poprzeczny kościoła, został zaznaczony ołówkiem szkic nowego połączenia dachu ze ścianami obwodowymi, ponieważ projekt architektoniczny A. Ballenstedta nie zawierał wyraźnych danych, jak praktycznie odprowadzić wodę z dachu. Naszkicowano dwa rozwiązania: albo położyć rynnę obiegającą dach na gzymsie wieńczącym, albo zawiesić ją na zewnętrznej krawędzi gzymsu. Toczącej się dyskusji dał świadectwo także wojewoda poznański w piśmie z 17 X 1925 r. przesłanym konsystorzowi arcybiskupiemu w Poznaniu: „Wydział budownictwa zatwierdził projekt p. Ballenstedta z następującym dodatkiem: Jedynie byłoby do zakwestionowania rozłożenie rynien za attyką (balustradą, plan nr 5), który to sposób jest bardzo niepraktyczny ze względów technicznych. Zamoczenie murów, stropów itd. byłoby nieuniknione...”<sup>77</sup>. Sposób, jaki zastosowano w trakcie budowy, wskazuje obecne połączenie dachu z murami: zrezygnowano z budowy attyki, a krawędź dachu lekko wysunięto poza gzyms wieńczący.

<sup>75</sup> Tamże, s. 580—586.

<sup>76</sup> Tamże, s. 583.

<sup>77</sup> ArPz Akta Ordynariatu Arcybiskupiego w Poznaniu dotyczące się kościoła w Jankowie Przygodzkim, sygn. OA X 681.



Kościół w stanie surowym (bez wewnętrznych sklepień) powstał w ciągu jednego roku — 1925, bowiem już 21 I 1926 r. przedsiębiorstwo Wiktora Hofmańskiego z Ostrowa wystawiło rachunek za prace blacharskie na sumę 5.997,68 zł<sup>78</sup>. Drugim zakładem blacharskim zajęтым pracami przy kościele w 1926 r. było przedsiębiorstwo W. Podskarbi i Synowie, także z Ostrowa. Trudności związane z pokrywaniem blachą cynkową skomplikowanej formy dachu lub też niestaranne wykonywanie prac stały się przyczyną przeciekania wody do wnętrza, a w następstwie przewlekłego sporu między przedsiębiorcami a prowadzącym budowę ks. Franciszkiem Kuchowiczem.

Dwa lata po rozpoczęciu prac przy kościele, architekt nieznacznie zmienił projekt pierwotny w zakresie wyposażenia i dekoracji architektonicznej. Skorygowany projekt został opublikowany w „Architekturze i Budownictwie” w 1927 r.<sup>79</sup>

Prace murarskie i dekoracyjne we wnętrzu kościoła od 1932 r. prowadził poznański zakład rzeźbiarsko-sztukatorski Sytniewskiego i Dłużewskiego według projektu z 1927 r. Przede wszystkim zakład wykonał sklepienie rabcicowe kościoła, prace przy ołtarzu głównym, kapitele pilastrów i tynkowanie wnętrza<sup>80</sup>.

Okupacyjne dzieje kościoła są podobne do dziejów kościołów w Puszczykowie i Bydgoszczy. Ks. F. Kuchowicz, pierwszy proboszcz jankowski, został aresztowany 6 X 1941 r. i osadzony najpierw w Konstantynowie, a następnie w obozie koncentracyjnym w Dachau, gdzie zmarł 14 IV 1942 r.<sup>81</sup> Kościół został ogołocony i zamieniony na magazyn<sup>82</sup>.

Po wojnie uzupełniono wyposażenie wnętrza, a w 1948 r. opracowano projekt zmiany konstrukcji dachu; zmiana ta miała zapobiegać przenikaniu wody do wnętrza, projekt jednak nie został zrealizowany<sup>83</sup>. Ostatnie prace przy kościele, to pokrycie dachu blachą miedzianą w 1979 r. i uporządkowanie placu kościelnego (ogrodzenie, brukowanie w 1983 r.).

## 2. Opis

Spśród dwóch omówionych dotąd budowli sakralnych A. Ballenstedta, dopiero trzecia — kościół w Jankowie Przygodzkim wy-

<sup>78</sup> Rachunek w Archiwum Parafii w Jankowie Przygodzkim.

<sup>79</sup> AiB, R. 3: 1927 s. 270—271 (reprodukcja 6 plansz).

<sup>80</sup> Archiwum Parafii. Korespondencja i rachunki zakładu.

<sup>81</sup> W. Jacewicz, J. Woś, *Martyrologium*, z. IV s. 107.

<sup>82</sup> „Rocznik archidiecezji poznańskiej na Rok Tysiąclecia 1968”, Poznań 1968 s. 262; F. Stopniak, *dz. cyt.*, s. 180; relacja ks. Jana Urbaniaka z 27 maja 1983 r.

<sup>83</sup> Archiwum Parafii. Nowa konstrukcja dachu kościoła parafialnego w Jankowie Przygodzkim.

kazuje jedność stylową, której tamtych brak. Kościół nie został zrealizowany dokładnie według pierwotnych planów z 1925 r., ale zmiany wprowadzone w 1927 r. były niewielkie i nie zmieniły jego podstawowej formy; ograniczyły się w zasadzie do zwieńczeń portali zewnętrznych, formy ołtarzy i balustrady na chórze organowym. Mimo iż nowy projekt także nie został w pełni zrealizowany, gdyż brak tralkowej balustrady nad gzymsem wieńczącym, a zewnętrzne elewacje do dziś nie zostały otynkowane, to jednak szybkie tempo budowy niewielkiego, wiejskiego kościoła nie pozwoliło na wprowadzanie coraz to nowych zmian — postępowanie tak charakterystyczne przy budowie kościoła bydgoskiego. Rzut, elewacje i wnętrze zarówno projektu z 1925 r. jak i z 1927 r. zachowały ten sam wzorzec historycznego stylu — późnego baroku.

Rzut poziomy kościoła składa się z trzech, szeregowo połączonych i zachodzących na siebie owali, zamkniętych na osi trapezowatymi ścianami fasady chórowej i prezbiterialnej. Podstawą rzutu jest owal centralny, którego dłuższa oś stanowi także oś całego kościoła. Dwa przecinające się z nim owale mniejsze zostały ustawione dłuższymi osiami prostopadle do osi kościoła. Zakończenia przypominają trapezy, bowiem krótsze ich ściany są wklęsłe, a ściany frontowa i prezbiterialna na skrajach są wklęsłe a w środku wypukłe; podstawy trapezów w formie prostych ścian empy organowej i ściany ołtarzowej zostały wprowadzone do małych owali.

Wymiary kościoła są następujące: wewnętrzna długość łącznie z kruchtą i zakrystią — 35,45 m, szerokość na krótszej osi owalu głównego — 18,85 m, na osiach owali poprzecznych — 14,30 m. Wysokość szczytu sklepienia głównego owalu wynosi 14 m, sklepienie mniejszych owali — 12,50 m. Wysokość przyściennych filarów zdobionych pilastrami łącznie z belkowaniem wynosi 7,45 m; do tej wysokości została także doprowadzona balustrada empy i górny gzyms imposty ołtarza głównego. Wymiary zewnętrzne: wysokość ścian obwodowych z gzymsem (lecz bez balustrady) wynosi 10,75 m, wysokość kalenicy nad małymi owalami 16,65 m, szczytu dachu kopulastego 18,60 m, wysokość wieżyczki (bez krzyża) — 7,95 m.

Kościół jest skierowany ku południowi, z lekkim odchyleniem na wschód. Mury obwodowe wraz z dekoracją architektoniczną są z cegły, konstrukcja dachowa drewniana, sklepienia rabcicowe.

Do kościoła prowadzą dwa identyczne kolumnowe portale: jeden na osi głównej, drugi na krótszej osi owalu głównego od strony placu kościelnego, oprócz tego do pomieszczeń pomocniczych przy wejściu północnym i prezbiterium prowadzi czworo drzwi, umieszczonych we wklęsłych ścianach trapezowatych za-

końców i ozdobionych poziomymi pasami gzymsów w nadprożach. Elewacje ścian zewnętrznych dekorują pojedyncze lub parzyste pilastry na niewysokich postumentach z głowicami kompozytowymi, zamknięte od góry fryzsem, gzymsem i niską balustradą, segmentowo tralkową i pełną (niezrealizowana). Oś poprzeczna kościoła została zaznaczona trójkątnymi szczytami wchodzącymi w połacie dachu. Pomiedzy pilastrami mieszczą się zróżnicowane wielkością i kształtem okna. W ścianie frontowej okna okrągłe wprowadzono pomiędzy odcinkowe łuki gzymsu portalu; okrągłe okna znajdują się jeszcze na osi poprzecznej kościoła, przy czym okno od strony placu kościelnego jest wprowadzone w szczyt portalu jak na ścianie frontowej. Środkowy owal wnętrza oświetlają dwie pary okien prostokątnych, zamkniętych półkoleściami, owale mniejsze — po jednej parze. Rytm półkoleści zamkniętych okien powtarzają blendy nad portalami bocznymi, w których mieszczą się dwa prostokątne okna na dwóch poziomach. Podobne okna oświetlają zakrystię i nad nią salkę; okno zakrystii wieńczy trójkątny szczycik.

Dach kościoła jest zasadniczo sześciospadowy, ale w części środkowej, nad sklepieniem głównego owalu, powtarza jego zarys i przyjmuje kształt spłaszczonej kopuły. Szczyt kopuły zajmuje balustrada, otaczająca kwadratową w rzucie latarnię z piramidalnym dachem i krzyżem. Warto zwrócić uwagę, że dwuspadowe dachy nad trójkątnymi szczytami ścian wejściowej i prezbiterialnej zostały pominięte na planszach przedstawiających widoki przedni i tylny (na osi głównej kościoła), natomiast widoczne są na przekroju wzdłużnym, na którym pokazana została konstrukcja dachowa. Być może, że jest to świadectwo wahania się architekta, jak rozwiązać partie dachu nad wejściem i prezbiterium. Po ich ostatecznym wprowadzeniu projektem z 1927 r. i zaniechaniu budowy balustrady osłabiły one jedność bryły kościoła. Dachy nad frontonami zostały połączone z dachami nad małymi owalami.

W projekcie bardziej rozbudowanym z 1925 r. bryłę kościoła miała ożywiać wieża, usytuowana na osi poprzecznej, po przeciwnej stronie od wejścia i placu kościelnego. Rzut wieży na prostokącie zbliżonym do kwadratu powtarza elementy wklęsłowypukłe rzutu kościoła. Wieża miała być trzykondygnacyjna, zwieńczona latarnią z baniastym hełmem i krzyżem.

Wnętrze kościoła, zgodnie z rzutem poziomym, składa się z trzech zlewających się ze sobą przestrzeni. Każda z nich została nakryta sklepieniem kopulastym o przekroju łuku koszowego. Dodatkową część stanowi przestrzeń nad emporą organową, która od strony ściany frontowej została zasklepią konchowo. Stykające się ze sobą części sklepienia nie zostały od siebie oddzielone

żadnym elementem architektonicznym, stąd też daleko posunięta jedność przestrzeni, zbliżonej do wnętrza salowego. Charakter wnętrza nadają nie tylko sklepienia, lecz przede wszystkim filary przyścienne z odcinkowym belkowaniem, na którym spoczywają łuki arkad wycięte w sklepieniach. Sklepienie owalu środkowego podtrzymują cztery pary filarów, przy czym pary środkowe są dwukrotnie szersze od skrajnych, a skrajne, powstałe przez wprowadzenie do środka kościoła ścian owali mniejszych, są zarazem oparciem dla sklepień nad małymi owalami. Zróżnicowaną szerokość filarów eksponuje dekoracja architektoniczna pilastrowa parzysta lub pojedyncza. Sklepienia małych owali podtrzymują po dwie pary filarów o podwójnej szerokości, przy czym filary przy ścianach łączących się z emporą i ścianą zamykającą prezbiterium tylko nieznacznie występują przed ich lico. Pilastry mają trzony gładkie i głowice kompozytowe.

Tylną część kościoła zamyka ściana empory organowej, a nad nią tralkowa balustrada na całej szerokości kościoła. W ścianie empory znajduje się troje drzwi: środkowe, zamknięte półkoleściami, dzielące nawę od kruchty i dwa boczne, prostokątne, prowadzące do pomieszczeń pomocniczych przy kruchcie. W podobny sposób została podzielona ściana zamykająca prezbiterium. Środkową część zajmuje ołtarz, a nad nim obraz św. Józefa w półkoleści zamkniętej ramie. Ołtarz i obraz ujmują kolumny na tle pilastrów. Belkowanie kolumn i pilastrów zamyka od góry impost, który został przedłużony na całą szerokość ściany. Na osi ołtarza impost został wywinięty w górę w krótki dziób z krzyżem, pod którym architekt projektował wprowadzenie oka Opatrzności Bożej. Na osi filarów stanąć miały klasycystyczne wazony. Boczne partie ściany ołtarzowej u dołu zajmuje para drzwi, a na ich przedłużeniu ku górze płyciny. Górna część ściany nad gzymsem impostu jest niezdobiona.

Na osi poprzecznej kościoła, tzn. krótszej osi głównego owalu, od strony placu kościelnego, znajduje się drugie główne wejście. Drzwi zostały tu osadzone w łukowato wyciętych ścianach ozdobionych pilastrami. Po przeciwnej stronie drzwi znajduje się drugi ołtarz w kościele. Obudowa mensy i obrazu jest architektonicznie upodobniona do obydwu zewnętrznych portali głównych.

Nowy projekt z 1927 r. nie zmieniał zewnętrznej bryły kościoła z jednym wyjątkiem — dwuspadowych dachów nad ścianami frontową i prezbiterium, a we wnętrzu przewidywał przekształcenie ołtarza i empory organowej. Masywna, trzykondygnacyjna wieża, pozostawiona „do konsensu” w 1925 r. nie została zaakceptowana przez inwestora i nie występuje już w nowym projekcie. Poza tym zmiany dotyczyły detali, względnie uzupełnienia dekoracji zewnętrznej. W portalach uległ zmianie kierunek



wygięcia gzymsów odcinkowych: początkowo kierowały się one do ściany kościoła, później zostały skierowane ukośnie na zewnątrz. Trójkątne frontony na krótszej osi kościoła otrzymały po trzy figury wieńczące. We wnętrzu została zmieniona balustrada empory organowej, która zachowała tralki tylko pomiędzy filarami ujmującymi dołem główne drzwi, natomiast skrajne jej części są murowane. Rekompensatą za to „przeciążenie” murami były parzyste figury ustawione na impostach filarów wprowadzonych w balustradę. Nowe rozwiązanie nie wydaje się lepiej uzasadnione, gdyż nisko leżące sklepienie małego owalu i konchowe sklepienie tylnej ściany chóru pozbawiło figury „powietrza” i barokowego, dynamicznego, lecz harmonijnego stosunku rzeźby do architektury. Zmianie uległo także zwieńczenie ołtarza głównego, gdyż zamierzeniem było zapewne nadanie mu bardziej barokowego charakteru. Wewnętrzne filary obudowy ołtarza otrzymały więc segmentowe łuki nad belkowaniem, a zamykające ołtarz kolumny nad belkowaniem — imposty z odcinkowymi łukami gzymsu. Pomiedzy tak rozbudowane zwieńczenie wprowadzono na osi edikulę z łukowato wygiętym i przerwany w środku gzymsem. Wbudowanie szczytowej edikuli w obudowę ołtarza, opartego także na motywie edikuli, dało efekt kompozycyjnego „przeciążenia” tymi samymi elementami i detalami architektonicznymi oraz stworzyło w pionie dwa niemal równoważne centra plastyczne i ideowe. Wystąpił, niezamierzony zapewne, efekt manierystycznego zachwiania równowagi pomiędzy dolną a górną częścią obudowy ołtarza.

