

IMPORTY WŁOSKIE W ARCHITEKTURZE DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH KOŚCIOŁÓW WARSZAWSKICH

Odwieczne ciężenie polskiej kultury ku cywilizacji romańskiej zostało przed laty zdefiniowane w błyskotliwym stwierdzeniu, że ukształtowanie swej obyczajowości zawdzięczamy Francji i Hiszpanii, skąd przejęliśmy pojęcia o honorze, zaś Włochy najmocniej wpłynęły na naszą wiarę, naukę i sztukę¹. Autor przytoczonej uwagi spostrzegł jednocześnie, że w kościołach warszawskich przeważały obrazy malarzy hiszpańskich, albo repliki ich dzieł². Odnosi się to do XVII w., znaczonego mecenatem Wazów oraz przemożnym oddziaływaniem kontr-reformacji. Krzewieniem idei soboru trydenckiego szczególnie gorliwie zajmowały się otaczane królewską łaskawością zakony jezuitów i dominikanów, z ośrodkami decyzyjnymi bliższymi przejściowo madryckiemu dworowi Habsburgów, niż władzy papieskiej.

W architekturze dominowały jednak wpływy włoskie, zauważalne nieprzerwanie od renesansu po początkowe lata obecnego stulecia³, z tendencją do rozprzestrzeniania się na wszystkie dziedziny sztuk plastycznych. Prymat ów nasilił się w XIX w., obejmując zwłaszcza malarstwo religijne. Prawie zupełnie zanikły natomiast importy hiszpańskie, trochę częściej spotykało się wytwory szkoły francuskiej, święcącej triumfy w tematyce świeckiej. Za to w najlepsze kwitło naśladownictwo mistrzów włoskich — chociaż trafiały się również oryginalne — co należy odnieść także do różnego rodzaju zdobnictwa, stanowiącego naturalne wyposażenie obiektów kultowych.

Podczas zaborów, w okresie dzielącym kongres wiedeński od pier-

¹ S. Mackiewicz *Cat, Herezje i prawdy*, Warszawa 1975 s. 165.

² *Tamże*, s. 7.

³ Por.: W. Tatarkiewicz, *Dwanaście pokoleń architektów włoskich w Polsce*, w: Tenże, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1966 s. 29 n. Tematykę tę poruszali też: J. Kieszkowski, *Artyści obcy w służbie polskiej*, Lwów 1922; S. Tomkowicz, *O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski. Wiek XVIII i XIX*, w: *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki*. Prace Komisji Historii Sztuki t. 2 (11): 1920/23.

wszej wojny światowej, przybyło w stolicy szesnaście świątyń katolickich. Aż dziesięć z nich było bezpośrednio inspirowanych zabytkami Italii, a wywodzący się stamtąd architekci przez pewien czas zachowali jeszcze tradycyjny niejako monopol na projektowanie bardziej prestiżowych budowli, zresztą nie tylko kościelnych. Napływ artystów włoskich ustął po powstaniu styczniowym, lecz pozostały zaszczerpione przez nich wzorce, po które z wyjątkowym upodobaniem sięgali rodzimi twórcy. Czynili to nawet wówczas, gdy w doktrynie estetycznej historyzmu przeważały już postawy przeciwstawne neorenesansowi, objawiające się zrazu preferencjami dla stylów średniowiecznych, żeby z wolna ewoluować w kierunku architektury narodowej.

Powstrzymując się od wartościowania konkretnych poczynań można łatwo dowieść, że klasyczne ideały zachowały wymiar nadrzędny, jako sięgający korzeni sztuki chrześcijańskiej i niedościgły kanon piękna. W nieco innych kategoriach należy postrzegać neoromanizm o rodowodzie lombardzkim, traktowany raczej zastępczo wobec neogotyku, w sytuacjach uwarunkowanych względami ekonomicznymi. Wszelako każda bez mała analogia do pomników włoskiego budownictwa przydawała jakby dodatkowych splendorów, co nie zawsze działało z korzyścią dla kompozycji przestrzennej i dekoracji gmachu kościelnego.

I KLASYCYZM

Kościół p. w. św. Aleksandra w parafii ujazdowskiej (1818–1826)

Pierwszy kościół w dziewiętnastowiecznej Warszawie wzniesiono dla uczczenia intronizacji Aleksandra I (1777–1825), cesarza Rosji, który na kongresie wiedeńskim ustanowił Królestwo Polskie, przywracając namiastkę utraconej od 1795 roku niepodległości. Na osobiste życzenie monarchy świątynię zlokalizowano przy rogatkach miejskich, w pobliżu miejsca, gdzie na powitanie nowego władcy zamierzone było wystawienie łuku triumfalnego⁴. Wspaniałomyślne gesty panujących spotykają się zwykle z przychylnym odbiorem, potęgującym ofiarności społeczną. Szlachetny cel uznał nawet sędziwy Tadeusz Kościuszko, dożywający swych dni w Szwajcarii, skąd przesłał okazałą kwotę tysiąca franków⁵. Wszakże podstawowy fundusz został stworzony z

⁴ J. Bartoszewicz, *Kościół warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855 s. 337–8.

⁵ A. Kraushar, *Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk*, t. 3 cz. 1, Kraków–Warszawa 1902 s. 51.

opodatkowania pracowników administracji państwowej – jeszcze w 1816 r. potrącono im czterodniowe pobory. Gdy po dwuletnich przygotowaniach ruszyła budowa, środki na sfinansowanie pamiątkowego gmachu zamykały się kwotą blisko 160 tys. złp, co stanowiło sumę znaczną, ale zbyt szczupłą, żeby myśleć o bardziej okazałym monumencie⁶.

Zaszczytu zaprojektowania świątyni powstałej z królewskiej łaskowości dostąpił Chrystian Piotr Aigner (1756–1841) – twórca wybitny i uznany, rozwijający swój talent od schyłkowych lat Rzeczypospolitej, głównie w kręgu arystokratycznych zleceniodawców⁷. Wedle utartej opinii artysta wzorował się na rzymskim Panteonie. Poważnym odstępstwem od oryginału była redukcja rozpiętości kopuły w stosunku do średnicy korpusu i osadzenie jej na tamburze, przez który doświetlano przestrzeń wewnętrzną.

Antyczna rotunda doskonale przystawała do ówczesnej estetyki oraz wyobrażeń o ideale planistycznym i przestrzennym budowli kultowej wszystkich nieomal wyznań chrześcijańskich. Stereotypowe wartościowanie architektury skłaniało do powoływania się na przykłady reprezentatywne i uchodzące za najbardziej godne spełniania określonych funkcji ewokacyjnych. Takim, nie zawsze uzasadnionym archetypem założeń kołowych, stał się właśnie Panteon, we wczesnym średniowieczu poświęcony Najświętszej Maryi Pannie, jako Santa Maria ad Martyres (lub S. Maria Rotonda). Od początku i trwale przypisano doń również kościół p. w. św. Aleksandra. Jedyną odmienną atrybucją, na jaką udało się natrafić, było uznanie San Carlo Borromeo w Mediolanie za pierwowzór naszej świątyni⁸. Przechodząc do porządku nadowym sądem, zanotujmy równie odosobniony głos polemiczny, zaliczający ją do budowli w stylu pierwszego Cesarstwa⁹.

W rzeczywistości brakowało wyraźnych reminiscencji empirowych, a pod względem formalnym kościół był osadzony w tradycji późnego klasycyzmu z epoki Stanisława Augusta. Przy całym kunszcie, jaki architekt włożył w tę pracę, powstało dzieło właściwie anachroniczne, nie mogące zaważyć na przyszłości polskiej architektury. Z drugiej

⁶ Ks. F. Kurowski, *Pamiętki miasta Warszawy*, t. 2, Warszawa 1949 s. 79. Metodę pozyskania funduszy regulowało „Postanowienie Namiestnika z dn. 15 maja 1816 r.”, a decyzja o przekazaniu środków na budowę kościoła zapadła w dwa lata później, na podstawie tej samej rangi aktu z dn. 28 maja 1818 r.

⁷ „Gazeta Warszawska” 1818 nr 49 s. 1–2.

⁸ *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, t. 13, Warszawa 1893 s. 46.

⁹ „Przegląd Techniczny” R. 18: 1882 nr 8 s. 33.

strony, nie sposób wyobrazić sobie, żeby akurat ten pomnik był czymś innym niż kopią z antycznego oryginału. Gdy sam Kajetan Koźmian zastanawiał się nad treścią napisów na bramie triumfalnej, od której wszystko się przecież zaczęło, także nie wyszedł poza cytaty z Wergiliusza i Horacego¹⁰. Na razie, romantyzm był wyłącznie synonimem sztuki uprawianej ku rozrywce egzaltowanych dam w parkach i ogrodach magnackich rezydencji. Zresztą nigdy nie znalazł uznania w oficjalnej ikonografii. Wystarczy spojrzeć na monety Królestwa Polskiego. Awersy złotych — od 1 do 50 złp — (a płacono nimi do roku 1841) zdobi profil Romanowa upozowanego na rzymskiego cesarza.

Wszelako fakt, że architekta takiego formatu stać było tylko na kontynuację doświadczeń przerabianych w licznych próbach praktycznych i studialnych¹¹, zdaje się wskazywać na zaawansowaną niemoc twórczą. Niebawem też wycofał się z czynnego życia zawodowego w kraju, wyjeżdżając w roku 1827 do Włoch, gdzie zmarł w zapomnieniu. Rok wcześniej odbyła się konsekracja świątyni. Uroczystości nie doczekał ten, któremu budowla była dedykowana. Być może zabrakło także Aignera, przebywającego akurat w Krakowie, ponieważ nie znajdował już należnego sobie miejsca w środowisku stołecznym. Tutaj zaczynał brylować Antoni Corazzi (1792–1877). Z jego imieniem wiąże się tzw. klasycyzm Królestwa Kongresowego, najpełniej wyrażony w monumentalnej architekturze reprezentacyjnych gmachów doby przedpowstaniowej. Temu znowu odebrał prymat Henryk Marconi, z którym nieodłącznie kojarzą się najważniejsze osiągnięcia w budownictwie świeckim i kultowym około połowy wieku.

II NEORENESANS

Wydarzenia o decydującym znaczeniu dla bytu narodowego prawie zawsze pozostawiają ślady na wszelkiej działalności artystycznej, niekoniecznie zresztą wyznaczając graniczne daty w rozwoju sztuki. Spozstrzega się to także w architekturze, zwłaszcza jeżeli wypadki dziejowe wpływają na zmianę utartych zasad mecenatu — państwowego czy też prywatnego. Ubiegłe stulecie znaczone jest w naszej historii

¹⁰ K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, Warszawa 1972 s. 66.

¹¹ Nie licząc pomysłów na Świątynię Opatrzności w Warszawie, pierwszy swój kościół nawiązujący do Panteonu zbudował około 1800 r. w Puławach. Zbliżone rozwiązanie zastosował w niedalekim Żyrzynie, gdzie zaczęto (ok. 1804 r.) prace na podstawie jego projektu, a skończono według zamiennej dokumentacji, dostarczonej przez Karola Kremiera (1812–1860). Por.: T. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner*, Warszawa 1965 s. 74 n.

zrywami wolnościowymi. Upadek powstania listopadowego nie wywołał jeszcze następstw, które zachwiałyby dotychczasowym porządkiem społecznym, a ogólne zubożenie było bardziej skutkiem działań wojennych niż eksterminacyjnej polityki zaborcy.

W wyniszczonym kraju niemal zupełnie zaprzestano wznoszenia okazałych gmachów publicznych. Również w budownictwie kościelnym panował zastój, przy czym elitarne postawy estetyczne są tu reprezentatywne prawie bez wyjątków dla Warszawy¹² — tak w sensie środowiska twórczego, jak i terytorialnie, gdyż przed kolejną próbą odzyskania niepodległości na tutejszym gruncie powstawały mimo wszystko świątynie zasługujące na miano dzieł sztuki. Zaliczają się one do dorobku Henryka Marconiego (1798–1863), któremu przypadła najważniejsza rola w rozwoju architektury polskiej drugiej ćwierci zeszłego stulecia¹³.

Utrzymujące się przynajmniej do połowy lat siedemdziesiątych realia społeczno-ekonomiczne sprawiały, że w budownictwie kultowym obowiązywała zwykle dalece posunięta wstrzemięźliwość w rozwijaniu elementów innych niż użytkowe. Przy ich pozornej zbieżności z puryzmem przebrzmiałej doktryny durandowskiej za podstawowe kryterium wartościujące uznawano jednocześnie przejrzyste nawiązywanie do archetypów, które znajdowano najchętniej w zabytkach quattro- i cinquecenta. Charakterystyczne dla tego nurtu odtwórcze kształtowanie form pozostawało najczęściej w sprzeczności z niedostatkiem środków finansowych, jakie można było przeznaczyć na skrajnie nawet uproszczoną replikę włoskiego oryginału.

Fascynacja klasycznym kanonem piękna w architekturze sporadycznie wykraczała poza werbalne deklaracje¹⁴, sprowadzane każdorazowo do rozmiarów wyznaczanych przez lokalne warunki. Na tym etapie występują zarówno rażące uproszczenia, aż do karykaturalnych wręcz deformacji, jak i nagminne zafalszowania polegające na prymitywnym imitowaniu renesansowego zdobnictwa. Częstym substytutem szlachetnego tworzywa bywało drewno, malowane olejną farbą w fi-

¹² Por.: W. Kalinowski, St. Trawkowski, *Uwagi o urbanistyce i architekturze miejskiej Królestwa Kongresowego w pierwszej połowie XIX wieku*, w: „Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki”, t. 1, Warszawa 1956.

¹³ S. Łoza, *Henryk Marconi i jego rodzina*, Warszawa 1954.

¹⁴ Por. np.: F. Pancer, *Myśli o piękności w architekturze*, „Pamiętnik Warszawski Umiejętności Czystych i Stosowanych”, r. 1829 t. 1–3; A. Idźkowski, *Kroje architektury...*, Warszawa 1832; H. Marconi, *O porządkach architektonicznych*, Warszawa 1837; J. Ankiewicz, *O piękności w sztuce ze szczególnym do praktyki zwrotem*, Warszawa 1847.

nezyjne desenie naśladowujące fakturę kamienia ciosowego, marmuru czy stiuku. Drewnianą konstrukcję posiadało też wiele kopuł, lecz do swoistej degradacji neorenesansu najmocniej przyczyniła się nadmierna eksploatacja motywów, które bez umiaru stosowano w budownictwie publicznym i mieszkaniowym.

W reakcji wystąpiły zdecydowane preferencje dla spuścizny średniowiecznej, co w architekturze warszawskich kościołów datuje się na początek lat osiemdziesiątych. Ale w rzeczywistości nadal nie zaniedbano wznoszenia świątyń w stylach nowożytnych. Ich projektantem jest już inż. Józef Pius Dziekoński (1844–1927), skądinąd znany jako wybitny gotycysta. Zapisal on na swym koncie – podobnie jak Marconi – trzy neorenesansowe kościoły, z czego tylko ostatni nie spełnia przyjętych w niniejszym studium kryteriów, stanowiąc zarazem niepowtarzalną syntezę krajowego renesansu. Włoska – a w szerszym kontekście kosmopolityczna – proweniencja pozostałych dzieł znajdowała naturalne uzasadnienie. Chodziło o powiększenie starych budowli, których cechy formalne nie pozostawiały wyboru, skazując na powielanie anachronicznej stylistyki.

Pomimo wszystko, świątynie będące przedmiotem naszego zainteresowania należały w większości do ekskluzywnego nurtu, który nie miał podówczas szans na upowszechnienie, bowiem o jego walorach stanowił kosztowny wystrój – szczególnie wewnętrzny. Niezależnie od emocji, wywoływanych zapewne przez imponujące kształty, powtarzanie ich w prowincjonalnym otoczeniu zakrawałoby na ekstrawagancję. Chyba, że fantazja wielkich panów przeważała nad kalkulacjami, dzięki czemu kilka takich monumentów wyrosło w rozległych dominiach, gdzie egzystowały zwykle jako rodowe sanktuaria. Generalnie wszak dawało się odczuć ograniczoną aktywność prywatnych inwestorów, lecz akurat stołeczne kościoły powstały głównie za sprawą możnych fundatorów.

Kościół p. w. św. Karola Boromeusza w parafii św. Andrzeja (1841–1849)

Ruch ten zapoczątkowała Klementyna z Sanguszków Małachowska (1796–1842), matrona wielkich zalet, ale z reputacją nadwerżoną przez wybujały temperament¹⁵. Na zbożny cel przeznaczyła 200 tys. złp, życząc sobie, żeby patronem przyszłej świątyni został św. Karol Boromeusz. Jeżeli z życiorysu arcybiskupa Mediolanu wyodrębni-

¹⁵ Por.: T. Bobrowski, *Pamiętnik mojego życia*, t. 1, Warszawa 1979 s. 263.

bezkompromisowe zabiegi o czystość obyczajów, to ofiara ognistej dąmy z całą wyrazistością przedstawia się jako uczynek ekspiacyjny.

Okoliczności sprzyjające budowie nastąpiły na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, kiedy to ogłoszono pierwszy w Królestwie Polskim konkurs architektoniczny na obiekt sakralny¹⁶. Koszt realizacji zwycięskiego projektu szacowano na 350 tys. złp, a uzupełnienie brakujących środków nastąpiło z funduszy rządowych¹⁷. Magistrat natomiast przekazał plac, dość atrakcyjnie zlokalizowany na zachodnich peryferiach Warszawy¹⁸. Mamy tu więc do czynienia z finansowaniem prac przy założeniu równych obciążeń ze strony państwowej i hrabiny Małachowskiej. Zresztą doczekała ona tylko wstępnych działań, gdyż zmarła w kilkanaście miesięcy po rozpoczęciu robót, do których przystąpiono w 1841 r.¹⁹

Kiedy urzeczywistniał się zamysł wzniesienia kościoła, Marconi był już artystą w pełni dojrzałym, chociaż najbardziej spektakularne osiągnięcia miał dopiero przed sobą. Talent oraz umiejętności predestynowały go do tworzenia dzieł wybitnych. Imponował przy tym skalą profesjonalnej wszechstronności, a treści, jakimi został nasycony projekt konkursowy przerastały epokę, odkrywając przed architekturą krajową nowe horyzonty. Charakter tego gmachu jest zgoła wyjątkowy nie tylko dlatego, że od niego zdaje się brać u nas początek neorenesans i program ideowy bliski dojrzałemu historyzmowi – przynajmniej w budownictwie sakralnym.

Do wartości wynikających z nowatorstwa form trzeba też koniecznie dodać wątek techniczno-technologiczny, dopełniający obrazu budowli i zapewniający jej poczesne miejsce również wśród prekursorских rozwiązań konstrukcyjnych drugiej ćwierci ubiegłego stulecia. Bez większego ryzyka można postawić tezę, że kościół jest pierwszym u nas obiektem kultowym ukształtowanym dzięki szerokiemu i konsekwentnemu wykorzystaniu odlewów żelaznych – użytych do celów konstrukcyjnych oraz dekoracyjnych i dających się traktować jako pewna całość o wyraźnie zarysowanej strukturze.