Ogólnie możemy stwierdzić, że zmiany wprowadzone w 1927 r. polegały na usunięciu elementów klasycyzujących, a zastąpieniu ich barokowymi.

W stosunku do projektów z 1925 i 1927 r. nie zrealizowano dotąd attyki-balustrady i figur na frontonach zewnętrznych, a we wnętrzu figur na balustradzie organowej i architektonicznego ołtarza na osi poprzecznej kościoła. Ponadto likwidacji uległo wejście do kościoła od strony placu kościelnego, które zamurowano i ustawiono w nim prowizoryczny ołtarz. Zewnętrzne ściany obwodowe pozostały w stanie surowym.

### 3. Geneza formy

Kościół w Jankowie Przygodzkim, podobnie jak omówione dotąd budowle sakralne A. Ballenstedta, przynależy do tradycyjnego nurtu architektury sakralnej po I wojnie światowej. Różni się jednak od obiektów dotąd omawianych tym, że architekt dał w nim zdecydowaną przewagę jednej formie stylowej.

W dotychczasowej twórczości architektonicznej A. Ballenstedta

wykazuje on wiele zewnętrznego podobieństwa z kościołem św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy; zdaje się nawet, że powstał jakby na marginesie tego tylko o rok starszego kościoła. Obydwa kościoły upodabniają elementy i detale architektoniczne, a zwłaszcza zewnętrzny wygląd oraz ogólna koncepcja łączenia kościoła typu centralnego z longitudinalnym. Różnice są jednak znaczne. W Bydgoszczy chodziło bowiem o zbudowanie kościoła — pomnika, budynku monumentalnego z nie mniej monumentalnym budynkiem parafialnym, a w Jankowie tylko o skromny kościół dla niewielkiej, nowo powstającej parafii o skromnych możliwościach finansowych. Nieporównywalna jest skala obydwu kościołów, a dalsze różnice wynikają nie tylko z sięgania po różne wzorce stylistyczne przeszłości, lecz także z ograniczeń jakie leżały w zastosowaniu tanich materiałów budowlanych w sklepieniach kościoła w Jankowie. O ile więc w kościele bydgoskim zasadniczy ton wnętrza nadaje olbrzymia rotunda z kasetonową, żelbetową kopułą, to w kościele w Jankowie o takiej dominacji środkowej, owalnej części z jej kopulastym sklepieniem nie może być mowy, tak ze względu na inną formę architektoniczną, jak i ze względu na inny system konstrukcyjny. We wnętrzu kościoła w Jankowie odczuwa się kontrast pomiędzy bogatym rozczłonkowaniem ścian obwodowych, a sklepieniami. Sklepienia są tu pozorne i w zasadzie nie mogły być inne, jeśli budowa miała być statyczna. Należy to brać pod uwagę, gdy szukać będziemy historycznych wzorców dla kościoła w Jankowie, ponieważ może być to naśladowanie tylko w ograniczonym stopniu i raczej od strony czysto zewnętrznej, a nie konstrukcyjnej. Mimo tych ograniczeń i wprowadzenia podyktowanych koniecznością redukcji w zakresie dekoracji architektonicznej wnętrza, możemy stwierdzić, że architekt w miarę konsekwentnie zachował jedność stylistyczną kościoła, opierając się na naśladowaniu względnie transpozycji kościołów tzw. baroku habsburskiego i wzorów najbliższych — późnobarokowych kościołów wielkopolskich<sup>84</sup>. Zarzucił więc eklektyczne łączenie w jednym kościele różnych stylów, zasad i form, tak bardzo widocznych zarówno w kościele w Puszczykowie jak jeszcze bardziej w Bydgoszczy.

Historyczną genezę formy kościoła w Jankowie zaczynamy od rozpoznania konstrukcji, w stosunku do której powstają pierwsze wątpliwości. W elewacji ścian uderzają wchodzące potężne filary, które złączone arkadami wyciętymi w sklepieniach przejmują ciężar trzech, upodobnionych do siebie sklepień kopulastych. Podążając za rytmem parzystych pilastrów na filarach, na styku

<sup>84</sup> Tadeusz S. Jaroszewski projekt kościoła w Jankowie Przygodzkim zaliczył do opracowanych w duchu późnego baroku pruskiego. Zob.: T. S. Jaroszewski, *Architektura neobarokowa w Polsce*, w: *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Warszawa 1981 s. 363.



ścian dużego owalu z owalem prezbiterialnym, spotykamy pilastry pojedyncze, jawnie kontrastujące z powracającym za nimi parzystym rytmem pilastrowym na filarach przyołtarzowych i architektoniczną strukturą samego ołtarza. Identyczne rozwiązanie zauważamy patrząc od ołtarza w stronę empory organowej i w obydwu wypadkach sprawia ono wrażenie niestabilności konstrukcji, której nie równoważą w pełni stykające się ze sobą krawędzie sklepień owali. Zjawisko to występuje na skutek prostego przedłużenia i wprowadzenia niezbyt grubych ścian małych owali do owalu środkowego, którym we wnętrzu nadano postać filarów dekorowanych pilastrami pojedynczymi. Zachwianie rytmu opilastrowania filarów i optyczne osłabienie konstrukcji w węzłowych punktach kościoła stoi też w sprzeczności z każdym historycznym systemem konstrukcyjnym. Łączące się ze sobą przeszła czy części budynku w takich miejscach wzmacniano, a nie osłabiano.

Podważenie co do stabilności sklepienia centralnego owalu, a w mniejszym stopniu także sklepień owali poprzecznych, powstaje także przy rozpatrywaniu wielkości i kształtu filarów, które rozbudowane równolegle, a nie prostopadle do ścian, zdają się być bardziej elementem dekoracyjnym wnętrza, nie zaś zasadniczą konstrukcją, zdolną zrównoważyć siły działające w sklepieniach. Choć kopulaste sklepienie owalu centralnego wspiera się aż na ośmiu filarach, to jeśli uwzględnić znaczną rozpiętość kościoła, która na osi poprzecznej wynosi 18,85 m, wrażenie zda się potęgować. Także proste zestawienie krawędzi sklepienia centralnego ze sklepieniami małych owali, bez wzmacniających gurtów, tworzy co prawda względnie jednorodną przestrzeń wewnętrzną całego kościoła, ale zarazem prowadzi do wniosku o niemożliwości zbudowania takich sklepień metodą tradycyjną. I tak jest w rzeczywistości, gdyż sklepienia kościoła są sklepieniami pozornymi, rabcowymi. Chociaż więc pod względem wyglądu zewnętrznego byłibyśmy skłonni zaliczyć wnętrze kościoła w Jankowie do odmiany kościołów o konstrukcji ściennofilarowej na rzucie owalnym, przekrytych odmianą sklepień tzw. czeskich lub może do najprostszych rozwiązań tzw. struktury baldachimowej, to jednak możemy tu mówić jedynie o dekoracyjnym wykorzystaniu konstrukcji barokowych, a nie o konsekwentnym naśladowaniu czy transpozycji historycznych wzorów.

Inaczej przedstawia się geneza rzutu poziomego kościoła, który dość jednoznacznie wskazuje na inspirację sztuką Kiliiana Ignacego Dientzenhofera z lat dwudziestych i trzydziestych XVIII w. Porównując rzuty kościołów Dientzenhofera: św. Wojciecha w Počaply z 1724 r., św. Jana Nepomucena „na Skalce” w Pradze z ok. 1730 r., św. Marii Magdaleny w Karlovych Varach z 1731 r.,

św. Klemensa w Odolena Voda z 1733 r.<sup>85</sup>, czy wreszcie kościół św. Jadwigi i Krzyża Świętego w Legnickim Polu z lat 1727—1737<sup>86</sup> z rzutem kościoła w Jankowie odkrywamy ich ogólne podobieństwo, a przynajmniej inspirację twórczością barokowego architekta. Podobieństwo dostrzegamy w łączeniu elipsy czy owali, w stosowaniu dwóch osi symetrii, rozmieszczeniu filarów przyściennych i dążeniu do jedności przestrzeni wewnętrznej, natomiast zamknięcie kościoła w partii frontowej i prezbiterium rzutem trapezowatym ścian wydaje się być względnie samodzielnym pomysłem A. Ballenstedta. O względnej samodzielności mówimy dlatego, ponieważ zachowanie ścisłej symetrii rzutu poziomego na osi poprzecznej u Dientzenhofera występuje tylko w kościele w Odolena Voda<sup>87</sup>, a także dlatego, że sfałowanie trapezowatych ścian spotykamy wprawdzie u Dientzenhofera w fasadach frontowych, m. in. w Legnickim Polu czy w klasztorze benedyktynów w Broumovie<sup>88</sup>, ale był to sposób stosowany przez wielu architektów rozwiniętego i późnego baroku.

Dalsze porównywanie kościoła w Jankowie z architektonicznymi rozwiązaniami Dientzenhofera wydaje się już bezpodstawne. Niewielka wysokość ścian obwodowych i przyściennych filarów, pozorne sklepienia i sposób ich łączenia, skromny wystrój w zakresie tzw. małej architektury, spłaszczenie filarów przyściennych i uproszczenie detali, słowem sprymitywizowanie barokowych form i konstrukcji, nie pozwalają tych elementów zestawiać z historycznymi obiektami architektonicznymi. Dalekim echem baroku habsburskiego są jeszcze dwa ukośnie ustawione i wtopione w ścianę empory organowej filary, ale ich masywność, przedłużenie ku górze i wprowadzenie w balustradę oraz gwałtowne urwanie na wysokości płyty balustrady robią wrażenie czegoś wręcz kalekiego.

Na zewnątrz najbliższe sztuce Krzysztofa i Kiliiana Ignacego Dientzenhoferów wydają się być sfałowane i załamane ściany frontu i prezbiterium z trójkątnymi szczytami. Natomiast jako barokowe (bez dokładniejszego podawania wzorca historycznego) możemy określić kolumnowe portale i pilastrówą dekorację ścian zewnętrznych. Belkowanie, projektowana balustrada obiegająca cały kościół oraz trójkątne szczyty na osi poprzecznej nie są już tylko właściwością baroku. Rytm pilastrów na ścianach bocznych podporządkowany jest ścisłej symetrii i akcentuje oś po-

<sup>85</sup> Por.: O. J. Blažiček, *Barockkunst in Böhmen*, Prag 1967 s. 90—91; J. Neumann, *Ceský barok*, Praha 1974 s. 169—175.

<sup>86</sup> Por.: K. Kalinowski, *Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977 s. 170.

<sup>87</sup> Por. O. J. Blažiček, *dz. cyt.*, s. 91.

<sup>88</sup> O. J. Blažiček, *dz. cyt.*, s. 128—129.



przeczną kościoła, jednak mocne zamknięcie elewacji ścian od góry odbiera siłę barokowemu wertykalizmowi wzorców historycznych<sup>87</sup>.

Ogólnie możemy stwierdzić, że choć wnętrze i bryła kościoła w Jankowie Przegodzkim posiada pewne reminiscencje sztuki Dientzenhoferów, a w rzucie poziomym stanowi naśladownictwo eliptycznych kościołów Kiliana Ignacego, to jednak nie posiada istotnych cech ich sztuki architektonicznej: dynamiki rzutów i przestrzeni, zdecydowanego scentralizowania i ukierunkowania przestrzeni wewnętrznej, rzeźbiarskiego, plastycznego i jej kształtowania, ruchliwości form i bogactwa architektonicznego wystroju. Źródłem tych różnic była chęć zewnętrznego naśladowania barokowych form i dekoracyjnego wykorzystania dawnych rozwiązań konstrukcyjnych, a nie naśladowanie rzeczywiste.

W kształtowaniu przestrzeni wewnętrznej i dekoracji architektonicznej kościoła w Jankowie zdaje się mieć swe pierwowzory w barokowych kościołach Wielkopolski. Przede wszystkim stanowią je ścienno-filarowe, salowe kościoły Karola Marcina Frantza: parafialny w Rydzynie<sup>89</sup>, parafialny w Zbąszyniu<sup>90</sup> i potrynitarski w Krotoszynie<sup>91</sup>. Rzuty poziome tych kościołów składają się z dwuprzęsłowej nawy, prezbiterium i chóru organowego i zamykają się zasadniczo w prostokącie (lekko zryzalitowane ściany boczne na osi chóru i przylegającego przęsła nawy oraz na osi prezbiterium). Rzuty wyraźnie odbiegają od kościoła A. Ballenstedta, ale dzielą z nim system filarów przyściennych, rozmieszczenie okien, koszowy przekrój sklepień, a przede wszystkim metodę kształtowania przestrzeni wewnętrznej. Polega ona na kojarzeniu przestrzeni centralnej z longitudinalną<sup>92</sup> oraz płynnym przechodzeniu i łączeniu jednej części kościoła z następną. Ballenstedt zrezygnował nawet z ich zaznaczania gurtami sklepiennymi i przez to osiągnął większą jej jedność. Mocniej też podkreślił tektonikę swego kościoła przez zastosowanie „małej architektury” tylko na jego osiach oraz przez uproszczenie dekoracji architektonicznej filarów.

Niektóre elementy rzutu poziomego kościoła jankowskiego możemy porównywać jeszcze z kościołami Pompeo Ferrariego (zwią-

<sup>89</sup> KZSP t. V *Województwo poznańskie*, z. 12: *Powiat leszczyński*, Warszawa 1975 s. 73—74, il. 24, 27, 29.

<sup>90</sup> KZSP t. V z. 14: *Powiat nowotomyski*, Warszawa 1969 s. 41—43, il. 20, 21.

<sup>91</sup> KZSP t. V s. 11: *Powiat krotoszyński*, Warszawa 1973 s. 36—38, il. 25—28.

<sup>92</sup> E. Kręglewska-Foksowicz, E. Linette, J. Powidzki, A. Sławska, *Sztuka baroku w Wielkopolsce*, BHS R. 20: 1958 s. 77.

szcza dawnego zboru lutereckiego pw. św. Krzyża w Lesznie, fary we Wschowej i kościoła pocysterskiego w Łądzie), lecz ich koncepcja przestrzeni wewnętrznej i bryły jest całkowicie odmienna od kościoła jankowskiego<sup>93</sup>. Ponadto barokowe rzuty kościołów zbliżone do jankowskiego (eliptyczne, owalne i na planie wydłużonego ośmioboku) należały do względnie częstych w architekturze polskiej a rozpowszechniały się pod wpływem przede wszystkim architektury austriackiej<sup>94</sup>.

W historii architektury trudno jest znaleźć analogię dla usytuowania projektowanej wieży — na osi, po przeciwnej stronie placu kościelnego i głównego wejścia, w bezpośrednim sąsiedztwie muru obwodowego. Wieża została potraktowana jako akcent architektoniczny w zabudowie zwartej, do oglądania tylko z jednej strony. Przyjęty punkt widzenia usprawiedliwiałby jej trzykondygnacyjną wysokość i masywność, ale teren przykościelny jest otwarty na wszystkie strony. Wklęsło-wypukłe rzuty ścian wieży, opilastrowane naroża oraz zwieńczenie latarnią należą do typowo barokowych zasad kształtowania formy. Wydaje się, że jej pierwowzorami były przede wszystkim dwukondygnacyjne wieże wymienionych kościołów K. M. Frantza, do których trzeba jeszcze doliczyć wieżę zboru lutereckiego w Lesznie. Dodanie trzeciej kondygnacji mogło być zasugerowane przez wysoką wieżę ratusza leszczyńskiego, tym bardziej, że tralkowa balustrada ratusza wiernie przypomina projektowaną balustradę kościoła jankowskiego. Jeszcze bliższe w układzie i dekoracji architektonicznej są trzykondygnacyjne wieże kościołów Jerzego i Jana Catenazzich: bernardynów w Poznaniu, parafialnego w Lesznie i wieża kolegium jezuickiego w Poznaniu.

W twórczości A. Ballenstedta kościół w Jankowie jest pokrewny do bydgoskiego kościoła św. Wincentego. Pod względem bryły, dekoracji architektonicznej i detalu, zdaje się nawet być jego mniejszą, zmienioną i uproszczoną wersją, choć wzorce i źródła inspiracji obydwu kościołów były różne.

Kościół w Jankowie można dalej rozpatrywać już tylko z punktu widzenia praktycznej funkcjonalności, a ta — ze względu na założoną jedność przestrzeni, widoczny z każdego miejsca ołtarz, dobre oświetlenie, dyskretne rozmieszczenie pomieszczeń pomocniczych i komunikacyjnych — spełnia warunki, jakie są wymagane od obiektów katolickiego kultu religijnego.

<sup>93</sup> Tamże, s. 68.

<sup>94</sup> J. Raczyński, *Centralne barokowe kościoły województwa lubelskiego*, Warszawa 1929.

## IV KOŚCIÓŁ PW. ŚW. ANTONIEGO W CHORZOWIE

## 1. Historia budowy

Podjęcie budowy nowego — średniej wielkości kościoła w Chorzowie w 1930 r. i wybudowanie go w ciągu czterech lat można traktować jako swoisty ewenement społeczny w latach największego kryzysu gospodarczego w Polsce międzywojennej. Jeszcze w 1934 r., kiedy poświęcano nowy kościół, jak pisał w liście pasterskim biskup Stanisław Adamski, w Polsce było zarejestrowanych 409.892 bezrobotnych, z czego 101.882 na Śląsku<sup>95</sup>. Prowadzenie budowy było więc możliwe tylko dzięki zrozumieniu potrzeby i zgodzie miejscowego społeczeństwa katolickiego oraz wytrwałości duchowieństwa parafii św. Jadwigi w Chorzowie, inwestora budowy.

Potrzeba nowego kościoła była oczywista, gdyż parafia św. Jadwigi była jedną z najbardziej liczebnych na Śląsku od początku XX w. W 1914 r. liczyła 34.000 katolików<sup>96</sup>. W 1927 r. liczyła 35.000 dusz i była największą parafią w nowo założonej diecezji katowickiej; w 1930 r. nadal pozostawała najliczebniejszą parafią w diecezji i nie zmieniła stanu katolików w stosunku do 1927 r.<sup>97</sup> Sytuacja uległa zmianie dopiero po wybudowaniu kościoła św. Antoniego i podziale parafii św. Jadwigi 1 XI 1935 r.<sup>98</sup>

Jak przekazał ks. Franciszek Jarczyk<sup>99</sup>, z zamiarem budowy nowego kościoła na terenie parafii św. Jadwigi nosił się jeszcze przed I wojną światową ks. Franciszek Tylla<sup>100</sup>, lecz zrealizował go dopiero jego następcą ks. Jan Gajda<sup>101</sup>.

Etapy projektowania kościoła św. Antoniego przedstawił Adam Ballenstedt w liście do ks. Gajdy z 12 III 1932 r.: „Na podstawie

<sup>95</sup> F. Maroń, *Historia diecezji katowickiej*, NP t. 44: 1975 s. 54.

<sup>96</sup> J. Gottschalk, *Schlesische Priesterbilder*, Bd 5, Aalen/Würt 1967 s. 31.

<sup>97</sup> F. Maroń, *dz. cyt.*, s. 47 i 52.

<sup>98</sup> J. Knossalla, *Das Dekanat Beuthen O/S. in seinem schlesischen Teil*, Katowice 1935 s. 504.

<sup>99</sup> Archiwum Parafii św. Antoniego w Chorzowie. *Kronika parafii św. Antoniego w Chorzowie do 1975 r.*

<sup>100</sup> J. Knossalla, *dz. cyt.*, s. 503, tak charakteryzuje działalność ks. Tylli: „Er erweiterte die Kirche (św. Jadwigi), baute das Pfarrhaus und zwei Klöster und ein Vereinshaus, er errichtete die Kirche von Hajduki und hatte immer eine offene Hand für die Kirche seines Geburtsortes. Das hohe Alter, aber auch die politischen Neuerungen veranlassten der Prälaten Tylla, von dem Schauplatz seiner segensreichen Tätigkeit zurückzutreten, 1922 resignierte er auf seine Aemter und zog sich in das Herz-Jesu-Kloster zurück, das er erbaut hatte. Am 14. Oktober 1930 starb er in Bad Langenau...”. Podobnie na s. 472.

<sup>101</sup> *Tamże*, s. 503—504.

zakomunikowanego mi późną jesienią 1927 r. programu budowy sporządziłem kilka projektów szkicowych w lutym 1928 r.

Zapytany swego czasu Ksiądz Biskup Lisiecki o opinię oświadczył na podstawie przedłożonych szkiców Ks. Rady i mnie, że każde z zaproponowanych rozwiązań jest dojrzałe.

W końcu roku 1929 w jesieni otrzymałem jednak nowy program zredukowany i na jego podstawie sporządziłem szkicowo kilka nowych projektów.

Jeden z projektów został wybrany, raz, że odpowiadał warunkom, które zostały mi postawione, a po wtóre, że trzymał się według przybliżonych obliczeń gospodarczo w granicach, które zakreślił sam program.

Na podstawie tych szkiców sporządziłem zgodnie z otrzymanym poleceniem projekt kościoła i plebanii, które Sz. Ks. Proboszcz zaaprobował jak i kuria biskupia i za którym także orzekły się miejscowe władze na osobnej konferencji.

Projekt na kościół został zaaprobowany, natomiast projekt plebanii został zmieniony z polecenia Ks. Rady na podstawie osobnej konferencji w dniu 15.7.1930 (cfr. projekt pierwotny plebanii z dnia 15.5.1930), a następnie z uwzględnieniem nowych postulatów w wydaniu nowym z dnia 22.7.1930 podany Sz. Ks. Rady<sup>102</sup>.

Plany kościoła i plebanii, podpisane przez architekta, są datowane: Poznań, 27 VIII 1930 r. Zostały one zbadane przez Policję Budowlaną 10 X 1930 r. i zatwierdzone przez Urząd Policji Budowlanej w Chorzowie (Królewskiej Hucie) 17 X tegoż roku. Obliczenia konstrukcyjne do projektu wykonał Franciszek Thomas.

Już w trakcie prac ziemnych przy kościele, na skutek niewystarczającego rozpoznania właściwości gruntu budowlanego, okazało się że fundamenty pod kościół i wieżę należy założyć niżej niż przewidywał projekt, natomiast stopę fundamentową pod plebanię położono o 0,39 m powyżej projektowanej. Doprowadziło to do sporu pierwszej firmy budowlanej L. Murłowskiego ze Świętochłowic z parafią, a także architekta z ks. Gajdą, gdyż ten zażądał nowego rozplanowania pomieszczeń na plebanii. W rezultacie sporu kierownictwo prac budowlanych przejął Alfred Paśk z Chorzowa, a architekt przygotował nowe plany plebanii, datowane 14 i 15 V 1932 r. oraz dokonał sprostowań technicznych w partii suterenu kościoła (datowane 19 VII 1932 r.). Plany zbadła Policja Budowlana, a następnie zatwierdził je Urząd Policji Budowlanej 24 czerwca 1932 r. Prace przy kościele i plebanii

<sup>102</sup> Archiwum Parafii. Teczka: Budowa kościoła św. Antoniego i plebanii. Adam Ballenstedt. Datowanie planów podane w liście: 22. 7. 1930 r. jest błędne, ponieważ na planach podano datę: 27. 8. 1930 r.



przebiegały już teraz rytmicznie i 9 września 1934 r. bp Stanisław Adamski dokonał poświęcenia kościoła, przy którym w roku następnym została utworzona kuracja. Administratorem duszpasterskim został ks. Stanisław Maśliński, dotychczasowy rektor seminarium katowickiego w Krakowie<sup>103</sup>.

W chwili poświęcenia kościoła nie została zakończona budowa wieży, natomiast we wnętrzu zwracał na siebie uwagę monumentalny, siedmiofigurowy ołtarz główny z patronem kościoła św. Antonim w środku. Ołtarz projektował i rzeźby wykonał Bogusław Langman z Krakowa (w ostatnich latach dwie figury zostały usunięte, pozostałe dowolnie przestawione, usunięta została także promienista aureola wokół głowy św. Antoniego, na skutek czego zatraciła się ideowa i artystyczna koncepcja pierwotna ołtarza, prezbiterium i wnętrza kościoła)<sup>104</sup>. Witraże w kościele wykonał Stanisław Powaliś z Poznania.

Koszty budowy, zamknięte latami 1930—1935, wynosiły 1.245.309,28 zł i zostały pokryte z następujących źródeł: pożyczki — 525.000 zł, zapomogi — 303.604,23 i ofiary 416.705,05 zł<sup>105</sup>. Do wybuchu wojny koszty wzrosły do sumy 2.189.635 zł<sup>106</sup>.

W zewnętrznej bryle kościoła brak do dziś wykończonej wieży. W latach 1965—1969 przeprowadzono fugowanie zewnętrznych elewacji kościoła i plebanii. Grunt budowlany nadal jest niestabilizowany, gdyż w połowie długości kościoła widoczna jest na sklepieniu rysa przebiegająca w poprzek kościoła; według informacji otrzymanej od ks. Jana Skuteli są to tzw. szkody górnicze.

## 2. Opis kościoła i plebanii

W twórczości sakralnej A. Ballenstedta kościół św. Antoniego stanowi pewne zaskoczenie. Bezwzględna przewaga wzorców i inspiracji architekturą historyczną, zwłaszcza barokową, ustępuje tu miejsca na rzecz gotycyzującego ekspresjonizmu, zbliżając się do stylu tzw. szkoły krakowskiej. Choć nie przynależy do dzieł ściśle awangardowych, to jednak nie można mu odmówić oryginalności i formalnej jedności; zdaje się też być świadectwem odejścia architekta od historyzmu i włączenia się w inny, bardziej nowoczesny nurt polskiej architektury międzywojennej.

Kościół został zaprojektowany na rzucie regularnego, wydłużo-

<sup>103</sup> *Kronika parafii...*

<sup>104</sup> Por.: *Nowy kościół św. Antoniego w Chorzowie*, „Gość Niedzielny”, R. 12: 1934, 23 X 1934.

<sup>105</sup> *Kronika parafii...*

<sup>106</sup> Archiwum Parafii. *Spis inwentarzowy parafii św. Antoniego w Chorzowie z roku 1972 sporządzony przez ks. prob. Józefa Kempńskiego*.

nego prostokąta o długości 67,02 m i szerokości 18 m. Nieznacznie od tych wymiarów odbiegają fundamenty: 67,15 i 18,12 m<sup>107</sup>. Po prawej stronie, cofnięta od frontu, znajduje się przystawiona do boku kościoła wieża. Podstawą rzutu wieży jest prostokąt o wymiarach 9,57 i 10,89 m, ustawiony dłuższymi bokami prostopadłe do osi kościoła. W środkową część rzutu wieży, równoległe do osi kościoła, został wpisany wydłużony sześciobok, który trójkątnymi ścianami wystaje poza rzut podstawowy; rozmiar wieży na dłuższej osi sześcioboku wynosi 15,27 m. Także do prawej ściany kościoła, na wysokości prezbiterium, została dostawiona plebania na rzucie prostokąta o wymiarach: długość — 39,93 m, szerokość — 9,31 m.

Kościół i elewacja ściany ogrodowej plebanii są skierowane ku południowi, z niewielkim odchyleniem ku zachodowi. Mury kościoła, wieży i plebanii są z cegły, nietynkowane na zewnątrz. Sklepienie kościoła jest rabcicowe, wykonane z zaprawy gipsowej wzmocnionej stalową siatką i podwieszono do stalowej konstrukcji dachu. Teren na którym stoi kościół i plebania lekko obniża się ku południowi.

Bryła kościoła tworzy prostopadłościan, nakryty niskim, czterospadowym dachem, który od frontu jest niewidoczny. W bryle nie ma żadnego zróżnicowania między chórem organowym a prezbiterium, przy czym ściany frontowa i prezbiterialna zostały opracowane niemal identycznie. Wejście do kościoła i część chórową zaznacza jedynie wystająca zza ściany frontowej wysoka, czterościana wieżyczka o przekątnych równoległej i prostopadłej do osi kościoła z bardzo ostrą iglicą zwieńczoną krzyżem. Identyczna wieżyczka znajduje się na wysokości prezbiterium. Surową powierzchnię ścian bryły ożywiają otwory drzwiowe i zróżnicowane kształtem okna oraz skromna dekoracja architektoniczna.

W zbliżonej do kwadratu ścianie frontowej znajduje się trójdzielny, dwufilarowy portyk wgłębny. Archiwolty portyku, jakby wycięte w ścianie, są czymś pośrednim między łukami gotyckimi a trójkątami o ściętych szczytach i zamknięte trójdzielnymi kłifkami. Dolne partie ściany przy portyku dekorowane są wąskimi, długimi pasami rustyki. Zróżnicowana długość tych pasów i swoboda w ich układzie sprawiają wrażenie jakby rzuconych na ścianę. Za filarami portyku znajduje się ściana z trzema, dwuskrzydłowymi, prostokątnymi drzwiami. Górną część ściany frontowej

<sup>107</sup> Wymiary w opisie podaję za projektami z 1930 lub 1932 r. oraz za *Spisem inwentarzowym*. Projekty kościoła i plebanii oraz materiały archiwalne dotyczące budowy zostały w ostatnich latach przekazane z parafii św. Jadwigi do parafii św. Antoniego, kanonicznie erygowanej w 1957 r. Reprodukcje planów znajdują się w *Spisie inwentarzowym*.

zajmuje duże, okrągłe okno, z wysuniętym przed niego kamiennym krucyfiksem. Ramiona krzyża z trójkątnymi zaciosami na końcach dzielią powierzchnię okna na cztery części, przy czym dolna belka została przedłużona do klinca nad środkową archiwoltą portyku.

Ściana prezbiterium tylko tym różni się od frontowej, że jest nieco wyższa ze względu na spadek terenu i nie ma portyku wewnętrznego a tylko płytkie wnęki. Środkową wnękę zajmuje okno, wnęki boczne w górnej części mają okna, a na dole drzwi prowadzące do salki parafialnej pod prezbiterium kościoła. Wydłużoną powierzchnię między okrągłym oknem a archiwoltami wnęk zajmuje prostokątna dekoracyjna płyta z ząbkowanym gzymsem od dołu.