Ograniczone mimo wszystko zaufanie do stateczności żeliwnych kolumn sprawiło, iż niezbyt wydłużony korpus wyróżnia się aż dziewiście przęslami. Gęste rozczłonkowanie przydaje mu wspólnych

¹⁶ Por.: M. Rudowska, *Warszawskie konkursy architektoniczne w latach 1864–1898*, w: „Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki”, t. 10, Warszawa 1972 s. 22–3.

¹⁷ „Pamiętnik Religijno Moralny” t. 1: 1841 s. 284.

¹⁸ „Gazeta Warszawska” 1849 nr 294 s. 1.

¹⁹ „Pamiętnik Religijno Moralny” t. 1: 1841 s. 472.

cech ze starochrześcijańskimi bazylikami, gdzie o rozstawieniu podór decydowały zupełnie inne względy – znikoma wytrzymałość na zginanie architratów – poziomych, kamiennych belek spoczywających na potężnych kolumnach. Wrażenie powinowactwa ze starożytnymi świątyniami, oprócz kilku mniej charakterystycznych szczegółów, potęguje kasetonowy strop rozpięty nad nawą główną. Ale nie ma to jednoznacznych odniesień do konkretnego zabytku, co dało asumpt do wskazywania na różne obiekty, jako źródła inspiracji.

Bez głębszej refleksji wymieniano pięcionawowe San Paolo fuori le Mura oraz San Pietro, a także – zgoła bezzasadnie – renesansowy San Lorenzo we Florencji²⁰. Od początku jednak najbliższe analogie znajdowano w Santa Maria Maggiore²¹. Podważanie tej atrybucji nie jest celowe i ze względu na podobieństwo w ukształtowaniu bryły tudzież na oprawę plastyczną wnętrza, ale też elewacji bocznych obydwu przybytków. Wzorem rzymskiego prototypu w skrajnych nawach zamiast okien pojawiły się nisze, w których zamierzano umieścić figury polskich świętych²², co daje się także odczytać jako deklarację patriotyczną, wyrażoną w jedynej dostępnej podówczas formie artystycznej – antycypującej nurt narodowy w architekturze.

Fundusze na skompletowanie wystroju pochodziły z prywatnych źródeł, napływających szczególnie obficie przed konsekracją, która odbyła się w 1849 r. Wyjątkowo bogata była dekoracja rzeźbiarska – mimo ogromnego zróżnicowania – organicznie wkomponowana w architekturę i podkreślająca monumentalny charakter budowli. Z fundacji Seweryna i Ermancji Uruskich ustawiono przed frontem czterech doktorów Kościoła, odkutych przez Pawła Malińskiego (św. św. Augustyn i Hieronim) oraz Ludwika Kauffmanna (1801–1855) (św. św. Ambroży i Grzegorz). Ostatni z twórców – uczeń Canovy – jest także autorem posągów św. Piotra i Pawła, którzy górują nad portykiem, w narożach drugiej kondygnacji masywu wejściowego. Spod dłuta Malińskiego wyszły, przedstawione w tympanonach, sceny z życia Karola Boromeusza. Na centralnej płaskorzeźbie arcybiskup udziela sakramentu komunii mieszkańcom Mediolanu podczas zarazy w 1576 r., a na innych – rozdaje jałmużnę i głosi kazanie.

Uwieńczenie prac Kauffmanna stanowił ołtarz główny wymodelowany z marmuru kararyjskiego na zlecenie Potockich z Wilanowa²³.

²⁰ „Alleluja”. Rocznik Religijny, 1842, Warszawa 1842 s. 336–8.

²¹ Bazylikę watykańską (należy rozumieć, że w pierwotnej postaci) sugerowała tylko „Kronika Rodzinna” R. 32: 1899 nr 22 s. 706.

²² „Kurier Warszawski” R. 79: 1899 nr 304 s. 2.

²³ „Kurier Warszawski” R. 29: 1849 nr 291 s. 1539.

Oni też powierzyli wykonanie polichromii Michaelo Chiariniemu (1805–1880), którego sprowadzili z Faenzy. Zdaje się, że ostatnim efektem kilkuletniego pobytu artysty w Warszawie był fresk z wyobrażeniem Trójcy Świętej na sklepieniu prezbiterium²⁴. Być może ze zbiorów galerii wilanowskiej pochodził stary obraz szkoły włoskiej z podobizną świętego patrona, przekazany przez fundatorów ołtarza²⁵. Dodajmy przy okazji, że współczesną szkołę włoską reprezentował obraz Luigi Rubio (1797–1882), darowany do ołtarza bocznego przez Marconiego²⁶, co samo w sobie zasługuje na upamiętnienie.

Walory kościoła p. w. św. Karola Boromeusza spotkały się z uznaniem na Żmudzi – u Tyszkiewiczów. Nadworny ich budowniczy, Wawrzyniec Aniechini (1787–1851), przygotował aż dwa projekty nawiązujące do warszawskiego pierwowzoru. We wczesnych latach czterdziestych Benedykt Tyszkiewicz, dla uczczenia pamięci żony, ustanowił wspaniałą fundację w Czerwonym Dworze nad Niemnem²⁷. Wyrzeźbiony we Florencji, marmurowy sarkofag Wandy z Wańkowiczów Tyszkiewiczowej zajął centralne miejsce w kościele, który konsekrowano dopiero w 1857 r.²⁸ Niedługo potem zakończono prace w Birzach, gdzie budowano z inicjatywy Jana Tyszkiewicza²⁹.

Z pewnością nie tylko magnaci litewscy dostrzegli w pracy Marconiego tę nadzwyczajną kumulację różnorodnych wątków podanych z wielkim smakiem artystycznym. Wprawdzie w późnoantycznych, a nie renesansowych wzorcach przestrzennych, można się doszukiwać pozostałości po klasycyzmie. Ale w dojrzałym wyczuciu tak konstrukcji, jak i formy nie ma już nic z eklektyzmu okresu przejściowego. A wykwinny umiar naznaczony nieco oschłością wskazuje, że obujemy z tworem, z którego dopiero zaczyna emanować nowa myśl estetyczna. W całej pełni ujawniła się ona w projekcie zamówionym przez właścicieli podwarszawskiego Wilanowa.

²⁴ „Pamiętnik Religijno Moralny” t. 14: 1848 s. 534; „Kurier Warszawski” R. 29: 1849 nr 291 s. 1540.

²⁵ „Kronika Rodzinna” R. 32: 1899 nr 22 s. 708.

²⁶ „Kurier Warszawski” R. 29: 1849 nr 291 s. 1537.

²⁷ G. Puzynina, *W Wilnie i dworach wileńskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, Chotomów 1988 s. 327.

²⁸ „Przegląd Poznański” t. 24: 1857 s. 527. Informację tę podano z okazji zakończenia prac, pisząc o nowej świątyni, że „tak rozmiarami jak ogólnym rozkładem przypomina kościół św. Karola Boromeusza”, co wszakże nie musi oznaczać, że była jego dokładną kopią.

²⁹ Tamtejszy kościół p. w. św. Jana Chrzyciela zachował bardzo odległe analogie z bazyliką Marconiego. Konsekracja odbyła się w roku 1860, a w „sklepie familijnym (...) złożone są zwłoki fundatora zmarłego (...) w 1862 roku”. E. Tyszkiewicz, *Birze*, Petersburg 1869 s. 118.

Kościół p. w. św. Anny w Wilanowie (1857–1870)

Od przedostatniej ćwierci XVIII w. stał tutaj późnobarokowy kościół, całkiem niepozorny i przytłoczony bliskością wspaniałej rezydencji. Około 1855 r. August Potocki (1805–1867) wraz z żoną – Aleksandrą z Potockich (1818–1892) zdecydowali nie szczędzić kosztów na gmach odpowiedni do otoczenia. Zadanie polegało na gruntownej przebudowie istniejącego obiektu, z wykorzystaniem sklepienia i fragmentów ścian korpusu³⁰. Narzucone warunki zmuszały architekta do wykazania się najwyższym kunsztem, żeby pokonać występujące ograniczenia bez ustępstw wobec koncepcji artystycznej i założeń funkcjonalnych. Miały się one zmaterializować w złożonej organizacji przestrzeni – wzbogaconej o szeroko rozwinięty program sepulkralny – nowej bazyliki, zakrojonej na miarę pozycji społecznej fundatorów.

Roboty ruszyły w 1857 r.³¹, lecz zaistniałe wkrótce wypadki polityczne spowodowały opóźnienia w pracach wykończeniowych. Ze wszystkim uporano się dopiero w 1870 r., kiedy to odbyła się benedykcja³². Ostatni Potocki na Wilanowie nie doczekał już niestety uroczystości, w których złożono też symboliczny hołd jego matce, nadając wezwaniu świątyni imię patronki Anny z Tyszkiewiczów. A monumentalna sylweta kościoła przez dłuższy czas mogła uchodzić za reprezentatywny przykład kosmopolitycznej mutacji neorenesansu. Budowla stała się jednolitym organizmem po spiętrzeniu brył na osi poprzecznej – wyznaczonej transeptem, a dobitnie zaakcentowanej przez kopułę. Elementem równoważącym cały układ są boczne kaplice, addycyjnie przyległe do nawy krzyżowej i przedłużające ją poza obrys korpusu.

Szczególnie wyraziste piętno własnej osobowości wycisnął Marconi na partii frontowej, będącej kapitalną transpozycją jednego z najbardziej znanych dokonań Albertiego – San Andrea w Mantui. Zainteresowanie naszego architekta włoskim zabytkiem nie było świeżej daty. Oto już w 1835 r. wykorzystał go w Suchedniowie (woj. kielecki), przebudowując tamtejszy kościół, który urasta niespodziewanie do rangi bezpośredniego prototypu fundacji Potockich. Obydwa przedsięwzięcia są wszakże nieporównywalne w sferze dekoracyjnej. W widoku zewnętrznym najmocniej różnią się kształtem kopuł, przy czym

³⁰ J. Gydzik, W. Fijałkowski, *Wilanów*. Teka konserwatorska, t. 6. Warszawa 1975 s. 97.

³¹ „Kurier Warszawski” R. 37: 1857 nr 207 s. 1123.

³² „Przegląd Katolicki” R. 8: 1870 nr 51 s. 811.

kopułę wilanowską porównywano z czaszą nakrywającą słynną Santa Maria della Salute w Wenecji³³.

Z perfekcją dopracowane zostało wnętrze, chociaż dominuje w nim dyscyplina formalna o wyrazistym dążeniu do wiernego oddania pierwowzoru. Przebłycki indywidualizm zawarte są w poczynaniach czysto warsztatowych³⁴, jak w przeniesieniu chóru muzycznego do transeptu. Był to zabieg wynikający z kompozycji wglębnego portyku przed wejściem – ponad którym otwiera się konchoidalnie sklepiona galeria, z czaszą wypełniającą przestrzeń przeznaczaną zwyczajowo na ulokowanie organów. Słynny motyw Albertiego jest tutaj użyty nad wyraz logicznie, podobnie jak cała bryła kościoła, stanowiąc raczej parafrazę i rozwinięcie, niż kopię mantuańskiej budowli.

Nie sposób wymienić wszystkich elementów bogatego wyposażenia, wyspecyfikowanych w szczęśliwie zachowanym dokumencie z epoki³⁵. Trzeba jednak koniecznie wspomnieć, że posadzkę na skrzyżowaniu, pod kopułą, ułożono z granitu egipskiego. Materiał pochodził z kolumn po świątyni pokoju cesarza Hadriana i był darem od Piusa IX. Wizerunek papieża przedstawia płaskorzeźba Leonarda Marconiego (1835–1899). Spod jego ręki wyszła większość prac sztukatorskich i rzeźbiarskich – m. in. pomnik nagrobny z wkomponowaną terakotą, którą wykonał ponoć sam Lucca de la Robbia. Zaś w ołtarzu głównym umieszczono szesnastowieczny obraz szkoły włoskiej, wiszący przedtem w Wiśniczu, w kaplicy zamkowej Lubomirskich. Antepedium ozdobiła rzymska mozaika, z Wiecznego Miasta sprowadzono także drzwiczki do tabernakulum. Do najcenniejszych wytworów rzemiosła artystycznego zaliczał się krzyż roboty florenckiej tudzież równie stara wieczna lampka z Wenecji.

Nie mniej interesujące okazy znajdujemy wśród reprodukcji, jak choćby konfesjonały, które są pomniejszonymi replikami z watykańskiego San Pietro. W kaplicach zawieszono kopie malarstwa religijnego, wykonane przez Polaków osiadłych we Włoszech. Portret patronki – św. Anny namalował Leopold Nowotny (1822–1870), wzorując się na kompozycji Leonarda da Vinci znanej z fresku Pinturicchio w San Pietro in montorio w Rzymie. Z kościoła II Gesu wybrano obraz Pompea Battoniego – postać Chrystusa, odtworzoną

³³ „Przegląd Katolicki” R. 22: 1884 nr 33 s. 543.

³⁴ „Dziennik Politechniczny” 1860 z. 1 s. 4–6.

³⁵ AGAD. AGW. Biuro Centralne Augustowej Potockiej, sygn. 47 – Wiadomości o dziełach sztuki w kościele wilanowskim. Por. też: H. Skimborowicz, W. Gerson, *Wilanów. Zbiór widoków i pamiątek*, Warszawa 1877 s. 173–4.

przez Romana Postępskiego (1808–1878). Przyciąga też uwagę malarstwo słynnego wiedeńcyzka Leopolda Kupelwiesera (1796–1862), skomponowane na podstawie opisu zaczerpniętego z bulli Grzegorza XVI, ustanawiającej Arcybractwo nawrócenia grzeszników.

Z wyraźnym staraniem zadbano więc o równowagę pomiędzy wszystkimi składnikami stanowiącymi o postrzeganiu przybytku kultu w kategoriach dzieła sztuki. Nastąpiło to dzięki szczęśliwemu połączeniu mecenatu inwestorów z talentem architekta. Nic zatem dziwnego, że w nawie bazyliki znalazło się miejsce dla popiersia artysty, dłuta Ludwika Simonettiego³⁶. Należy sądzić, że honorowano w ten sposób nie tyle budowniczego kościoła, co twórcę potrafiącego urzeczywistnić wizje swych mocodawców, których poczynania w Wilanowie są porównywalne z monarszym rozmachem Jana III.

Kościół p. w. Wszystkich Świętych na Grzybowie (1861–1899)

Nie mniejsze ambicje przyświecały zleceniodawcom ostatniej z triady neorenesansowych świątyń Marconiego, któremu w ten sposób nadarzyła się okazja zaprojektowania największego na owe czasy gmachu kościelnego w kraju. Z inicjatywą wystąpiła Gabriela z Gutakowskich Zabiellowa. Zaraz po połowie piątej dekady zapisała na rzecz Zgromadzenia Księży Misjonarzy skromne resztki dawnej fortuny oraz dość rozległą posesję, doskonale nadającą się pod planowaną zabudowę. Spodziewano się powszechnie, że stanie tutaj pierwszy w Warszawie kościół neogotycki³⁷.

Warunki dwu kolejnych konkursów, ogłoszonych w latach 1858–59, nie zawierały ograniczeń formalnych. W pierwszej próbie główna nagroda przypadła pracy w stylu romańsko-bizantyńskim, lecz z powtórnych zmagani zwycięsko wyszedł Marconi – za rysunki bazyliki utrzymanej jakoby w konwencji rzymskiego Settecenta³⁸. Ale wtedy wykrystalizowała się już idea wzniesienia świątyni prawdziwie imponującej³⁹. Przewłaszczenie nowego programu zmusiło architekta do opracowania dokumentacji zamiennej kościoła, obliczonego na 5000 osób, a w podziemiach na dodatkowe 3000 – tyle, co w nawach poprzedniego.

³⁶ „Kłosy” t. 17: 1873 nr 397 s. 93.

³⁷ Z. Kiślański, *Kilka słów z powodu artykułu p. n. „O architekturze w obcych i u nas, uwagi ze stanowiska estetycznego, przez K. Matuszewskiego”*, „Przegląd Techniczny” R. 7: 1881 t. 14 s. 56.

³⁸ A. Gagatnicki, *Kościół Wszystkich Świętych w Warszawie*, Warszawa 1893 s. 19.

³⁹ „Kurier Warszawski” R. 63: 1883 nr 285a s. 1–2.

Wspólnym wątkiem pochlebnych na ogół recenzji projektu realizacyjnego była konstatacja, że przy ogromnych rozmiarach, bez uszczerbku dla estetyki, zostały pogodzone względy praktyczne z regułami kompozycji architektonicznej⁴⁰. Niektórzy nie bez podstaw znajdowali analogie z macierzystym kościołem misjonarzy w Warszawie⁴¹. Bardziej dociekliwi dostrzegli związki trójnawowej hali z szesnastowieczną, benedyktyńską Santa Giustina w Padwie⁴², zaliczaną do największych osiągnięć Andrea Riccio zwanego Broisco. Podobieństwa dotyczą oprawy wnętrza przy daleko posuniętych rozbieżnościach w aranżacji planistycznej i przestrzennej całości, aż do zupełnie zindywidualizowanej fasady, która okazała się zresztą najsłabszym elementem stołecznego kościoła.

Ponad trzydziestoletnie dzieje budowy charakteryzuje godny najwyższego podziwu upór w pokonywaniu trudności ekonomicznych, wynikających z koniunktury politycznej. Prace podjęto w 1861 r., a pod koniec 1866 r. udośćpniono wiernym kościół dolny⁴³. Trójnawowe, piwniczne wnętrze stało się na długie lata miejscem odprawiania wszystkich obrzędów religijnych w parafii. Kto wie, czy narzucające się asocjacje z liturgią odbywaną w katakumbach nie skłoniły władz do działań przyspieszających normalne funkcjonowanie świątyni. W każdym razie, subwencje rządowe pozwoliły sfinansować więcej niż trzecią część inwestycji, której koszt przekroczył znacznie pół miliona rubli⁴⁴.

Pewne objawy stabilizacji politycznej spowodowały, że napływać zaczęły poważne kwoty, a także dary rzeczowe od pojedynczych osób. Wspomnijmy tu tylko, że Aleksandra Potocka oprócz ofiary pieniężnej przekazała ze zbiorów wilanowskich szacowany na 10 tys. rubli obraz Francesco Trevisanigo⁴⁵. W 1883 r. zdecydowano się dopełnić konsekracji, chociaż dużo jeszcze brakowało do ukończenia gmachu, tak że za kres budowy wypada uznać rok 1899, kiedy to odbyło się powtórne poświęcenie ołtarzy⁴⁶. Nieco wcześniej frontowe nisze wy-

⁴⁰ Por. np.: „Tygodnik Ilustrowany” R. 2: 1860 t. 2 nr 34 s. 307–8.

⁴¹ „Dziennik Politechniczny” R. 2: 1861 z. 2 s. 50.

⁴² „Przegląd Tygodniowy” R. 19: 1883 nr 45 s. 574.