Okna na wzdłużnych ścianach kościoła tylko w ograniczonym stopniu ożywiają płaszczyznową monotonię. Mają zróżnicowaną wielkość i kształt, ale rytm całości nadają okna nawowe. Jest ich siedem par: wąskich, wysokich i od góry zamkniętych ostrołukiem. Nie mają one żadnego obramienia zewnętrznego i zostały jakby wykrojone w masie muru. W ścianie na wysokości chóru organowego, po przeciwnej stronie wieży, znajdują się okna na dwóch poziomach: na dole — prostokątne o dłuższych bokach leżących poziomo z klincem na środku, u góry — okno ma kształt wydłużonego w pionie sześcioboku; obramieniem tego okna są blendy przy krawędziach pionowych oraz u dołu motyw związanej zasłony. Takie same sześciokątne okna znajdują się po obydwu stronach przedostatniego przęsła prezbiterium. Ostatnie przęsło prezbiterium nie ma okien bocznych, a tylko okrągłe okno na ścianie ołtarzowej.

Potężna, masywna i przystawiona do boku kościoła wieża ma wygląd bardziej skomplikowany niż kubiczny kościół. W jej bryle odbija się trójkątny występ na osi rzutu poziomego, będący podstawą sześciobocznego trzonu wieży. W górnej części trzon został samotnie wyprowadzony ponad zbliżony do kwadratu rzut poziomy do wysokości 60,70 m. W poddachowej części wieży, na dwóch dłuższych ścianach sześcioboku znajdują się przeźrocza otwarte do dzwonów. Dach szczytowej części jest sześciospadowy i w środku wyrasta z niego dwudziestometrowa wieżyczka, identyczna z wieżyczkami na froncie i prezbiterium. W obecnej niedokończonyj wieży jej ekspresja i myśl architekta nie ujawniają się w pełni, gdyż budowa została przerwana na wysokości 37 m<sup>108</sup>, brak więc wyróżniającego się w bryle projektu sześciobocznego trzonu podstawowego i zwieńczenia strzelistą wieżyczką.

Prostota kubicznych brył kościoła i wieży, ich niesymetryczne

<sup>108</sup> *Spis inwentarzowy.*

zestawienie, kontrastowanie ze sobą dużych płaszczyzn, bardzo skromna dekoracja, portale i okna jakby wycięte w murze, nie zapowiadają delikatnej rytmiki elementów architektonicznych, subtelnej gry światłocienia i pogodnego charakteru wnętrza kościoła chorzowskiego.

Wnętrze jest salowe, trzynastoprzęsłowe, zamknięte sklepieniem kryształowym o przekroju spłaszczonej kolebki z lunetami. Podział na przęsła jest czytelny tylko w elewacji ścian i w dolnej części sklepienia, do zakończenia lunet, wyżej zaciera się zupełnie w misternej siatce rombów kryształów wyciśniętych w podniebieniu. Przęsła są bardzo krótkie, a tylko dwa: drugie od ściany frontowej i drugie od ściany ołtarzowej mają podwójną długość. W rytmizowanym układzie przysięcennych filarów wydłużenie tych przęsł zanika, natomiast występuje wyraźnie na sklepieniu, bowiem lunety są tu nieco dłuższe i następuje zmiana rytmu formy kryształów, zbliżonych tu do kwadratów.

Filary przysięcenne na rzucie kwadratu są bardzo smukłe i od środka kościoła zostały wzbogacone trójkątnymi w przekroju „listwami” o brzegach lekko wystających poza rzut podstawowy. Taki kształt filarów w bliskim sąsiedztwie nawowych okien wpływa na ich odmaterializowanie światłem. W górnej części, bezpośrednio z filarów, wyrastają sferyczne trójkąty sklepienia, ozdobione trzema, mocno wydłużonymi ku górze pryzmatycznymi wgłębieniami. Kanty skrajnych wgłębień ujmują podniesione sklepienia lunet, a następnie, razem z kanciastymi brzegami pryzmatycznego wgłębienia środkowego, rozpoczynają swój bieg i tworzą rytmiczną grę światłocienia w zagłębieniach kryształów górnej części sklepienia.

Wertykalizm filarów, kanciaste podziały dolnej części sklepienia, łącznie ze szpiczastymi, podniesionymi ku górze lunetami, dopełniają kształty nawowych okien. Wąskie i bardzo wysokie, zamknięte ostrołukiem, rytmizowane jak filary i z nimi zharmonizowane, tworzą nastrój wnętrza kościoła i decydują o subtelnej grze światłocienia na filarach i sklepieniu. Rolę uzupełniającą i całkowicie drugorzędną odgrywają okna sześciokątne w zdwojonych przęsłach, które oświetlają kulisowo światłem górnym bocznym prezbiterium i empore organową. Głównym źródłem światła dla prezbiterium i empory organowej są okna okrągłe, które bardzo mocno podkreślają oś główną kościoła.

W wyposażeniu kościoła zwraca uwagę empory, która zajmuje dwa tylne przęsła. Strop empory i murowana balustrada zostały sprowadzone stosunkowo nisko nad posadzkę kościoła, by nie osłabiać wertykalizmu i jedności wnętrza; podpierają je kwadratowe, ukośnie ustawione filary. Balustradzie, mimo iż stanowi ona mocny akcent poziomy w kościele, nadano lekkość wklęsłym



zarysem, unoszącą się ku górze dolną krawędzią i dekoracją dolnej połowy jej czoła formą jakby drobno łamiącego się mieszka czy też gęsto plisowanego materiału. Optycznym uzasadnieniem tak wyginającej się „materii” jest fantazyjny kliniec czy przewiązka, przechodząca przez całą wysokość balustrady. W przestrzeni empyry doskonale został wbudowany prospekt organowy o pieszczalkach malejących ku środkowi i nie zastawiających okrągłego okna w ścianie frontowej, które bezpośrednio oświetla górną część empyry.

Zastrzeżenia budzi natomiast zmiana wystroju czołowej ściany prezbiterium, dokonana w ostatnich latach. Pierwotne elementy wystroju: figuralne, ornamentalne i napisy były w pełni zharmonizowane z architekturą wnętrza. Obecnie, po usunięciu tablic z napisami, dekoracyjnych skrzydeł zamykających ołtarz, aureoli św. Antoniego i dwóch figur, a zwłaszcza po nowym, asymetrycznym ustawieniu pięciu pozostałych figur nastąpiło zachwianie jedności między architekturą a wystrojem. Architektoniczny rytm i ścisła symetria elementów architektonicznych nawy oraz ukierunkowanie przestrzeni wyznaczonej przez okrągłe okno na środku ściany ołtarzowej nie znajdują swego zamknięcia i dopełnienia w nowym, asymetrycznym układzie elementów wystroju ołtarza.

Formalną jedność z kościołem zachowuje plebania, chociaż jej podziały i układ są dość niezwykle. Dom, oglądany od frontu kościoła, ma wyraźnie zaznaczone dwie osie: jedną, bliżej kościoła, stanowi prześwit o szerokości 5 m i sklepiony kolebkowo poniżej najwyższej kondygnacji, drugą, po przeciwnej stronie, stanowi półkolista w rzucie i stopiona z murem frontowym wieża, nakryta na wysokości gzymsu wieńczącego dachem stożkowym. Część domu zamknięta ścianą prezbiterium i prześwitem posiada własną klatkę schodową i jest czterokondygnacyjna (łącznie z piwnicą), pozostała część jest pięciokondygnacyjna (piwnice, przyziemie i trzy kondygnacje nadziemne). Klatka schodowa drugiej części domu mieści się w wieży. W narożniku południowozachodnim, na wysokości trzeciej kondygnacji (wysokiego parteru), znajduje się oszklony wykusz. Dom nakryty jest niskim, trójpołaciowym dachem.

Główne wejście do budynku prowadzi przez okazały portal umieszczony na ścianie wieży. Według planów z 1932 r. portal miał być dwukolumnowy, z odcinkowymi łukami gzymsu zagiętymi do środka, lecz w trakcie budowy został zamieniony na filarowy, z łukami gzymsu wygiętymi na zewnątrz.

Okna domu, podobnie jak w kościele, mają zróżnicowane wielkości i kształty, poczynając od okrągłych, kwadratowych, prostokątnych, prostokątnych zamkniętych trójkątnie, a kończąc na ok-

nie sześciokątnym (nad portalem) i przeszklonej werandzie. Układ okien i skromna dekoracja rustykowa zdają się akcentować poziome wydłużenie budynku.

### 3. Zasady i źródła kształtowania formy architektonicznej

Rozpoznana w opisie oryginalność kościoła chorzowskiego wymaga pogłębionej analizy w kształtowaniu nowej formy jaką on reprezentuje. Wymaga także rozpoznania zasad architektonicznych, źródeł inspiracji i porównania go z kościołami innych architektów, projektujących wówczas budowle kultowe. Kościół chorzowski zdaje się bowiem być świadectwem poważnych przemian jakie dokonały się w drugiej połowie lat dwudziestych w budownictwie nowych kościołów.

Pierwszą zasadą, którą bezpośrednio rozpoznajemy w bryle kościoła i wieży, jest kształtowanie formy architektonicznej z najprostszych brył i płaszczyzn, zestawianych ze sobą w sposób przeciwstawny. Kościół jest leżącym prostopadłością, który ożywiają jakby wycięte w ścianach otwory drzwi i okien. Kwadratowa wieżyczka, cofnięta nieco za ścianą frontową, choć umieszczona na osi kościoła nie przełamuje surowego, poziomego zamknięcia frontu i jest wyraźnie elementem dodanym, dekoracyjnym i podporządkowanym głównej bryle. Przeciwieństwem bryły kościoła staje się dopiero wieża główna; wysoko wznosząca się ponad kościół i jakby dystansująca go swą masowością i surowością. Jej samodzielność została podkreślona dostawieniem do boku kościoła, kanciastym występem na ścianach frontowej i tylnej oraz prostokątnymi oknami, zwłaszcza powyżej bryły kościoła. Kanciaste formy zostały tu wykorzystane w inny sposób niż na ścianach kościoła. O ile formy te na kościele zostały wykorzystane w sposób płaszczyznowy (wykroje zwieńczeń portali i drzwi, ostrołukowe okna nawy i okna sześciokątne), to kanciaste występy przebiegające przez całą wysokość wieży tworzą jej bryłę, podkreślają monumentalność i samodzielność w stosunku do kościoła, decydują o jej ciężkiej, surowej ekspresji.

Do tych zasad kształtowania formy została dostosowana rustykowa ornamentyka. Poziome, wydłużone i nierównej długości pasy rustyki, „wpuszczone” w płaskie ściany frontu, prezbiterium i dolnej części wieży, bynajmniej nie świadczą o tym, że zostały tu wprowadzone w estetycznej funkcji tradycyjnego zdobienia kościoła czy dzielenia go na kondygnacje, ale spotęgowania wrażenia mocnego osadzenia kościoła i wieży na ziemi lub ich wyrastania z ziemi. Drugim równorzędnym celem rustyki jest wydobywanie i podkreślenie kontrastu między leżącą bryłą kościoła a stojącą bryłą wieży. Pojedyncze pasy rustyki na wysokości poziomych ram okien wieży, przechodzące częściowo poza krawędzie

narożne, także podkreślają kontrast kanciastego występu na osi wieży z pozostałymi ścianami.

Do detali architektonicznych, które zostały wykorzystane na zewnątrz kościoła w funkcji dekoracyjnej, zaliczyć możemy jedynie kłińce nad otworami drzwiowymi i prostokątnym oknem bocznej ściany, płaską płytę kamienną pod okrągłym oknem na ścianie prezbiterium oraz dekoracyjne zwisy pod sześciokątnymi oknami, ale na tym wyczerpuje się „arsenał” środków dekoracyjnych. Krzyże umieszczone na tle okien frontowego i prezbiterium zostały użyte dla określenia funkcji budynku, a nie jego zdobienia.

Wnętrze kościoła jest o wiele „bogatsze” nie ilością elementów i detali architektonicznych, lecz ich kształtem; tworzy inny nastrój, niż zewnętrzna bryła, chociaż środki i zasady kształtowania formy są w nim pokrewne i zharmonizowane z poznanymi na zewnątrz. Z wydłużonej bryły kościoła można się tylko domyśleć jego wewnętrznej, salowej przestrzeni, natomiast wydelikacenie elementów i subtelna gra światłocienia są czymś niezwykłym w stosunku do prostoty i surowości ścian zewnętrznych. Wnętrze jest pogodne, lekkie i wertykalne, mimo iż stosunek szerokości do wysokości nawy wynosi 1:1. Środkiem, którym posłużył się architekt w stworzeniu tego wrażenia, są przede wszystkim cienkie i wysokie filary przyściennie, z których bezpośrednio, bez jakiegokolwiek elementu znaczącego linię poziomą, wyrasta sklepienie kryształowe z lunetami. Filary o załamujących się wielokrotnie płaszczyznach i oświetlone z wielu stron równocześnie poprzez wąskie i wysokie okna pozwalają na swych płaszczyznach grać zróżnicowanym w sile światłem i cieniem, a ustawione szeregowo tracą niemal całkowicie swój charakter podpór sklepiennych.

Światłocień gra równie ważną rolę w rozbijaniu monotonii kryształowego sklepienia, bowiem oświetlone światłem bezpośrednim lunety mocno wcinają się w jego podniebienie i zdają się być świetlnymi wspornikami dla nieco cięższej, środkowej części sklepienia, zdobionej regularnymi rombowymi kryształami. Światłocień na filarach, rozproszone światło we wnętrzu i mocne akcenty światła w lunetach sprawiają wrażenie jakby środkowa część sklepienia unosiła się nad wewnętrzną przestrzenią, w której materialność ścian i sklepienia to czynnik drugorzędny w stosunku do światła.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy i zasad kształtowania formy architektonicznej, kościoł św. Antoniego zdecydowanie wyróżnia się w całej dotychczasowej praktyce A. Ballenstedta, który włącza się w nurt nowatorskich poszukiwań w zakresie architektury sakralnej okresu międzywojennego. Prostota kubicz-

nych brył, kontrastowe zestawianie brył i płaszczyzn, trójkątne występy na wieży, kanciaste formy otworów, ubóstwo dekoracji na zewnątrz, a we wnętrzu jednorodność, rytmizowanie podpór i dekoracji sklepienia oraz subtelna gra światłocienia na załamujących się powierzchniach filarów i podniebieniu sklepienia nie tylko są znakami jedności formalnej kościoła, ale także wskazówką z jakim nurtem architektury ówczesnej kościoł chorzowski należy łączyć. Jeśli bowiem uwzględnimy tu tylko architekturę racjonalistyczną, wyprowadzoną z funkcji budynku, jaką postulowali i prezentowali w Polsce architekci i artyści Praesensu oraz dzieła architektów, którzy nie chcieli sprowadzać kościołów do budynków czysto funkcjonalnych, czerpiąc natchnienie z kościołów średniowiecznych, gotyckich, to niewątpliwie kościół chorzowski należy do tego drugiego nurtu.

Dokładniejszego rozpatrzenia wymagają więc źródła inspiracji kościoła, bo jeśli — zwłaszcza wnętrze — w bezpośrednim oglądzie kojarzy się ze stylem gotyckim, to jednak o jakiegokolwiek formie naśladownictwa w postaci tzw. neogotyku mowy być nie może. Inspiracja gotykami nigdzie nie przekroczyła swych granic, nigdzie nie stała się naśladownictwem, które rozbiłaby jedność formalną kościoła; jest to raczej inspiracja gotyckimi zasadami niż ściśle określonymi formami.

Na zewnątrz kościoła inspirację gotykami spotykamy tylko w otworach, a więc z gotyku wywodzić można okrągłe okno w fasadzie frontowej i — w mniejszym stopniu — takie samo okno na ścianie oltarzowej, wewnętrzny kształt frontowego, trójosiowego portyku i jego pendant na ścianie prezbiterium, które od góry zamykają formy przypominające ostrołuk, a wreszcie na ścianach obwodowych wąskie, wysokie okna ostrołukowe.

Poza otworami na inspirację gotykami mogą wskazywać kwadratowe, strzeliste wieżyczki na kościele i — w projekcie — na wieży, ale miejsce ich rozmieszczenia i ukośne ustawienie w stosunku do osi głównej kościoła i wieży nie mają nic wspólnego z gotykami.

We wnętrzu kościoła, wbrew pozorom, możemy mówić tylko o ogólnym „duchu” gotyku, przejawiającym się w rytmizowaniu przyściennych filarów, ich wertykalizmie i skomplikowanym przekroju poprzecznym oraz w rodzaju zastosowanego sklepienia, będącego połączeniem późnogotyckiego sklepienia kryształowego z sieciowym. Na uwagę zasługuje jeszcze „angielska” długość kościoła, lecz wydaje się, że jest to zbieżność przypadkowa, gdyż longitudinalnie kształtowaną przestrzeń wewnętrzną mają w zasadzie nawy główne wszystkich katedr i kościołów gotyckich na rzucie krzyża łacińskiego, niezależnie od ich krajowych odmian. Brak natomiast w kościele chorzowskim charakterystycznych dla



gotyku: wyróżnionego w rzucie prezbiterium i ukierunkowania przestrzeni wewnętrznej do ołtarza. O różnicy między częścią mieszczącą chór organowy a prezbiterium decyduje wyposażenie, gdyż nawet zmiana rytmu dekoracji sklepienia nad tymi częściami została potraktowana identycznie. Być może, że inspiracją w takim kształtowaniu przestrzeni wewnętrznej nie był gotycki kościół lecz Pawilon Przemysłu Spożywczego na PWK w Poznaniu w 1929 r.<sup>109</sup>

Ponieważ więc w nowocześnie kształtowane bryły kościoła i wieży wprowadził architekt szereg elementów i detali inspirowanych architekturą gotycką, dlatego kościół chorzowski zaliczamy do budowli gotycyzującego ekspresjonizmu. Te dwa czynniki stanowią o oryginalności i formalnej jedności kościoła św. Antoniego. Choć odkrywamy w nim inspirację formami historycznymi, to jednak zostały one tak przekształcone i tak włączone w strukturę dwudziestowiecznego budynku, że powstała z nich nowa jakość formalna. Trzeba też dodać, że osiągnięcie najprostszymi środkami zdecydowanego kontrastu pomiędzy bryłami kościoła i wieży, a efektami wręcz malarskimi we wnętrzu jest czymś niespotykanym w architekturze kościelnej okresu międzywojennego.

Powstają jednak pytania: czy w budownictwie sakralnym z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych kościół chorzowski stanowi całkowitą nowość? Czy w zestawieniu z ówczesnymi kościołami katolickimi nie straci na swej oryginalności?

Inspiracja gotykiem, sposób wykorzystania światła dla wydobycia plastyki elementów architektury wewnętrznej, a zwłaszcza rodzaj sklepienia wymagają uwzględnienia przede wszystkim kościołów Dominikusa Böhma, które chronologicznie wyprzedziły kościół chorzowski. Są to kościoły: św. Józefa w Offenbach z 1925<sup>110</sup>, kościół ku czci ofiar wojny w Neu-Ulm z lat 1922 i 1926<sup>111</sup> i kościół we Frielingsdorf z 1927 r.<sup>112</sup> Wszystkie trzy kościoły wykazują inspirację gotykiem, a forma sklepień w kościołach w Offenbach i Neu-Ulm jest niemal identyczna z kościołem chorzowskim. Wprawdzie kościół w Offenbach nie został zrealizowany, lecz projektowane sklepienie nawy głównej powtórzył architekt w kościele w Neu-Ulm. Odbiega od nich kościół we Frielingsdorf przez sprowadzenie sklepienia aż do posadzki i u-

<sup>109</sup> Por.: B. Zwolanowska, *Architektura Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w roku 1929*, „Rocznik Historii Sztuki”, T. 9, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 223.

<sup>110</sup> *Dominikus Böhm. Ein deutscher Baumeister. Ein Bildband unter Mitwirkung von Dr. August Hofst. herausgegeben von Dr. Josef Habbel. Mit einem Geleitwort von Jakob Kneip und Textbeiträgen von Dr. Alois Elsen, Regensburg 1943 s. 2, 40.*

<sup>111</sup> *Tamże*, s. 2, 31—34.

<sup>112</sup> *Tamże*, s. 3, 54—55.

proszczenie dekoracji, lecz jego forma stanowi tylko trawestację sklepień dwóch poprzednich kościołów. Różnice pomiędzy kościołami w Neu-Ulm i Chorzowie tak we wnętrzu jak i bryle, wynikały z uproszczenia rzutu kościoła chorzowskiego. A. Ballenstedt zrezygnował z naw bocznych, wewnętrzne filary stopił ze ścianami obwodowymi, a prezbiterium zamknął prostą ścianą. Efektem takiej koncepcji są: wydłużenie kościoła i subtelna gra światłocienia na filarach i sklepieniu. Piękne portale wewnętrzne kościoła chorzowskiego mogły być zasugerowane zewnętrznym portalem kościoła w Bischofsheim a. M. z 1926 r., także Böhma<sup>113</sup>. Na zewnątrz kompozycja ściany frontowej nie odbiega zbyt od środkowej części fasady kościoła w Neu-Ulm. Obydwie zamykają się prostokątem zbliżonym do kwadratu, przy czym fasada w Neu-Ulm jest nieco wyższa przez nadbudowanie pseudo-attyki. Obydwie mają podobny układ i kształt otworów wejściowych: trzy ostrołukowe arkady, w których mieszczą się drzwi. W górnej partii D. Böhm wprowadził trzy niewielkie i skupione okna, natomiast A. Ballenstedt zastosował w tym miejscu dużą rozetę, na tle której umieścił krucyfik. Takie rozwiązanie, oprócz reminiscencji gotyku, zdaje się być równoległe do fasady kościoła parafialnego w Merchingen (Saar) Klemensa Holzmeistera z 1930 r.

Wskazane analogie, a może nawet pierwowzory, w niczym nie umniejszają oryginalności i jedności formalnej kościoła chorzowskiego. Jego działanie estetyczne jest całkowicie różne od kościołów D. Böhma i K. Holzmeistera. O ile bowiem kościoły D. Böhma i K. Holzmeistera są przysadziste, masywne i ciężkie, to A. Ballenstedt wydobyl w swoim kościele — zwłaszcza we wnętrzu — jakby samą istotę gotyku: wertykalizm, lekkość i subtelność. Wydaje się, że różnice te częściowo powstały na skutek zastosowania różnych materiałów budowlanych w sklepieniach: lekkich i twardych w kościele chorzowskim, a żelbetonu w kościołach niemieckich, ale zasadnicza przyczyna leży w odmiennych zasadach projektowania. Te zaś wskazują na drugie źródło inspiracji: żelbetonowe kościoły projektowane przez Augusta Perreta w latach dwudziestych. A. Ballenstedt tylko w ograniczonym stopniu mógł odwoływać się do formy i konstrukcji uwarunkowanych nowym materiałem, ale nie pozostał wobec nich obojętny, tak jak nie zrezygnował z elementów historycznych mimo zbliżenia się do konstrukttywizmu czy funkcjonalizmu międzywojennej awangardy.

Czy w polskiej architekturze sakralnej, uwzględniając tylko nagrodzone projekty konkursowe na kościół Opatrzności Bożej w Białymstoku w 1926 r. i świątynię Opatrzności Bożej w War-

<sup>113</sup> *Tamże*, s. 17, 45.

szawie w 1931 r. znajdziemy dzieła podobne do kościoła chorzowskiego? Po zestawieniu projektów wydaje się, że nie są one innego rodzaju i nie ma ich więcej niż rozpoznane wyżej elementy pochodzenia gotyckiego, natomiast jest jedna myśl wspólna w projektach konkursowych i w kościele św. Antoniego: upraszczanie tradycyjnej bryły kościoła w duchu funkcjonalizmu i wykorzystanie konstrukcyjnych i dekoracyjnych możliwości jakie dawały nowoczesne materiały budowlane.

Z projektów konkursu białostockiego z kościołem chorzowskim ogólne podobieństwo wykazują wszystkie projekty nagrodzone, z wyjątkiem projektu Jana Stefanowicza, a spośród nie nagrodzonych projekt Jerzego Beilla i Zygmunta Tarasina. Choć wszystkie projekty białostockie mają bardziej rozbudowane i rozczłonkowane wnętrza, to nawa główna upodabnia je do kościoła chorzowskiego. Z projektem Władysława Schwarzenberg-Czernego, Jana Karżewskiego i Jerzego Woyzbuna, który zdobył pierwszą nagrodę, chorzowski kościół łączy prostota brył i płaszczyzn, wąskie, wydłużone okna ścian bocznych, asymetryczna wieża (w projekcie białostockim wolno stojąca), a we wnętrzu wydłużenie nawy głównej i kryształowe sklepienie<sup>114</sup>. Podobnie jest z projektem Jadwigi Dobrzańskiej i Zygmunta Łobody (druga nagroda), choć kościół białostocki miał mieć transept i wieżę o wiele masywniejszą od chorzowskiej i wbudowaną we front kościoła<sup>115</sup>. Z projektem Bohdana Lacherta, Lecha Niemojewskiego i Józefa Szanajcy (czwarta nagroda) kościół chorzowski wykazuje mniej podobieństwa, ale wspólne są im: prostota brył, elewacji, szczylinowatych, wydłużonych okien oraz asymetryczne wieże (w projekcie białostockim wolno stojąca)<sup>116</sup>. Czwarty z kolei kościół projektowany przez Jerzego Beilla i Zygmunta Tarasina, mimo transeptu i nieco wyżej podniesionego dachu, w ścianie frontowej zbliżonej do kwadratu ma okrągłe okno, a ściany boczne przeparte wąskimi, wysokimi oknami; wieża jest wydłużonym ku górze prostopadłością na rzucie kwadratu<sup>117</sup>.

Zestawiając kościół chorzowski z projektami drugiego etapu konkursu na świątynię warszawską, dochodzimy do stwierdzenia ich zewnętrznego i powierzchniowego podobieństwa. Przeprowadzenie dokładniejszego porównania utrudnia fakt różnej skali wielkości obiektów i warunki konkursu warszawskiego, szczególnie określające układ świątyni. Wydaje się, że pod tym względem formy i ekspresji kościół chorzowski jest najbliższy projektom

<sup>114</sup> Por.: J. Wojciechowski, *Kościół jako budowla*, AiB, R. 3: 1927 s. 227—229.

<sup>115</sup> Por. *Tamże*, s. 230—231.

<sup>116</sup> Por. *Tamże*, s. 234—235.

<sup>117</sup> Por. *Tamże*, s. 241—242.

Bohdana Pniewskiego oraz Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy. W przypadku projektu B. Pniewskiego będzie to wspólne źródło inspiracji — gotyk, a w przypadku B. Lacherta i J. Szanajcy — dążenie do kubicznego traktowania brył kościoła i wieży.

Świątynia B. Pniewskiego „była zręczną transpozycją średnio-wiecznej katedry francuskiej na współczesny język, za pomocą doskonałej grafiki”<sup>118</sup>. Z kościołem chorzowskim łączy ją olbrzymie rozety oraz wertykalizm zewnętrznej dekoracji zakrywającej sześcienne bryły, który w Chorzowie został wprowadzony do wnętrza w formie bardziej konstrukcyjnej. Na zewnątrz w kościele św. Antoniego bardziej zdecydowaną przewagę uzyskała prostota i płaszczyznowość kubicznych brył. O projekcie B. Lacherta i J. Szanajcy w wyroku sądu konkursowego czytamy: „Kompozycja zaleca się prostotą i jasnością układu, jednak w swym wyrazie nie posiada dostatecznie monumentalnych cech Świątyni Opatrzności”<sup>119</sup>. Wydaje się, że tę opinię można powtórzyć także w stosunku do kościoła chorzowskiego, z wyjątkiem wątpliwej oceny braku dostatecznej monumentalności. Choć zarzut odejścia od tradycji w budownictwie kultowym nie został postawiony architektom warszawskim, to jednak nagrodzone i wyróżnione prace pozwalają domyślać się, że był on decydujący przy ferowaniu wyroku przez jury. Jest bowiem faktem, że projektowana świątynia nie posiadała na zewnątrz żadnych oznak i cech budynku związanego z kultem religijnym katolickim. Natomiast ogólny zarzut, postawiony również projektom A. Szyszko-Bohusza i J. Witkiewicza, o „wątpliwych danych co do realizacji”<sup>120</sup>, wydaje się mało uzasadniony wobec wymagania projektu szkieletowego postulowanego w konkursie.

Choć kościół chorzowski z projektem B. Lacherta i J. Szanajcy łączy tylko najogólniejsze zasady kształtowania formy, to jednak jest to świadectwo, że A. Ballenstedtowi nie były obce propozycje polskiej awangardy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych.

Szukając bliższych analogii dla kościoła chorzowskiego, należy zatrzymać się przy kościele św. Rocha w Białymstoku Oskara Sosnowskiego. Kościół ten uznany przez A. Miłobędzkiego za najwybitniejsze chyba dzieło nurtu łączącego przeszłość z modernizmem pokrewnym formistycznym kierunkom sztuki polskiej<sup>121</sup>, a przez A. K. Olszewskiego zaliczony do najwybitniejszych dzieł

<sup>118</sup> I. Wisłocka, *dz. cyt.*, s. 191—192.

<sup>119</sup> Protokoły Sądu Konkursowego, powołanego do rozstrzygnięcia konkursu zamkniętego na projekt szkieletowy świątyni „Opatrzności Bożej”, AiB, R. 8: 1932 s. 72.

<sup>120</sup> *Tamże*.

<sup>121</sup> A. Miłobędzki, *Oskar Sosnowski jako architekt*, w: *Sztuka i historia*, Warszawa 1966 s. 195—196.



„szkoły krakowskiej”<sup>122</sup>, ma skomplikowany rodowód formalny i ideowy<sup>123</sup>. Kościół A. Ballenstedta nie wykazuje większego podobieństwa w bryle, rzutach i kształtowaniu przestrzeni wewnętrznej z kościołem O. Sosnowskiego, a jednak obydwie budowle realizują podobne zasady estetyczne — łączenia prostoty z dekoracyjnością i obydwie mają te same źródła inspiracji w kształtowaniu formy architektonicznej — gotyk i najnowsze prądy architektury europejskiej. Obydwa kościoły należą do tego samego nurtu ekspresjonistyczno-dekoracyjnego architektury po I wojnie światowej, lecz kościoła A. Ballenstedta nie można zaliczyć do „szkoły krakowskiej”. Stanowi on przykład bardziej kosmopolitycznej architektury sakralnej końca lat dwudziestych, niż kościół O. Sosnowskiego. Rozpoznajemy w nim reminiscencje sztuki gotyckiej, „stylu 1925 r.”, postulowaną od dawna „prawdę materiału” i funkcjonalistyczną czy purystyczną prostotę rzutów i brył lecz bez możliwości dokładniejszego ich umiejscowienia. Warto tu także odnotować stanowisko samego architekta, który kościół chorzowski nazwał „dziełem o koncepcji wielkiej”<sup>124</sup>. Na pewno jest najbardziej oryginalnym i nowoczesnym kościołem architekta, który dotąd nie wyszedł z eksploatacji form, detali i zasad klasycyzmu akademickiego i historyzmu, natomiast po najnowszej reformie liturgicznej jego wydłużone wnętrze mniej odpowiada wymaganiom stawianym budynkom kultowym katolickim.