⁴³ „Kłosy” t. 3: 1866 nr 72 s. 229, nr 127 s. 293–4; „Tygodnik Ilustrowany” R. 8: 1866 t. 14 nr 373 s. 231.

⁴⁴ „Kurier Warszawski” R. 73: 1893 nr 283 s. 4; T. Matuszewski, *Wiadomości o kościele i parafii WW. Świętych w Warszawie*, Warszawa 1893.

⁴⁵ Por.: *Obraz Trevisanigo w kościele WW. Świętych na Grzybowie*, w: J. Unger, *Kalendarz Warszawski popularno-naukowy na rok 1869*, s. 11.

⁴⁶ „Przegląd Katolicki” R. 37: 1899 nr 43 s. 681.

pełniły rzeźby Adolfa Niewiarowskiego, przedstawiające św. św. Annę i Teresę, a poniżej ustawiono figury dłuta Teodora Skoniecznego – św. św. Wincentego a Paulo i Leona⁴⁷. Wizerunek założyciela zakonu misjonarzy tłumaczy się pierwotną intencją fundatorki, natomiast drugi posąg był przejrzystym nawiązaniem do Leona XIII, którego pontyfikat znacząco powodził staraniem o poprawę sytuacji katolików w imperium rosyjskim.

Kończonemu po wielu latach kościołowi towarzyszyła dezaprobatą estetów⁴⁸. Projekt powstawał w dobie równouprawnienia wszystkich formacji stylistycznych, lecz przy faktycznej dominacji neorenesansu. Działo się to jednak u zarania konfliktu, który został rozstrzygnięty na korzyść kreacji w typie rohbau, bliższych rzekomo spełnienia postulatów twórczości narodowej. Przesyt formami klasycznymi spowodował, że przynajmniej do końca stulecia neorenesans znalazł się poza tymi procesami, stając się symbolem akademizmu i kosmopolityzmu. Ale nawet w kulminacyjnym momencie przewartościowań doktrynalnych, skostniałe kanony sztuki klasycznej były nieprzerwanie podtrzymywane. Ciągłość tę zapewniała przebudowa dwóch warszawskich kościołów, wystawionych około stu lat wcześniej, chociaż przedzielonych cezurą zarówno stylistyczną, jak i historyczną.

Drugi kościół p. w. św. Aleksandra (1884–1899)

Serię projektów studialnych z propozycjami powiększenia kościoła ujazdowskiego otwierają rysunki Henryka Marconiego, a przez kilka dziesiątków lat uzbierało się sporo prac czołowych architektów⁴⁹, których próby okazały się równie nieskuteczne. Nikomu nie udało się w pełni przezwyciężyć trudności lokalizacyjnych, wynikających ze szczupłości placu o pierzejach wytyczonych przez nieregularną linię, zbiegających się tu aż dziewięciu ulic. Po mało zachęcających doświadczeniach pojawiły się rozsądne propozycje zaniechania rozbudowy. W zamian postulowano podjęcie starań o wzniesienie w pobliżu nowej świątyni, niezbędnej w gęsto zaludnionej parafii⁵⁰. Zamysł ów stracił rację bytu, gdy w 1875 r. ustanowiony został legat gwarantujący środki finansowe wyłącznie na przekształcenie rotundy. Ofiarodawczynią

⁴⁷ „Przegląd Katolicki” R. 31: 1893 nr 39 s. 618.

⁴⁸ Por. np.: F. Martynowski, *Na przelomie sztuki polskiej*, Warszawa 1882 s. 57.

⁴⁹ Por.: T. Jaroszewski, *Kościół Św. Aleksandra*, Warszawa 1973.

⁵⁰ K. M. [atuszewski], *W kwestii powiększenia kościoła ś-go Aleksandra*, „Gazeta Polska” 1875 nr 252 s. 2–3; „Przegląd Tygodniowy” R. 10: 1875 nr 47 s. 554.

była Karolina Grodzicka⁵¹, pomimo skromnych koligacji podążająca w ślady arystokratycznych fundatorów poprzednich kościołów warszawskich.

Wypełniając ostatnią wolę testatorki władze miasta rozpięły konkurs, którego warunki ogłoszono w 1883 r. Powierzchnię zabudowy zawężono do granic zapewniających należyte funkcjonowanie obecnego Placu Trzech Krzyży, narzucając ponadto stylistykę harmonizującą z pierwowzorem oraz sugerując zachowanie przynajmniej górnych partii rotundy⁵². Pierwszą nagrodę przyznano Józefowi Dziekońskiemu⁵³, który niewątpliwie najlepiej potrafił pogodzić sprzeczności, z jakimi przyszło się zmierzyć uczestnikom konkursu. Udało mu się zwłaszcza osiągnąć w miarę zadowalający kompromis w relacjach pomiędzy programem przestrzennym a użytkowym, chociaż za cenę wyraźnych uchybień kompozycyjnych⁵⁴.

Kosztów ponad 170 tys. rubli powierzchnia świątyni miała wzrosnąć ponad dwukrotnie, a pojemność do około 2400 osób, czyli przeszło trzykrotnie. Prace, rozpoczęte dopiero w 1886 r., podzielono na dwa etapy: do roku 1889 wykonano halowy korpus poprzedzający rotundę, która przez cały ten czas była dostępna dla wiernych, a całość robót zakończono do 1894 r.⁵⁵

Wówczas to sylweta obiektu uznawanego za kopię Panteonu, została przeobrażona w monument, którego partie frontowe porównywano pochopnie z Santa Agnese w Rzymie⁵⁶. Natomiast z bazyliką watykańską nieodparcie kojarzyła się nadbudowana nad rotundą kopuła⁵⁷. Niestety była to drewniana imitacja. Pokryto ją łupkiem angielskim, z żebrami wyprofilowanymi z blachy mieszanej, podobnie jak helmy wież frontowych, które z rażąco niekonsekwencją nawiązywały do stylu Ludwika XIV – co wzbudzało kontrowersje nie tylko wśród purystów⁵⁸.

⁵¹ „Kurier Warszawski” R. 55: 1875 nr 248 s. 2; „Inżynieria i Budownictwo” R. 5: 1883 nr 9 s. 99–100.

⁵² Punkt 4 b i 4 c warunków konkursowych. Por.: „Przegląd Techniczny” R. 9: 1883 t. 17 s. 118.

⁵³ Por. np.: „Inżynieria i Budownictwo” R. 6: 1884 s. 57; „Przegląd Techniczny” R. 10: 1884 s. 60 n.

⁵⁴ „Kłosy” t. 38: 1884 nr 983 s. 282; „Kurier Warszawski” R. 64: 1884 nr 21 s. 1–2; nr 22 b s. 3; „Tygodnik Ilustrowany” R. 26: 1884 t. 4 nr 93 s. 230.

⁵⁵ „Przegląd Techniczny” R. 15: 1889 s. 291; „Architekt” R. 4: 1903 s. 64.

⁵⁶ E. Brzeziewicz, *Kronika kościoła i parafii św. Aleksandra w Warszawie*, Warszawa 1930 s. 49.

⁵⁷ A. Lauterbach, *Warszawa*, Warszawa 1925 s. 187.

⁵⁸ „Kurier Warszawski” R. 64: 1884 nr 22b s. 3.

Niezależnie od różnych uchybień warsztatowych przekształcenie kościoła p. w. św. Aleksandra stanowiło przełom w karierze Dziekońskiego. Zwycięstwo w prestiżowym konkursie zapoczątkowało jego dominację w stołecznym budownictwie sakralnym, co znalazło swój wyraz aż w sześciu realizacjach. Jak przystało na ucznia Marconiego z dużą swobodą wypowiadał się w neorenesansie. Jednak po klasycystycznych motywach sięgał z rzadka – zwykle decydowały o tym formy budowli pierwotnych, a konwenanse stylistyczne zastępowały niedostatki metody konserwatorskiej. Wystarczy wspomnieć, że z aignerowskiej rotundy ocalały strzepy murów oraz widoczne tylko we wnętrzu stare sklepienie. Podobnie było przy rozbudowie kolejnego zabytku – kościoła na Powązkach, gdzie z oryginalnej substancji pozostał jedynie krótki odcinek fasady.

Kościół p. w. św. Karola Boromeusza na Powązkach (1891–1898)

W 1792 r. odbyła się erekcja kościoła na świeżo założonym cmentarzu Powązkowskim. Do grona fundatorów świątyni przyłączył się król Stanisław August, a jej twórcą był nadworny architekt, którego utożsamia się z Dominikiem Merlinim (1730–1797). Skromny obiekt powiększono de facto znacznie około połowy ubiegłego wieku⁵⁹, zaś w latach dziewięćdziesiątych gruntownie przekształcono. Wystarczyło niepełna 50 tys. rubli, żeby stanął budynek w niczym nieporównywalny z poprzednim⁶⁰, chociaż dwuprzęsłowy korpus odtwarzał dawny układ ścian bocznych. Nowa część brała początek od skrzyżowania, a całość składała się z salowej nawy oraz trzech ramion krzyża greckiego, wyznaczających transept i prezbiterium, gdzie ulokowano – obliczone na blisko 1000 miejsc – dwie kondygnacje katakumb⁶¹.

W stołecznym budownictwie kultowym kościół na Powązkach jest ostatnim wytworem epigońskiego neorenesansu o włoskim rodowodem, wszelako bez odniesień do określonych budowli z epoki odrodzenia. Nie licząc kopuły – z przejrzystymi aluzjami do watykańskiego San Pietro⁶², pomimo że znowu była to drewniana atrapa. Na szczęście poczynania dyskredytujące architekturę przestawały wzbudzać aprobatę, a sam Dziekoński opowiedział się zdecydowanie za neogotykiem, którego konstruktywizm wykluczał podobne praktyki. Ale już przedtem Warszawa mogła się poszczycić świątyniami neoromań-

⁵⁹ J. Bartoszewicz, *Kościół warszawskie*, s. 358.