## V PROJEKT ŚWIĄTYNI OPATRZNOŚCI BOŻEJ W WARSZAWIE

### 1. Historia projektowania świątyni Opatrzności Bożej

W historii architektury polskiej nie ma kościoła, który byłby projektowany przez większą liczbę architektów, niż — niezrealizowany do dziś — kościół Opatrzności Bożej w Warszawie.

Pierwszą myśl zbudowania kościoła nad wąwozem Agrykoli wysunął król — architekt Stanisław August Poniatowski w 1775 r.

<sup>122</sup> A. K. Olszewski, *Nurt dekoracyjno-ekspresjonistyczny w architekturze polskiej w latach 1908—1925 (tzw. „szkoła krakowska”)*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, s. 73; tenże, *Nowa forma*, s. 66.

<sup>123</sup> Zob.: S. Roguski, *Słowo o Oskarze Sosnowskim*, „Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia Pax”, Nr 1/18/1978 s. 80—88; A. Dolistowski, *Kościół św. Rocha w Białymstoku — syntezą twórczości Oskara Sosnowskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” T. 26: 1981 s. 247—269.

<sup>124</sup> Archiwum Parafii. Budowa kościoła św. Antoniego i plebanii. Adam Ballenstedt. List z 12 marca 1932 r.

w związku z planami przebudowy zamku ujazdowskiego na swą letnią rezydencję. Prace projektowe trwały siedemnaście lat, a ich owocem była „duża liczba projektów, z których znaczna część, bo siedemdziesiąt pozycji, uległa zagładzie podczas ostatniej wojny... Niemniej istnieje jeszcze około stu dwudziestu rysunków...”<sup>125</sup>. Drugą była myśl twórców Konstytucji 3 Maja, zawarta w *Deklaracji Stanów Zgromadzonych* i wydana razem z *Konstytucją*: „...aby zaś i potomne wieki tem silniey czuć mogły, iż dzieło tak pożądane pomimo największe trudności i przeszkody, za pomocą Naywyższego losami Narodów Rządcy do skutku prowadząc, nieutrąciliśmy tey szczęśliwey dla ocalenia Narodu pory, uchwalamy: aby na tę pamiątkę Kościół ex Voto wszystkich Stanów był wystawiony, i Naywyższej Opatrzności poświęcony”<sup>126</sup>.

W konkursie na projekt kościoła, który był „bodaj pierwszym w Polsce konkursem artystycznym”<sup>127</sup>, zwyciężył Jakub Kubicki, zajęty od wielu lat projektowaniem kościoła ujazdowskiego<sup>128</sup>.

W pierwszą rocznicę Konstytucji, obchodzoną niezwykle uroczysto, za zamkiem ujazdowskim (obecnie na terenie Ogrodu Botanicznego), poświęcono i położono kamień węgielny pod kościół<sup>129</sup>. Cztery dni później rozpoczęto prace murarskie, lecz zbudowano zaledwie dolną część ośmiobocznego filara pod sklepienie dolnego kościoła. Dn. 18 maja wojska rosyjskie przekroczyły granicę; 16 czerwca prace przerwano, a wybudowany fragment filaru

<sup>125</sup> M. Kwiatkowski, *Stanisław August Król — Architekt*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1983 s. 223 i n. Kościół ujazdowski projektowali m. in.: Dominik Merlini, Jan Griesmayer, Jakub Kubicki, Vincenzo Brenna, August Moszyński, Franciszek Kruszewski.

<sup>126</sup> *Ustawa Rządowa. Prawa uchwalone Dnia 3 Maia, Roku 1791*, Warszawa 1981 s. 20.

<sup>127</sup> Z. Batowski, *Świątynia Opatrzności Bożej z r. 1791*, w: „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, XXIII, Wydział II, 1930. Cyt. za nadb., s. 3.

<sup>128</sup> W literaturze najczęściej wymienianymi architektami są: Jan Chrystian Kamsetzer, M. G. Choiseul-Gouffier, Fryderyk Albert Lessel, którego projekt nie został oddany pod sąd konkursowy i „nie zachował się żaden ślad tej pierwszej próby Lessla na polu architektury” (T. S. Jaroszewski A. Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel*, s. 76—77), Wawrzyniec Gucewicz, Jan Griesmayer i Chrystian Piotr Aigner. W 1809 r. Aigner wycofał swe rysunki ze zbioru królewskiego jako prywatną własność (T. S. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner*, s. 242). Jemu jednak — zapewne błędnie — Alexander Kraushar przypisywał rozpoczęcie budowy kościoła Opatrzności (Warszawa za Stanisława Augusta /1764—1795/, Warszawa 1914 s. 16).

<sup>129</sup> Opis podała „Gazeta narodowa i obca” z 5 maja 1792 r. oraz Jędrzej Kitowicz, *Pamiętniki czy Historia polska*, Warszawa 1971 s. 491—501. Relację „Gazety” przepisał M. Czacki, *Wspomnienia z roku 1788 po 1792*, Poznań 1862 s. 132—136.

z polecenia króla przekształcono na kapliczkę<sup>130</sup>. Na miejscu kościoła Stanisław Kostka Potocki, pod koniec swego życia, zamierzał wystawić pomnik Opatrzności Boskiej, lecz śmierć nie pozwoliła mu zrealizować tego planu<sup>131</sup>.

W czasach niewoli narodowej resztki niedoszłej świątyni, choć popadły w ruinę, były otaczane czcią i stały się miejscem patriotycznych manifestacji<sup>132</sup>. W setną rocznicę Konstytucji 3 Maja „tradycyjne coroczne wędrówki warszawiaków na „rutiny” kościoła Opatrzności stały się tak masowe, że kozacy z nahażkami przypuścili szarżę na tych, co szli złożyć bukietki fiołków. Dokonano licznych aresztowań, po czym nastąpiły zsyłki na Syberię w drodze administracyjnej. Po 3 maja 1891 r. wprowadzony został przepis, że do ogrodu Botanicznego i do parku Łazienkowski publicznosc może być dopuszczana dopiero po 8 maja”<sup>133</sup>. Ponadto w niedalekim sąsiedztwie „ruiny” (przy placu Na Rozdrożu), wystawiono w drugiej połowie XIX w. inny znak rosyjskiego panowania w „Kraju Przywiślańskim” — kopię cerkwi Błogosławionego Bazylego z Moskwy<sup>134</sup>.

Do idei budowy kościoła Opatrzności Bożej powrócono w odrodzonej Polsce. Razem z Ustawą Konstytucyjną z 17 marca 1921 r., sejm uchwalił ustawę o wykonaniu ślubu Sejmu Czteroletniego<sup>135</sup>. Realizację ustawy rozpoczęto od ogłoszenia konkursu. Pierwszy konkurs, rozstrzygnięty 30 IV 1930 r., nie przyniósł rezultatu: żaden z projektów nie został zatwierdzony do realizacji przez Komisję Sejmową, mimo 3 projektów nagrodzonych (Bohdan Pniewski, Zdzisław Mączyński, Jan Witkiewicz) i 4 zakupionych (Bohdan Pniewski, Kazimierz Tołłoczko, Józef Łowiński i Leonard Tomaszewski, Jan Kukulski i Leon Suzin)<sup>136</sup>. Komisja Sejmowa w porozumieniu z Ministrem Robót Publicznych urządziła więc konkurs zamknięty i 17 III 1931 r. rozesłała zaproszenia do wybranych architektów. Jednym z zaproszonych był Adam Ballenstedt, który nie brał udziału w konkursie publicznym w 1930 r.<sup>137</sup> Pierwotny termin składania prac, ustalony na

<sup>130</sup> M. Kwiatkowski, *Stanisław August*, s. 230—231.

<sup>131</sup> Z. Batowski, *Świątynia Opatrzności*, s. 5.

<sup>132</sup> R. Przeddziecki, *Varsovie*, Warszawa, br., s. 250.

<sup>133</sup> S. S. Zenic, J. Chudek, *Najstarszy szlak Warszawy*, Warszawa 1955 s. 334.

<sup>134</sup> *Tamże*, s. 329—330; cerkiew została rozebrana w 1922 r.

<sup>135</sup> Przedruk ustawy z 17 marca 1921 r., AiB R. 6: 1930 s. 32 i R. 8: 1932 s. 65.

<sup>136</sup> Projekty nagrodzone, wyróżnione i zakupione, AiB R. 6: 1930 s. 322—336.

<sup>137</sup> Zaproszeni architekci: Adam Ballenstedt — Poznań, Adolf Szyszko-Bohusz — Kraków, Józef Gałęzowski — Kraków, Konstanty Jakimowicz — Warszawa, Jan Kukulski i Leon Marek Suzin — Warszawa,

15 września, na prośbę większości zaproszonych architektów, został przedłużony o dwa miesiące. Sąd konkursowy rozpoczął prace 26 listopada, a zakończył 18 XII 1931 r. ogłoszeniem werdyktu<sup>138</sup>. Pierwsze miejsce i przeznaczenie do realizacji uzyskał projekt Bohdana Pniewskiego. Świątynia została zlokalizowana na Polu Mokotowskim; rozpoczęcie prac przewidywano na rok 1940 — zakończenie około 1944 r.

Idea budowy kościoła Opatrzności Bożej odrodziła się w 1982 r. w związku z konkursem na zabudowę tzw. Placu Puławskiego, u zbiegu ulic: Puławskiej, Waryńskiego, Goworka i Rakowieckiej. Zespół krakowskich architektów: Władysław Bryzek, Krystyna i Tadeusz Cukrowie, Anna Kaznowiecka i Jerzy Leśniak, jako jedyny zespół spośród 32 pozostałych, zaproponował wzniesienie przy przyszłym placu świątyni Opatrzności. Projekt krakowskich architektów otrzymał jedno z wyróżnień, lecz konkurs miał charakter studyjny, a nie realizacyjny<sup>139</sup>.

## 2. Analiza projektu A. Ballenstedta

W konkursie warszawskim A. Ballenstedt, choć zaliczony do wybitnych architektów polskich, nie odniósł sukcesu. Jego projekt wraz z dziesięciu innymi został zaliczony do trzeciej klasy „bez szczegółowo zredagowanej oceny, jako mało celowej”<sup>140</sup>. Pewną rekompensatę, którą podzielił z architektami na podobnych zasadach kształtujących bryłę świątyni, stanowiła opinia sądu, że „we wszystkich projektach architektura Świątyni posiada ujęcie współczesnych konstrukcji i współczesnej techniki wykonania, nie odbiegając zbyt od form tradycyjnych, stosowanych współcześnie w budownictwie kościelnym; wszystkie projekty uwzględniają na ogół duże bloki murów przy zastosowaniu konstrukcji przeważnie żelazobetonowej w najrozmaitszych odmianach i kombinacjach”<sup>141</sup>. Najbliższy zewnętrzną bryłą projekt B. Lacherta i J. Szanajcy został zaliczony do drugiej klasy, czyli do projektów „o walorach artystycznych, wybitnych wg jednych,

Bohdan Lachert i Józef Szanajca — Warszawa, Józef Łowiński i Leonard Tomaszewski — Warszawa, Zdzisław Mączyński — Warszawa, Witold Minkiewicz — Lwów, Bohdan Pniewski — Warszawa, Franciszek Krzywdą Polkowski — Kraków, Czesław Przybylski — Warszawa, Oskar Sosnowski — Warszawa, Kazimierz Tołłoczko — Warszawa, Jan Koszczyk-Witkiewicz — Warszawa.

<sup>138</sup> Protokoły sądu konkursowego i projekty, AiB R. 8: 1932 s. 69—128.

<sup>139</sup> Ł. Heyman, *Kościół Opatrzności Bożej w Warszawie*, TPow 20 III 1983 r.

<sup>140</sup> AiB R. 8: 1932 s. 71. Przedruk projektu A. Ballenstedta na s. 126 i 128.

<sup>141</sup> *Tamże*, s. 71.



mniej wybitnych wg drugich, lecz co do możliwości ich wykonania budzących pewne wątpliwości”<sup>142</sup>.

Warszawski projekt A. Ballenstedta prostotą zewnętrzną, prostopadłościenną bryłę korpusu nawowego i pionowym akcentem wieży wykazuje wiele podobieństwa z zasadami kształtowania bryły kościoła chorzowskiego z 1930 r. Z kolei układ wnętrza został określony punktami programu, które wiązały architekta. Oto najważniejsze z nich:

„3. Świątynia ma się składać z głównej części, tj. właściwego kościoła oraz pomieszczeń dla grobów najwyższych dostojników Państwa i zasłużonych obywateli kraju; grobowce te mieścić się winny pod częścią główną Świątyni, a dostęp do nich — odpowiednio okazały — przewidzieć należy zarówno z wewnątrz, jak i od zewnątrz.

4. Główna część Świątyni składa się:

- a) z prezbiterium właściwego na podniesieniu,
- b) z prezbiterium rozszerzonego, położonego nieco niżej od prezbiterium właściwego,
- c) z części przeznaczonej dla wiernych,
- d) z zakrystyj wraz z poczekalniami,
- e) z chóru muzycznego.

5. Prezbiterium właściwe zawierać powinno:

- a) ołtarz główny (wielki),
- b) tron dla Prezydenta Rzplitej,
- c) tron dla arcybiskupa, z miejscami dla asysty około 200 osób,
- d) stalle dla Episkopatu (25 biskupów),
- e) stalle dla prałatów i kanoników oraz kapłanów, kleryków na 120 osób,
- f) stalle dla celebransa zwykłej celebry (6 osób).

6. Prezbiterium rozszerzone zawierać powinno: w parterze:

- a) miejsca siedzące dla Marszałków Sejmu i Senatu, posłów i senatorów, przedstawicieli Rządu Rzplitej, generalicji i wojskowości, dla Zarządu i Rady m. Warszawy, dla delegatów wyższych uczelni, wreszcie dla delegacji instytucji społecznych — razem około 500 miejsc:
- b) łóża, względnie miejsca siedzące na galerii, dla dyplomacji, w ilości około 200 miejsc...

7. Część Świątyni, przeznaczona dla wiernych, o dwóch ołtarzach bocznych, ma pomieścić łącznie z galeriami (emporami) około 4.000 osób, licząc po 3 osoby na 1 m<sup>2</sup> posadzki”<sup>143</sup>.

Drugi punkt stawiał następujące wymagania: „Niezależnie od przestrzeni, przeznaczonej pod właściwą Świątynią, obliczoną na

<sup>142</sup> Tamże.

<sup>143</sup> Tamże, s. 66.

5.000 osób należy zaprojektować przestrzeń wolną o pow. około 25.000 m<sup>2</sup> dla osób, które będą brały udział w uroczystościach, lecz nie pomieszczą się w Świątyni, oraz dla wojska (piechota, kawaleria, artyleria), w warunkach dobrego dla tegoż dostępu. Przestrzeń tę należy ściśle złączyć ze Świątynią, aby dać możliwość zebrany wiernym wysłuchiwać nabożeństwa, odprowadzającego przed jednym ołtarzem zewnętrznym, odpowiednio umieszczonym w stosunku do placu przed Świątynią i głównej arterii dojazdowej.

Dla postoju samochodów i pojazdów należy przewidzieć w miejscu odpowiednim przestrzeń około 3.000 m<sup>2</sup> w warunkach dobrego dojazdu i odjazdu do miejsc właściwych, gdzie odbywać się winno wsiadanie lub wysiadanie publiczności”<sup>144</sup>.

Trzynastopunktowy program określał jeszcze rozkład pomieszczeń pomocniczych, umieszczenie dzwonów, ustął kubaturę świątyni na ok. 250.000 m<sup>3</sup>, wymagał odpowiedniego rozwiązania komunikacji itp.

W jaki sposób i o ile projekt A. Ballenstedta odpowiadał założeniom programowym? W załączonym do projektu opisie<sup>145</sup>, architekt sytuował świątynię na osi tzw. Alei Sejmowej i zamykał ją frontem budynku. Ponieważ wyznaczony pod budowę teren nie nadawał się — według architekta — na projektowanie świątyni typu centralnego, dlatego zaproponował typ longitudinalny. Zasadnicza bryła świątyni „ma działać niby arc de triomphe”. Jest leżącym prostopadłościannym, do którego na wysokości prezbiterium i ołtarzy bocznych dostawiono dwa nieco niższe prostopadłościanny z pomieszczeniami pomocniczymi. Od strony prezbiterium świątynię zamyka potężna, prostopadłościenna wieża o większych powierzchniach ustawionych prostopadłe do osi. Kubatura świątyni — 160.000 m<sup>3</sup> — jest o wiele mniejsza od wymaganej i uwzględnianej przez pozostałych architektów, np. B. Pniewskiego — 251.691 m<sup>3</sup> i najbliższej w kształcie świątyni B. Lacherta i J. Szanajcy — 240.000 m<sup>3</sup>.

Proste, słabo rozczłonkowane i mocno ze sobą powiązane bryły świątyni nie ujawniają jej skomplikowanego układu wewnętrznego. Rzut poziomy, włączając do niego schody frontowe, stanowi wydłużony prostokąt o wymiarach 150×43,50 m. Pierwszą część świątyni od ściany frontowej stanowi nawa dla wiernych, która przed prezbiterium poszerza się dwiema bocznymi (kaplicami, drugą — prezbiterium poszerzone i trzecią — prezbiterium właściwe o łukowatych ścianach bocznych, zamknięte prostą ścianą z ołtarzem głównym. Pomiędzy prezbiterium poszerzonym a

<sup>144</sup> Tamże.

<sup>145</sup> Tamże, s. 126.

właściwym znajdują się symetryczne wnęki ujęte kolumnami jako miejsca dla tronów prezydenta i arcybiskupa. Pod łukowatymi ścianami stalle dla biskupów, pod ścianą zamykającą prezbiterium, po obydwu stronach ołtarza, siedziska dla sześciu osób celebry zwykłej. Za łukowatymi ścianami prezbiterium znajdować się miały dwie zakrystie, za ścianą ołtarzową — pomieszczenia pomocnicze.

Poziomy świątyni zostały zróżnicowane i tym samym zhierarchizowane: najniższy zajmowali wierni, wyższy (prezbiterium poszerzone) — posłowie, senatorowie, generalicja i delegaci, najwyższy — prezydent, arcybiskup i biskupi. Pod prezbiterium poszerzonym i właściwym mieści się krypta.

Ściana frontowa zamyka się stojącym prostokątem, z niskim, schodkowatym postumentem i nieokreślonym elementem dekoracyjnym na szczycie; zwieńczenie, wydaje się, jest pochodzenia klasycystycznego. Większą część powierzchni ściany zajmuje olbrzymia nisza sklepią konchowo, z której troje drzwi prowadzi do krótkiej kruchty i stąd przez troje drzwi do nawy wiernych. Środkowe wejście w niszy zostało obudowane parą kolumn, gdzie — w razie nabożeństwa połowego — miano każdorazowo ustawiać przenośny ołtarz.

Komunikację z prezbiterium zapewniają dwa wgłębne portyki filarowe, usytuowane na wysokości prezbiterium poszerzonego i sześciofilarowy, wolno stojący portyk na ścianie zamykającej świątynię.

Okna mają zróżnicowane kształt i wielkość oraz skomplikowany układ, osłabiający monumentalny charakter budowli.

Bezpośrednie otoczenie świątyni stanowią dwa kwadratowe i stykające się ze sobą w połowie długości świątyni place; dalsze otoczenie stanowi park. Komunikację pieszą i kołową na place zapewniały: para ulic na osi kościoła i trzy pary ulic, z których tylko jedna bezpośrednio otwiera się na najmniej ciekawe boczne ściany nawy wiernych.

Jak wynika z opisu, projekt A. Ballenstedta dość wiernie odpowiadał postulatowi co do wewnętrznego rozkładu świątyni, choć nie uwzględnił jej kubatury, a zewnętrzną bryłą nawiązywał do funkcjonalizmu międzywojennej awangardy. Nosił jednak na sobie cechy projektu szybko kreślonego na zaproszenie Komisji Sejmowej. W dotychczasowej twórczości architekta jest podobny do kościoła chorzowskiego, ale stanowi zarazem odejście od stylistycznej jedności tego kościoła. Wprowadzenie historyzujących kolumn do niszy frontowej, wnętrza nawy i tronowych nisz tchnie anachronizmem i jest zaprzeczeniem ekspresyjnych i przemysłanych filarów przyściennych kościoła chorzowskiego. Z punktu widzenia praktycznego jest także rzeczą wątpliwą czy trzy pary

szczelinowatych okien na wysokości nawy i dwie pary niewielkich okien okrągłych umieszczonych pod sklepieniem mogłyby należycie oświetlić wnętrze, natomiast trzy poziomy okien o zróżnicowanym kształcie na wysokości prezbiterium zdają się być zaprzeczeniem postulowanej monumentalności świątyni. Pod tym względem kościół chorzowski, mimo o wiele mniejszej skali, zdecydowanie wygrywa. Za ciężka jest prostopadłościenna bryła wieży, urwana nagle i zakończona skromnym, dostawionym do ściany krzyżem, lecz to zauważał już sam architekt w załączonym opisie i dopuszczał jej wysubtelnienie. Porównując układ projektowanych ulic, które stanowiłyby zarazem osie widokowe otwarte na świątynię z projektami pozostałych architektów, schemat zaproponowany przez A. Ballenstedta jest zdecydowanie najlepszy.

Czy projekt A. Ballenstedta mógł skutecznie konkurować z projektami pozostałych architektów? Odpowiedź dają projekty nagrodzone, a pośrednio kryteria, którymi kierowali się jurorzy sądu konkursowego. Zaliczone do pierwszej klasy projekty B. Pniewskiego i Cz. Przybylskiego, z których pierwszy stanowi reminiscencję kościoła rozwiniętego gotyku, a drugi wyraźniej renesansowo-barokowego kościoła kopułowego oraz umieszczenie na pierwszym miejscu drugiej grupy gotycyzującego projektu A. Szyszko-Bohusza dowodzą, że jury w dopuszczeniu nowoczesnej formy do budownictwa kościelnego nie poszło dalej poza daleko posuniętą stylizację brył i form wybranych stylów historycznych, którym nadawano nowoczesną dekorację. Wydaje się, że warszawskie jury było bardziej konserwatywne niż podczas konkursu na projekt kościoła białostockiego, w którym pierwszą nagrodę zdobył kościół o bryle na wskroś nowoczesnej. Zapewne sami członkowie jury konkursu nie byli zgodni w sprawie wprowadzania nowej formy do architektury sakralnej, gdyż w wyrokach jury odczytujemy kompromis między nowoczesnością a tradycjonalizmem. Znamienny jest fakt, że 21 kwietnia 1931 r., jeden z jurorów, kardynał A. Kakowski, podczas spotkania z architektami tak zakończył swój referat: „Naród polski kulturalny zdolny jest wyprodukować coś więcej, niż zwyczajne bryły i prymitywy. Lud nasz chce znaleźć w świątyni nie prymitywy, jakże ma w domu, ale wzory odwiecznego, wiekuistego piękna”<sup>146</sup>. Do tej opinii dodajmy jeszcze fragment referatu, w którym odrzucał on „styl bizantyński ruski, bo styl ten jest tak wstrętny dla Polaków, że Warszawa wolała zburzyć piękny sobór na placu Piłsudskiego, niż, patrząc nań, przypominać stale lata niewoli”<sup>147</sup>. Kardynał przytoczył także opinię Wojciecha Trąpczyńskiego, który „wykluczał styl gotycki, bo są-

<sup>146</sup> Tamże, s. 69.

<sup>147</sup> Tamże.



dził, że to styl niemiecki, przez co chciał się odgrodzić od Niemców”<sup>148</sup>. Dopuszczał wprawdzie „styl nowoczesny”, ale nie wiadomo, o jaki kierunek architektury nowoczesnej chodziło; w każdym razie nie o funkcjonalizm architektów Praesensu, którzy preferowali „zwyczajne bryły i prymitywy”.

Przy takich założeniach i kryteriach, ani projekt A. Ballenstedta, ani zbliżony do niego projekt B. Lacherta i J. Szanajcy, ani najbardziej oryginalny w bryle projekt J. Łowińskiego i L. Tomaszewskiego, nie mogły liczyć na większe uznanie. Sąd konkursowy daleki był od dopuszczenia do budownictwa sakralnego architektonicznej awangardy międzywojennej. Dodajmy, że do zwycięstwa B. Pniewskiego przyczyniła się z pewnością także artystyczna wartość jego grafiki, subtelnie i sugestywnie wydobywającej widoki projektowanej świątyni, z którymi nie może się równać naprędce szkicowany rysunek A. Ballenstedta.

Konkurs warszawski nie stanowi jakiegś cesury w kształtowaniu się nowoczesnej architektury sakralnej w Polsce; takim, wydaje się, był konkurs białostocki. Może być jednak rozumiany jako świadectwo społecznej akceptacji unowocześnionej architektury sakralnej. Wszystkie projekty, a nie tylko nagrodzone, pozwalają też poznać ideowe i artystyczne poglądy elity architektonicznej w dziedzinie budownictwa sakralnego o programie monumentalnym.

Czy projekt A. Ballenstedta mógł stać się wzorcem względnie podstawą do dalszych poszukiwań formalnych w zakresie budownictwa kultowego? Pozostańmy przy podobnym, lecz staranniej opracowanym i bardziej jednorodnym pod względem formalnym, projekcie B. Lacherta i J. Szanajcy. Monografistka awangardowej architektury w Polsce międzywojennej, Izabella Wisłocka, oceniła projekt warszawskich architektów niezwykle wysoko: „projekt Lacherta i Szanajcy, najprostszy i najnowocześniejszy spośród wszystkich, łączył w sobie przewidywane warunkami dwie treści: spełniał zadania kultu jako kościół i rolę pomnika w postaci wolno stojącej dzwonnicy, która jednocześnie dzięki swej wysokości stawała się akcentem urbanistycznym zamykającym pięć perspektyw w formie gwiazdy”<sup>149</sup>. Powstają jednak pytania: czy w przypadku realizacji tego właśnie projektu mielibyśmy tu do czynienia z czymś więcej niż z budynkiem o niewiadomym przeznaczeniu, a we wnętrzu z czymś więcej niż ze zhierarchizowaną przestrzenią i jej funkcjonalnością? Czy przesunięcie akcentu na wolno stojącą dzwonnice, traktowaną jako akcent urbanistyczny, nie było jednak degradacją samej świątyni, skoro ona właśnie

miała być pomnikiem? Czy zewnętrzna bryła świątyni byłaby czymś więcej niż pomnikiem awangardowej architektury międzywojennej jaką prezentowali architekci Praesensu?

Być może, że źródłem nieporozumień, które ujawniło się w projekcie była myląca nazwa „świątyni”, która jednak miała być kościołem katolickim, jak to określiły Ustawa Rządowa z 1791 r. i ustawa sejmowa z 17 marca 1921 r.<sup>150</sup>

Co prawda liturgiczny kult katolicki nie jest wprost związany z architektoniczną formą, niemniej unikanie ekspresji właściwej kościołowi katolickiemu i jakby wstydlive zacieranie zewnętrznych cech kultowych i wyznaniowych oraz pominięcie nawet najbardziej utartej symboliki dało budowlę, która nie wskazywała żadnej drogi dla budownictwa sakralnego w przyszłości.

Niewątpliwie projekt Lacherta i Szanajcy w zewnętrznej bryle jest najbardziej nowoczesny w konkursie warszawskim, najmniej związany z tradycją, awangardowy w duchu międzywojennego funkcjonalizmu, ale też najmniej sakralny, najmniej odpowiedni dla wyrażania treści duchowych i religijnych. Tymczasem nie da się zaprzeczyć, że jeśli w budownictwie kościelnym związek z tradycją jest czymś drugorzędnym, to jednak zewnętrzna bryła kościoła musi mieć swoistą ekspresję, być znakiem sacrum i wyrazem innych treści i potrzeb, niż te, które są codziennym udziałem człowieka. Pod tym względem zarówno projekty B. Lacherta i J. Szanajcy jak i A. Ballenstedta, wykazują ścisły związek z budownictwem świeckim, są najmniej ekspresyjne dla wyrażania treści sakralnych. Stało się tak dlatego, że funkcjonalizm awangardy wywodził się z analizy potrzeb budownictwa świeckiego i potrzeby te zaspokajał. Od strony estetycznej eksponował w budynkach prostotę formy, funkcjonalność, materiał i konstrukcję, ale zastosowany do budownictwa sakralnego zawodził. W architekturze sakralnej zasługą funkcjonalistów międzywojennych były nie tyle projekty kościołów, ile raczej wystąpienie z myślą o unowocześnieniu budownictwa kościelnego, związanego dotąd w większości z powielaniem historycznych stylów lub ich stylizacją. Poglądy na temat architektonicznej formy kościoła katolickiego w ostatnich dziesiątkach lat uległy istotnym przemianom, chociaż późniejsze, a zwłaszcza współczesne budownictwo sakralne nie poszło po linii wskazywanej przez funkcjonalistów. Najwybitniejsze współczesne kościoły katolickie w Polsce są nie tylko funkcjonalne — są przede wszystkim ekspresyjne. Droga do nich prowadziła jednak przez kilkadziesiąt lat poszukiwań formalnych i pogłębiania myśli teoretycznej związanej ze sztuką sakralną.

<sup>150</sup> Ustawa Rządowa; Ustawa z dnia 17 marca 1921 roku o wykonaniu ślubu, AiB R. 6: 1930 s. 321.

<sup>148</sup> Tamże.

<sup>149</sup> I. Wisłocka, dz. cyt., s. 192.