⁶⁰ „Kurier Warszawski” R. 74: 1894 nr 216d. por. s. 2.

⁶¹ „Przegląd Techniczny” R. 25: 1899 s. 803–4.

⁶² „Przegląd Katolicki” R. 32: 1894 nr 4 s. 57.

skimi. One również – w przeciwieństwie do ostrołukowych – wiele zawdzięczały dziedzictwu włoskiemu, a ściślej mówiąc – lombardzkiemu.

III NEOROMANIZM

Przewartościowania dokonane pomiędzy szóstą a siódmą dekadą wyniosły na szczyty hierarchii estetycznej sztukę średniowieczną, w której znajdowano największe nagromadzenie pierwiastków chrześcijańskich i narodowych. Zdecydowane preferencje uzyskał gotyk, zaś dziedzictwo romańskie nie było nadmiernie eksploatowane, co mogło stanowić o pewnej atrakcyjności w dążeniu do wyeksponowania symbolicznej odrębności miejsc kultu. Od lat czterdziestych pojawiały się obiekty z półkolistym wykojenem otworów, a w podejmowanych próbach lansowania neoromanizmu z łatwością można wyodrębnić podstawowe nurty. Zanim upowszechniły się rozwiązania o rodowodzie francuskim i niemieckim, przeważały wzorce bliższe architekturze włoskiej – najpierw przez nawiązywanie do form bizantyńskich, a niebawem pod postacią tzw. stylu lombardzkiego.

Początki stylu bizantyńskiego wiążą się ze Złotą Kaplicą w katedrze poznańskiej. Przy czym projekt Franciszka Lanciego (1799–1875) stanowił odwzorowanie dyspozycji narzuconych przez zleceniodawców⁶³. Ten sam architekt zaszczerpił neoromanizm również na gruncie warszawskim, przebudowując w latach 1846–48 kościół p. w. Niepokalanego Poczęcia NMP na Służewie⁶⁴. I tutaj odbyło się to na koszt dziedziców Wilanowa, stanowiąc zresztą pierwszy przejaw ich niebywałej ofiarności. Swobodnie italianizująca fasada świątyni pokrewna jest tzw. stylowi arkadowemu (Rundbogenstil)⁶⁵. Jednakże bardziej właściwe wydaje się umiejscowienie kościoła służewieckiego w szerszym kontekście, wyznaczonym przez luźne ówczesne ramy stylu lombardzkiego. Bez większego ryzyka można przyjąć, że tę mutację neoromanizmu zapoczątkował niezrównany Henryk Marconi, a pierwszeństwo należy się prawdopodobnie kościołowi w Brzegach (woj. kieleckie), którego projekt opublikował architekt w 1843 r.⁶⁶

⁶³ Por.: Z. Ostrowska-Kębiłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790–1880*, Warszawa 1982 s. 215.

⁶⁴ A. Bartczakowa, *Franciszek Maria Lanci*, Warszawa 1954 s. 17 n.

⁶⁵ Teoretyczne założenia tej formacji podał: H. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.

⁶⁶ H. Marconi, *Zbiór projektów architektonicznych...*, Warszawa 1843, pozost VIII–XII, tab. LXXIX (Ostrołęka), tab. XCII–XCIII (Brzegi).

W miarę upływu czasu pojęcie «stylu lombardzkiego» nabierało właściwego znaczenia, zawężając się do średniowiecznej architektury północnej Italii. Wyróżnikiem była albo parawanowa fasada, albo sytuowana asymetrycznie wieża, dopełnione ubogim zasobem elementów zdobniczych, wśród których nie mogło zabraknąć tylko arkatury (fryz arkadowy). Cały neoromanizm był z założenia ubogi w detal i właściwie żadna z jego edycji nie doznawała uszczerbku nawet przy dalece posuniętej redukcji programu dekoracyjnego.

Stąd budowie neoromańskie stanowiły często alternatywę świątyni neogotyckich, bynajmniej nie dla różnic formalnych. Niuanse, odróżniane przez koneserów, schodziły bowiem na daleki plan w zderzeniu z realiami określanymi przez uwarunkowania ekonomiczne. Z drugiej strony przeświadczenie o niejakijszej ekskluzywności niektórych odmian neoromanizmu mogło wpływać na jego względną popularność u inwestorów, odczuwających przesyt neogotykiem. Gdy nie dostało jeszcze odwagi, żeby zerwać z formami średniowiecznymi, romanizm jawi się jako swego rodzaju półśrodek, poprzedzający rozbrat z kanonami odtwórczego, wzornikowego projektowania w architekturze. Opisane zjawiska daje się też zaobserwować na przykładzie kolejnych kościołów warszawskich, którym nadano znamiona stylu lombardzkiego.

Kościół p. w. św. Piotra i Pawła na Koszykach (1883–1886)

W 1880 r. pobożna filantropka, Tekla z Kozłowskich Rapacka (1799–1883) przeznaczyła ponad 80 tys. rubli na wybudowanie kościoła w parafii św. Barbary, gdzie istniała tylko mała kaplica przedpogrzebowa przy nieczynnym cmentarzu⁶⁷. Przystępując do spełnienia woli ofiarodawczyni, zorganizowano zamknięty konkurs z udziałem trójki wychowanków Marconiego⁶⁸, którego zasługi nie kończyły się na efektach własnej twórczości. Prowadził bowiem równie owocną działalność pedagogiczną w Szkole Sztuk Pięknych i w gruncie rzeczy ukształtował środowisko warszawskich architektów, czynnych zawodowo po połowie stulecia.

Zmagania o projekt nowej świątyni odbywały się po dwudziestoletniej przerwie od poprzedniego konkursu na kościół p. w. Wszystkich Świętych. Wyzwalało to dodatkowe emocje, ponieważ było oczywiste, że zostaną zerwane więzi z neorenesansem, naznaczonym pię-

⁶⁷ W. Witkowski, *Nowy Kościół w parafii św. Barbary*, Warszawa 1885 s. 8.

⁶⁸ „Przegląd Tygodniowy” R. 16: 1881 nr 13 s. 153.

dem talentu starego mistrza, lecz odległym od aktualnych tendencji estetycznych. Z rywalizacji zwycięsko wyszedł Edward Cichocki (1833–1899), wypowiadając się w formach okrągłolucznych, chyba nieco na przekór licznej rzeszy zwolenników neogotyku.

Arcybiskup warszawski poświęcił kamień węgielny w 1883 r., w wigilię św. św. Piotra i Pawła, których jednocześnie wybrano na patronów kościoła⁶⁹. Roboty toczyły się wyjątkowo sprawnie, tak że w połowie następnego sezonu budynek był gotowy w stanie surowym. Kolejne dwa lata upłynęły na pracach wykończeniowych, uwieńczonej uroczystą konsekracją w 1886 r.

Kosztom przeszło 140 tys. rubli udało się zrealizować gmach obliczony na 3000 wiernych. Dekorację wnętrza, a zwłaszcza kaplic, powierzono ofiarności publicznej⁷⁰.

Wymienimy tu tylko wykonane w kraju tabernakulum z brązu, będące wierną kopią cyborium znajdującego się w Santa Maria Maggiore⁷¹. Z Rzymu napłynął dar od zamieszkałego tam rzeźbiarza Oskara Sosnowskiego (1810–1886), który przekazał marmurowy pomnik bpa smoleńskiego Adama Naruszewicza, osiemnastowiecznego historyka i poety⁷². Jednak wszystkie inne ozdoby przyćmił ołtarz główny. Zaprojektowany przez Jerzego Wernera z brązu i kolorowych marmurów, zadziwił niespotykanym nad Wisłą, zgoła bizantyńskim przepychem. Poświęcono go w intencji półwiecza kapłaństwa Leona XIII. Boczne skrzydła trójdzielnej nastawy zdobiły sprowadzone z Wenecji mozaikowe portrety patronujących świątyni apostołów, a na środku górowała – uchwycona w geście błogosławieństwa – postać św. Leona⁷³.

Pragmatyczna koncepcja pozostawienia prywatnym osobom daleko idącej swobody w skompletowaniu wystroju okazała się nader skuteczna. Wiązały się z tym jednak nieuchronnie skutki uboczne – swoisty eklektyzm, który przejawiał się w sięganiu po wzorce o przeróżnej proveniencji. Stąd np. znajdowało się miejsce dla polichromii przeniesionej z wiedeńskiej Votivkirche, ale także starannie odtworzonych fragmentów malowideł z paryskiej Notre Dame⁷⁴. Najwięcej było

⁶⁹ „Przegląd Katolicki” R. 21: 1883 nr 27 s. 43; „Kłosy” t. 43: 1886 nr 1097 s. 21.

⁷⁰ „Kurier Warszawski” R. 66: 1886 nr 174 b s. 2; „Przegląd Katolicki” R. 24: 1886 nr 27 s. 425–6.

⁷¹ *Pamiętka konsekracji kościoła świętych apostołów Piotra i Pawła w Warszawie*, Warszawa 1886.

⁷² Tamże.

⁷³ „Rola” R. 8: 1890 nr 3 s. 40; „Przegląd Katolicki” R. 28: 1890 nr 33 s. 518.

⁷⁴ „Kurier Warszawski” R. 66: 1886 nr 151a s. 1.

właśnie wytworów sztuki francuskiej, a urządzenie jednej z kaplic w całości pochodziło z Paryża — łącznie z ołtarzem, polichromicznym posągami św. Antoniego i kolorowym witrażem ⁷⁵.

Owa różnorodność nie wzbudzała entuzjazmu wśród wytrawnych krytyków, lecz największe zastrzeżenia zgłaszano pod adresem samej budowl. Poważne zarzuty dotyczyły kwestii o kapitalnym znaczeniu dla rozwiniętego historyzmu — sposobu wyrażania osobowości twórczej. Wytykano zarówno powielanie banalnych form, jak i trywialność inspiracji. Z niesmakiem odkryto, że powstała zwykła kompilacja, a źródłem natchnienia były zaczerpnięte z czasopism ilustrowanych reprodukcje San Zeno Maggiore w Weronie oraz tamtejszej katedry ⁷⁶. W podtekście wszystkich zarzutów przewijała się myśl o zindywidualizowaniu architektury poprzez oryginalną interpretację uniwersalnych motywów, albo przynajmniej nasycenie jej wątkami narodowymi, których zabrakło tutaj nawet w ilościach śladowych.

Finezyjne dopracowanie szczegółów stanowiło zresztą najsłabszą stroną warsztatu Cichockiego. Jego atuty brały się z perfekcyjnego opanowania trudnej sztuki, polegającej na uzależnieniu konstrukcji od funkcji w stopniu zbliżonym do absolutnej równowagi. Na wysokim poziomie stała też kompozycja przestrzenna oraz planistyczna. Projektant wyszedł obronną ręką z nietypowej i kłopotliwej do rozwiązania dyspozycji, wymagającej przekształcenia systemu halowego w quasi-pięcionawowy układ o zwartej bryle i logicznym powiązaniu korpusu z przyległymi doń aneksami. Punktem wyjścia było maksymalne zwięźlenie nawy głównej. Całkowita szerokość korpusu — równa zdwojonej rozpiętości nawy środkowej, przy bocznych o tradycyjnym stosunku 1:2 — mieściła się w przysadzistych proporcjach typowej hali. Mimo znacznej kubatury, sylwetę wysmukłały wyodrębnione z bryły kaplice, równie ważne we wnętrzu — rozciągniętym przez nie do właściwych wymiarów. I niezależnie od wszystkich wątpliwości budynek kościoła zaistniał w stołecznym krajobrazie jako przejaw nowatorskiej myśli w architekturze sakralnej.

Kościół p. w. św. Augustyna przy ul. Dzielnej (1892–1896)

Przedstawiona dotychczas ofiarność Aleksandry i Augusta Potockich wymaga uzupełnienia o inicjatywę przedsięwziętą przez wdowę, która postanowiła sfinansować świątynię upamiętniającą imię zmar-

⁷⁵ *Monografia ilustrowana czyli opis kościołów rzymsko-katolickich w Królestwie Polskim*, Warszawa 1908 s. 42.

⁷⁶ F. Martynowski, *Kościół św. Piotra i Pawła pod względem artystycznym*, „Kurier Warszawski” R. 66: 1886 nr 179b s. 1.

tego prawie przed ćwierćwieczem męża. Sędziwa hrabina złożyła legat na 350 tys. rubli ⁷⁷, co stanowiło bodaj najwyższą kwotę, jaką jednorazowo zadysponowano dotąd na budownictwo kultowe w Królestwie Polskim. Opracowania dokumentacji technicznej podjął się znowu Cichocki. Jakby dla udowodnienia, że mankamenty poprzedniego projektu wynikały z uwarunkowań od niego niezależnych, powtórnie odwołał się do stylu lombardzkiego. Tym razem w wydaniu bazylikowym z asymetryczną wieżą, przez jakiś czas najwyższą w Warszawie. Ale nie konwenans historycznego kostiumu, czy nawet imponujące rozmiary, miały stanowić ripostę na krytyczną ocenę wcześniejszych dokonań architekta. Pozostając w obrębie doktryny estetycznej — z ciągle obowiązującym imperatywem czystości stylowej — zaskoczył swych antagonistów, prezentując dojrzałe dzieło sztuki inżynierskiej. Nowatorstwo polegało na jednoznacznym ustaleniu prymatu konstrukcji nad formą, co w pełni znalazło swój wyraz w nieodległym już modernizmie.

Nigdy natomiast nie wnिकano bliżej w rodowód formalny świątyni. Surowa bryla oraz uproszczona dekoracja zniechęcały zapewne do poszukiwania bezpośrednich wzorców. Ale i tym razem nieskrywane odniesienia do północno-włoskiego romanizmu zdają się być jakby przejęte z drugiej ręki, kojarząc się choćby z monumentem Ludwika Persiusa (1804–1845) — Die Friedenskirche w Poczdamie. W tej samej konwencji utrzymał Cichocki również ostatnią swą pracę, przeznaczoną do Radziwia ⁷⁸, gdzie w pomniejszonej nieco skali odtworzono replikę kościoła przy Dzielnej.

Tutaj zaś, oficjalna inauguracja budowy nastąpiła w 1892 r. ⁷⁹ Z wielką starannością prowadzono roboty murowe, co przy obiektach w typie rohbau stanowiło konieczność tak ze względów estetycznych, jak i technicznych. Wznoszone tym systemem gmachy, porównywalne do fascynujących odwagą średniowiecznych układów przestrzennych, były wielokrotnie droższe od bardziej wyważonych statycznie, lecz ociężałych bazylik z epok późniejszych. Próby odwzorowania romańskich czy gotyckich katedr wymagały ponadto stosowania materiałów o najwyższej jakości (cegła kształtowa oraz licowa, kamień, żelazo i cement). Swego rodzaju kompromisem ekonomicznym były rozwiązania halowe — o równej wysokości wszystkich naw i stąd ich zdecydowa-

⁷⁷ L. Górski, *Objaśnienie i rachunek budowy kościoła św. Augustyna w Warszawie*, Warszawa 1898.

⁷⁸ Obecnie dzielnica Płocka. Por.: „Tygodnik Ilustrowany” R. 35: 1893 t. 8 nr 183 s. 15.

⁷⁹ „Przegląd Katolicki” R. 30: 1892 nr 43 s. 681.

na przewagę, zwłaszcza wśród okazałych przybytków z surowej cegły, stawianych na przełomie wieków w ośrodkach prowincjonalnych.

Przed upływem roku 1894 budynek stał pod dachem⁸⁰. Następne dwa lata wypełniły głównie prace wewnętrzne oraz zabiegi przy wykończeniu elewacji i wież. Zaraz potem udostępniono kościół wier-
nym, lecz na konsekrację czekano aż do 1905 r.⁸¹ Wyczerpały się bowiem fundusze, a gdy przyszło wyposażyć w niezbędne sprzęty ogromne — obliczone na pomieszczenie 4000 osób — wnętrze, uboga parafia na obrzeżach miasta została zdana na własne siły. Zabrakło więc godnych odnotowania elementów wystroju, choć nie dowodzi to, że osłabła społeczna gotowość składania materialnych świadectw przynależności do wspólnoty religijnej. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że obciążenia mieszkańców Warszawy rozkładały się na finansowanie aż siedmiu okazałych świątyń, których budowę podjęto w ostatniej ćwierci stulecia, a ofiarność na rzecz Kościoła nadal posiadała wydźwięk deklaracji patriotycznej i tak już pozostało do odzyskania niepodległości.

IV NEOKLASYCYZM

Narodziny współczesnej architektury zbiegły się z początkiem obecnego stulecia, a zanim wybuchła wojna światowa wykryły się najważniejsze prądy nowoczesnego budownictwa⁸². Spełnienie awangardowych postulatów wiąże się z upowszechnieniem konstrukcji żelbetowych, co wywarło również mocny wpływ na starą doktrynę, której ostatnie wcielenie zwykło się nazywać akademizmem. Po-
między skrajnymi kierunkami rozwijał się w najlepsze nurt pośredni, inspirowany ówczesnymi impulsami, lecz bez całkowitego odżegnywania się od przeszłości. Chętnie określa się go mianem półmodernizmu, w kolejnym przybliżeniu używając równie abstrakcyjnego po-
działu na szkołę krakowską i warszawską⁸³. Dla każdej z tych orientacji znamienne było upodobanie do sięgania po klasyczne środki wyrazowe. Moderniści poddawali je mniej lub bardziej upraszczającej stylizacji, podczas gdy akademickiemu neoklasycyzmowi przyświecało

⁸⁰ „Kurier Warszawski” R. 74: 1894 nr 186 s. 5.

⁸¹ „Kurier Warszawski” R. 85: 1905 nr 241 s. 3.

⁸² Por.: A. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej*, Warszawa 1967.

⁸³ L. Niemcewicz, *Architektura*, w: *Historia sztuki polskiej*, t. 3, Kraków 1962 s. 184.

nawiązywanie do tradycji osiemnastowiecznych, traktowanych z typową dla historyzmu dosłownością. Tym samym zamknął się krąg, w którym zawarte zostały wszystkie, wykształcone w obrębie cywilizacji europejskiej formacje stylistyczne.

Wszelako nadmiernie uproszczone wydaje się być dostrzeżenie w neoklasycyzmie tylko naturalnego dopełnienia wzornika z motywami, jakimi przez długie lata posługiwano się w architekturze. Fakt, iż z tych samych źródeł czerpał także modernizm, nasuwa przypuszczenie, że za nawrotem do antycznych wzorców przemawiały dodatkowe względy. Z oczywistą jednoznacznością narzuca się, że rozróżnianie zjawisk zachowawczych i progresywnych wyrażało się stopniem natężenia zabiegów maskujących żelbetowy szkielet, będący nadrzędnym wyróżnikiem monumentalnych gmachów. Szeroka gama możliwości, zawarta pomiędzy skrywaniem lub eksponowaniem ustroju konstrukcyjnego, wyzwalała inwencję, której jakby towarzyszyła pewność urzeczywistnienia ideału klasycznej architektury w dostosowaniu do aktualnej skali i potrzeb społecznych.