## MIĘDZY TRADYCJONALIZMEM A AWANGARDA

Przegląd architektury kościołów A. Ballenstedta, do których w podsumowaniu dołączamy kościół św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy<sup>151</sup>, pozwala na przeprowadzenie ogólnej charakterystyki twórczości sakralnej naszego architekta. Podstawowe projekty kościołów stworzył w krótkim przedziale lat 1923—1931. W dziejach architektury międzywojennej były to lata najbardziej ożywionych dyskusji, formułowania nowatorskich programów, określania przez architektów ich postaw artystycznych i ideowych, pierwszych awangardowych projektów i realizacji, walki nowatorów z tradycjonalistami oraz przeciągających się sporów o sztukę narodową. Tradycjonalizm i nowatorstwo z całą ostrością wystąpiły w architekturze świeckiej, ale ujawniły się także w architekturze sakralnej już podczas konkursu na projekt katedry w Katowicach, a następnie w konkursie białostockim. Nowe idee i nowa forma miały jednak utrudniony dostęp do kościoła. Najpierw dlatego, że niektóre programy i postulaty awangardy — zwłaszcza zagranicznej — budziły podejrzania Kościoła ze względów ideologicznych. Wprowadzanie nowej formy budynku kultowego hamowało również prawo kanoniczne i powtarzające jego normy kościelne prawo partykularne. Czynnikiem psychologicznym o zasięgu ogólnospołecznym były doświadczenia zebrane w latach niewoli narodowej i utrwalone w świadomości społecznej. Tradycyjny kształt kościoła katolickiego stał się symbolem obrony zagrożonych wartości podczas rozbiorów: tożsamości narodu, jego kultury i wyznania. Czynnikiem ten znalazł wyraz w próbach stworzenia stylu narodowego w drugiej połowie XIX w., a w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości w nawiązaniu do niektórych idei żywych w Polsce przedrozbiorowej (m. in. w ustawie sejmowej budowy świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie).

Mimo to wydaje się, że na przeszkodzie w zrealizowaniu najbardziej ambitnych i nowatorskich projektów kościołów międzywojennych stały raczej trudności finansowe społeczeństwa i kryzys gospodarczy, a w przypadku świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie także powolność działania instytucji związanych z zamierzoną budową, niż tradycjonalizm przepisów, poglądów i upodobań. Wprowadzanie nowych (i drogich) materiałów budowlanych, zasad konstrukcji i przemiany formy budynku kultowego w myśl postulatów architektów awangardowych, to fakty niewątpliwe. Wyliczenie choćby kilku kościołów międzywojennych: św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy, św. Rocha w Białymsto-

<sup>151</sup> Zob. przypis 4.

ku, św. Antoniego w Chorzowie, Matki Boskiej Zwycięskiej i św. Klemensa Dworzaka w Warszawie, św. Stanisława Kostki i Matki Boskiej Zwycięskiej w Krakowie, jest przekonywającym dowodem ewolucji budownictwa sakralnego od historyzmu, poprzez ekspresjonizm, do umiarkowanego konstrukttywizmu czy funkcjonalizmu. Uzasadnieniem tych przemian może być opinia Stanisława Noakowskiego, dzielona zapewne przez większość architektów projektujących kościoły: „Gdyby Kościół nie błogosławił i nie popierał tych tendencji nowatorskich, a stałby niewzruszenie przy kościelnych pierwowzorach nie mielibyśmy nic ponad bazylikę starochrześcijańską, nic więcej: ale tak właśnie nie jest”<sup>152</sup>.

Nie mamy podobnych wypowiedzi A. Ballenstedta w zakresie architektury sakralnej. Jednak niektóre, ogólniejsze spostrzeżenia możemy wyprowadzić z zaprojektowanych przez niego kościołów. Zasadą, którą realizował we wszystkich budowlach sakralnych, niezależnie od „stylu” w jakim projektował, była poprawna funkcjonalność liturgiczna. Osiągał ją, opierając się na rzutach poziomych sprowadzonych do koła (Bydgoszcz), przecinających się na osi głównej owali (Janków Przygodzki) lub prostokąta (Poznań, Puszczykowo, Chorzów, Warszawa) oraz na unikaniu podziałów przestrzeni wewnętrznej. Kościoły A. Ballenstedta są w zasadzie salowe, z dobrą widocznością ołtarza głównego, obficie oświetlone światłem bezpośrednim. Wyjątkiem jest kościół bydgoski, którego rotunda centralna otrzymała obejście i oświetlenie pośrednie. Nieco bardziej skomplikowany układ kościoła warszawskiego wynikał z wyraźnych postulatów konkursu.

W zakresie formy architektonicznej, w pierwszych projektach powojennych, A. Ballenstedt wykorzystywał wzorce i zasady architektury historycznej, natomiast w Chorzowie i projekcie świątyni warszawskiej wyprowadził ją z nurtów architektury nowatorskiej. Kościół w Puszczykowie i kaplica w Poznaniu nie dawały możliwości rozwijania koncepcji monumentalnych; ich wielkość i forma były uwarunkowane funkcją i zadaniami jakie miały spełniać. Przy projektowaniu niewielkiego kościoła w Puszczykowie architekt musiał się liczyć ze skromnymi środkami finansowymi stowarzyszenia budującego kościół i jego lokalizacją, natomiast przy kaplicy sióstr miłosierdzia w Poznaniu z charakterem fundacji. Te niewielkie budynki, do których należy zaliczyć także kościół w Jankowie Przygodzkim, nie stanowiły „wielkiej” architektury, ani nie realizowały zasad architektury monumentalnej. Kiedy w Bydgoszczy zaistniała możliwość zrealizowania monu-

<sup>152</sup> S. Noakowski, *Jakie kościoły winny być budowane obecnie w Polsce?* w: „Polski Przewodnik Katolicki”, R. I, Warszawa 1927 s. 413.



mentalnego założenia architektoniczno-urbanistycznego wydaje się, że przerosła ona możliwości architekta. W pierwszym projekcie z 1924 r. zabrakło harmonijnego połączenia olbrzymiej rotundy z kopułowym dachem. W trakcie budowy architekt zmniejszył wielkość dachu i różnicował kształt i wielkość okien, odbierając kościołowi i podziałom ścian jedność i logikę monumentalnego uporządkowania brył i płaszczyzn. Osłabił również działanie wnętrza, gdy w latach trzydziestych przeprojektował wielki porządek pilastrów na pilastry dwupoziomowe.

Pierwsze cztery kościoły A. Ballenstedta należą do tradycyjnego i zarazem eklektycznego nurtu architektury międzywojennej. Bryły, układy, elementy i detale w zasadzie wywodzą się z baroku i klasycyzmu. Skromny kościół w Puszczykowie na rzucie prostokąta otrzymał dwie absydy, neobarokowy portal przy głównym wejściu, neobarokowy ołtarz główny, dwa ołtarze boczne neoklasycystyczne i jońskie kolumny pod chórem organowym. Kaplica w Poznaniu jest neoklasycystyczna na zewnątrz i neobarokowa we wnętrzu; jej formę inspirował styl dworunku polskiego przystosowany do celów sakralnych. Kościół w Bydgoszczy, wywodzący się od antycznego Panteonu, został zbarokizowany w układzie, kształtowaniu przestrzeni wewnętrznej i dekoracji. Forma kościoła w Jankowie Przygodzkim jest neobarokowa; stanowi on zmienioną i pomniejszoną wersję kościoła bydgoskiego, lecz różni się od niego materiałami budowlanymi i konstrukcją. Taki eklektyczny sposób wykorzystania form historycznych nasuwa przypuszczenie, że architekt traktował je instrumentalnie; wydaje się także, że nie wiązał z nimi treści skodyfikowanych w tradycyjnej symbolice katolickiego budynku kultowego.

Nowoczesną formę wprowadził A. Ballenstedt po raz pierwszy do kościoła św. Antoniego w Chorzowie. Bryła kościoła i potężnej wieży (nie ukończona) zostały maksymalnie uproszczone, a historyzujące elementy (okna i szpiczaste wieżyczki) stanowią tylko echo dawnych form. Wydłużony prostopadłością nawy zestawiony z pionowym akcentem wieży jest odpowiednią architekta na awangardowe postulaty kontrastowania poziomów i pionów w budynku. Wyraźniejsze tchnienie gotyku w przyściennych filarach wnętrza, dekoracji sklepienia i oknach nie umniejsza jedności stylistycznej i oryginalności kościoła chorzowskiego. Stanowi on niewątpliwie najciekawszą budowlę sakralną A. Ballenstedta i wybitną realizację międzywojennego kościoła ekspresjonistycznego w Polsce.

Kompozycja świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie (1931 r.) wywodzi się z funkcjonalizmu lub stylu międzynarodowego, lecz zapewne zbyt krótki czas wyznaczony na opracowanie projektu nie pozwolił architektowi na konsekwentne trzymanie się jednej

koncepcji i skuteczne konkurowanie z pozostałymi architektami. Nowoczesność awangardy w tym projekcie sprowadził A. Ballenstedt do zestawienia z sobą kubicznych brył, z którymi połączył jednak formy historyczne; nie doszedł więc do etapu „czystego” funkcjonalizmu jaki zaprezentowali na konkursie B. Lachert i J. Szanajca.

Rozpatrując przemiany w architekturze sakralnej A. Ballenstedta stwierdzamy, że przeszedł on na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych od historyzmu (jeśli upraszczanego, to tylko wyraźnymi postulatami inwestorów), poprzez architekturę ekspresjonistyczną, aż do wprowadzania elementów architektury funkcjonalistycznej. Po zamieszkaniu w Poznaniu w 1918 r. A. Ballenstedt wszedł do poznańskiego środowiska architektów i wraz z nim opowiedział się za barokiem i klasycyzmem jako wzorcowymi stylami dla architektury sakralnej. „Sytuacja ta zmieniła się — pisze J. Skuratowicz — z początkiem lat trzydziestych. Formy ulegają uproszczeniu, detal nie przypomina już form historycznych, a kompozycja jest jedynie impresją architekta na zadany temat”<sup>153</sup>.

Twórczość sakralna A. Ballenstedta odpowiada w przybliżeniu temu schematowi. W ciągu kilku lat, jak każdy niemal architekt średniego pokolenia, przeszedł od tradycyjizmu do umiarkowanego nowatorstwa, gdyż nawet w dwóch ostatnich kościołach nie zrezygnował z inspiracji formami historycznymi. Formy nowoczesne traktował bardziej jako modny kostium, niż ideały, które stanowiły podstawy architektury awangardowej. Zdecydowanymi protagonistami nowoczesności w projektowaniu kościołów były w tym czasie najmłodszy architekci, wykształceni już w niepodległej Polsce. Uzbrojeni w hasła racjonalizmu, konstruktywizmu, puryzmu i funkcjonalizmu, najpierw projektowali, a później budowali kościoły według nowych ideałów architektonicznych. Choć niekiedy odwoływali się do tradycji liturgicznej kościoła katolickiego, jak np. B. Lachert i J. Szanajca w legendzie do projektu świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie, to awangardowa forma międzywojennego budynku sakralnego miała bardzo luźny związek z tradycją.

Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się, że międzywojenna architektura sakralna we wszystkich swoich nurtach stanowi rozdział zamknięty. Nie utrzymały się propozycje zdecydowanych tradycjonalistów, ani funkcjonalistów, ani próby godzenia tradycji z nowoczesnością. Nawet najbardziej nowatorskie kościoły międzywojenne przestały być budowlami wzorcowymi czy inspirującymi dla współczesnych projektantów kościołów. Ale też najbardziej

<sup>153</sup> J. Skuratowicz, *Architektura Wielkopolski*, s. 269.

„udziwnione” formy kościołów współczesnych nie wzbudzają takich emocji i polemik, jakie budziły kościoły międzywojennych funkcjonalistów. Nie można jednak żadnemu z międzywojennych murtów odmówić zasługi tworzenia dzieł o wysokich wartościach architektonicznych i kultowych. Ostre spory prowadzone wówczas wokół nowej formy kościoła przyczyniły się do głębszego poznania istoty budynku kultowego, a dorobek architektoniczny i ideowy tych lat trzeba traktować jako ważny — nawet przełomowy — etap na drodze do współczesnej architektury sakralnej.

ZBIGNIEW SROKA CM

### Die Sakralarchitektur von Adam Ballenstedt (1923—1931)

(Zusammenfassung)

Die Zwischenkriegszeit (von 1918 bis 1939) war eine wichtige Periode in der Geschichte der Sakralarchitektur in Polen. Sie war gekennzeichnet durch theoretisches Suchen und durch Hineinbringen in die kultische Baukunst einer neuen, den avantgardistischen Strömungen der Profanarchitektur entstammenden Form. Die Suche nach einer neuen Form kam in gesamtpolnischen architektonischen Wettbewerben sowie in dem Schaffen der Architekten-Neuerer zum Vorschein. Die Bahnbrecher auf dem Gebiet der modernen Architektur waren vor allem jüngere, in dem unabhängigen Polen ausgebildete Architekten, man begegnet aber unter ihnen auch Architekten der mittleren Generation. Zu den letzteren gehört der Posener Architekt Adam Ballenstedt (1880—1942).

Das in dem Aufsatz behandelte Schaffen A. Ballenstedts umfasst die in den Jahren 1923—1931 projektierten Kirchen — ausgenommen die Kirche St. Vincenz de Paul in Bydgoszcz (ein Aufsatz über diese Kirche ist bereits in „Nasza Przeszłość” Bd. 53: 1980 erschienen). Die chronologische Übersicht der Architektur dieser Kirchen zeigt den allmählichen Übergang A. Ballenstedts vom Traditionalismus zur modernen Form, seine Evolution von den Mustern, die der historischen Architektur entnommen wurden, zu der im Kreise der polnischen Avantgarde geschaffenen Architektur. Die Pfarrkirche in Puszczykowo bei Poznań (Posen) aus dem Jahre 1923 stellt ein denkbar einfaches Gebäude dar, dem der Architekt einige barocke und klassizistische Elemente und Details beigegeben hat. Die 1924 erbaute kleine Kapelle der Barmherzigen Schwestern in Poznań vertritt aussen den Klassizismus und innen den Neubarock. Sie ist ein Beispiel für die Ausnutzung des sog. Gutshausstils für Sakralzwecke. Die Pfarrkirche in Janków Przygodzki aus dem Jahre 1925 nimmt mit einiger

Umgestaltung die Architektur der Kirche St. Vincenz de Paul in Bydgoszcz nach; ihre Form ist grundsätzlich einem einzigen historischen Stil — dem Barock — entlehnt. Elemente avantgardistischer Architektur kommen in der St. Antoniuskirche in Chorzów und in dem Projekt der Göttlichen-Vorsehung-Kirche in Warschau zum Vorschein. Die Kirche in Chorzów aus dem Jahre 1930 von maximal vereinfachter Form kann wegen der Komposition deren Baukörper und der sichtbaren Inspiration durch Gotik als Beispiel des gotisierenden Expressionismus angesehen werden. Das Projekt der Warschauer Kirche entspricht einigermaßen den Forderungen des Funktionalismus, ist aber an der Fassade und im Innenraum durch historisierende Elemente ergänzt. In dem Hineinbringen der modernen Form in die Sakralarchitektur zeigte Ballenstedt eine gleichsam zögernde Haltung: er hat das Stadium des „reinen” Funktionalismus nicht erreicht, sondern versuchte, den Historismus mit avantgardistischen Formen in Einklang zu bringen.

Vom Standpunkt der neuesten Sakralarchitektur aus scheint das Schaffen A. Ballenstedts, ebenso wie die der anderen bahnbrechenden Architekten aus der Zwischenkriegszeit, der Vergangenheit anzugehören. Allerdings ist es als eine wichtige Übergangsstufe von dem langdauernden Historismus zur modernen Bauart anzusehen.

Übersetzt von Juliusz Zychowicz