W żadnej epoce nie potrafiiono sprostać arkanom sztuki grecko-rzymskiej, gdzie z niedościgną harmonią współbrzmiało piękno i użyteczność. Antytezą helleńskiego ducha była addycyjność romanizmu, a zwłaszcza wybujały wertykalizm gotycki. W każdym przypadku decydującą rolę odgrywały systemy sklepienne — dzielące wnętrza średniowiecznych kościołów na wyizolowane jednostki przestrzenne albo wymagające skomplikowanych zabezpieczeń. Zdawać by się mogło, że kompozycje przytłoczone przez środki służące zachowaniu równowagi statycznej dowodzą raczej bezwzględnego materializmu niż wyrafinowanego mistycyzmu, co zresztą w niczym nie umniejsza geniuszu budowniczych wielkich katedr. Tylko oni zdobyli się na oryginalne rozwiązanie problemu, który ujawniał się w miarę jak z postępującą chrystianizacją przemieszczały się centra kulturowe.

Na znacznej części obszarów europejskich nie nastąpiła trwała asymilacja poantycznej bazyliki. Pierwotnej przyczyny należy zapewne upatrywać w otwartych wiązaniach dachowych i drewnianych stropach. Poza basenem Morza Śródziemnego dyskredytowało to najbardziej doskonały typ budowli sakralnej w dziejach chrześcijaństwa, zmuszając do nieustannych wysiłków w poszukiwaniu założeń zdolnych udźwignąć przekrycie z cegły czy kamienia. Postępy na tym polu charakteryzuje paradoksalna logika polegająca na faktycznym zahamowaniu rozwoju architektury w momencie, gdy technikę sklepienną udało się zbliżyć do szczytowego poziomu. Gotyk dowiódł potęgi myśli ludzkiej, lecz osiągnąwszy apogeum nie wyznaczał już żadnej nowej perspektywy.

Przywrócenie klasycznych porządków łączyło się ze swoistym wyzwaniem przeciwko średniowiecznemu konstruktywizmowi. Począwszy od renesansu, do naczelných atrybutów budownictwa kościelnego urasta kopuła i odrzucone zostaje wszystko, co w strukturze starochrześcijańskiej świątyni stanowiło przejaw kompromisu, bezradności czy zdeaktualizowania programu funkcjonalnego. W efekcie powstaje rzeczywiście odrębny rodzaj obiektu kultowego, ale nawet stopniowe zacieranie się powinowactwa z archetypami praktycznie nie naruszyło wyjściowych dyspozycji przestrzennych. Stąd właściwie od początku nad odrodzoną architekturą czasów nowożytnych zaciążyła świadomość ograniczeń. Usuwano je uciekając się do metod zapowiadających dekadencję — pomijając przypadki całkiem indywidualne, jak choćby palladianizm — jeszcze przed wyczerpaniem wszystkich sił żywotnych, w barokowo-rokokowych przerostach formy nad konstrukcją.

Objawy ambiwalencji estetycznej pojawiały się zawsze po osiągnięciu ekstremalnych rezultatów, na jakie zezwalały uwarunkowania techniczne. Gdy w XIX w. nastąpiła weryfikacja spuścizny konstrukcyjnej, stało się oczywiste, że zakres możliwej optymalizacji starych rozwiązań jest minimalny. Uarte schematy raziły anachronizmem stosunków przestrzennych, co było szczególnie odczuwalne w środowiskach wielkomiejskich, gdzie procesy demograficzne wymuszały urbanizację w niczym nieporównywalną do doświadczeń odziedziczonych razem z prototypami niemal wszystkich gmachów użyteczności publicznej⁸⁴.

Jednak nasilająca się industrializacja budownictwa nie zniweczyła przeświadczenia o nadzwyczajnej celowości kształtów, których rodowód sięgał zamierzchłej przeszłości, a szlachetne proporcje i arsenal środków zdobniczych zachowały ponadczasowy charakter. Sedno sprawy tkwiło właśnie w zwielokrotnieniu modułu stanowiącego o postrzeganiu architektury w kategoriach artystycznych wedle niepodważalnych kanonów witruwiańskiej kodyfikacji. Żelazo i cement przybliżyły do celu, w gruncie rzeczy odsłaniając zupełnie nowe horyzonty, chociaż akurat w najmniejszym stopniu zaznaczyło się to w budownictwie kościelnym.

Równie interesujące widoki otwierały się przed działaniami mającymi na celu podtrzymywanie tożsamości historycznej. Wyjątkowo podatny na nową technologię okazał się neoklasycyzm, pozwalający nareszcie do końca uzewnętrznić się naturalnej skłonności do artykulacji horyzontalnej. Dopiero teraz pełne uzasadnienie znalazł strop kasetonowy, który przestał być drewnianą atrapą, przeobrażając się w

⁸⁴ L. Niemojewski, *Konstruktywizm w architekturze*, Warszawa ok. 1933.

integralny składnik stroju konstrukcyjnego. Ustały też powody do zmagania o rozpiętość naw kościelnych, bowiem wytrzymałość monolitycznej płyty zapewniała zaspokojenie potrzeb użytkowych dosłownie w każdym zakresie. Nic więc dziwnego, że neoklasyczne świątynie miały rację bytu głównie w wielkich aglomeracjach miejskich, a ich ogromnym bryłom nierzadko przypadała funkcja dominanty przestrzennej nie tylko nad okoliczną zabudową.

Tak było w Warszawie, gdzie ostatnie dwa kościoły, których budowę podjęto przed wybuchem wojny światowej, stanowiły doskonałą egzemplifikację głównych odmian neoklasycyzmu w architekturze sakralnej. Wzniesione w peryferyjnych i ubogich dzielnicach przydawały splendoru całemu miastu, czemu dawano wyraz porównaniami do innych metropolii europejskich. Ich reprezentatywność wynika ponadto ze splotu okoliczności, które spowodowały, że przed 1914 r. w polskim budownictwie kościelnym niepodzielnie panuje rohbau, a w rzadkich próbach modernistycznych nawiązuje się chętniej do stylistyki wywołującej asocjacje z architekturą narodową.

Neoklasycyzm był przeciwieństwem owych postaw, co nie powodowało specjalnych antagonizmów, prawdopodobnie ze względu na przepełniające go pierwiastki chrześcijańskiego uniwersalizmu. Zależność od konkretnych prototypów mija bezpowrotnie dopiero w okresie międzywojennym i wówczas to aspiracje zawodowe projektantów zatriumfowały ostatecznie nad upodobaniami inwestorów⁸⁵. Poprzednio przeważały tendencje do przywoływania akceptowanych ogólnie kształtów i form, przesłaniających to, co stanowiło o prawdziwych walorach nowoczesnego budownictwa. Takich właśnie wyobrażeń o architekturze kultowej dowodzą neoklasyczne kościoły warszawskie. Od strony konstrukcyjnej mogą one uchodzić za dzieła wybitne, świadczące o wielkiej sprawności twórców, których talent i umiejętności oceniano wszakże na podstawie kryteriów formalnych. Jednym z pierwszoplanowych zagadnień była kwestia pierwowzoru — z pełnym ukontentowaniem znajdowano go w słynnym San Paulo fuori le mura. Nie wdając się w szczegółowe rozważania, trzeba zwrócić uwagę na przeciwstawne podejście do tematu przez każdego z architektów. Dzięki temu kreacje ich zachowały znamiona indywidualności, a na żadnej z nich nie zaciążył zbyt majestat rzymskiej bazyliki, co prawda nieco zniweczony w wyniku dziewiętnastowiecznych zabiegów restauracyjnych.

⁸⁵ I. Wiśłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*, Warszawa 1968.

Kościół p. w. Serca Jezusowego na Pradze (1907–1939)

Lokalizacja nowego kościoła na gęsto zaludnionym, acz mocno zaniedbanym przedmieściu – Szmulowiznie, doszła do skutku za sprawą słynącego z filantropii księcia Michała Piotra Radziwiłła (1853–1903). Nie doczekał on wprawdzie nawet rozpoczęcia budowy, co nastąpiło dzięki niestrudżonym wysiłkom Marii z Kieżgajłów–Zawiszów Radziwiłłowej (1860–1930), która po śmierci męża czuwała nad kontynuacją wspólnych inicjatyw, nadając im rozmach i skalę, jakich próżno by szukać w ubiegłym stuleciu pośród krajowych fundacji. Owdoziała matrona przeznaczyła swój cały bez mała majątek na zbożne cele, a większość ogromnych środków pochłonęło sfinansowanie bazyliki, mającej stać się również pomnikiem wzniesionym dla uczczenia pamięci małżonka.

Od roku 1907 gotowy był ostateczny projekt – opracowanie Łukasza Wołskiego (1878–1948), który swój błyskotliwy debiut poprzedził dodatkowymi studiami nad architekturą rzymską, wysłany do Włoch na koszt możnej protektorki⁸⁶. Powrócił z wizją założenia o imponującym programie przestrzennym i zróżnicowanej konwencji stylistycznej. W formy spokojnie historyzującego modernizmu obleczone budynki kościelne, a przylegające doń aneksy otrzymały tradycyjnie neorenesansową postać. Owe przybudówki, a także wieża, zostały niestety znacznie zredukowane w trakcie realizacji. Zgodnie z pierwotnym zamysłem udało się wykonać jedynie kaplicę, wzorowaną na kaplicy ustawionej przy San Giovanni in Laterano⁸⁷.

Na lata 1909–1918 przypada pierwszy etap budowy. Do splotu niepomyślnych okoliczności, jakie od początku hamująco oddziaływały na przebieg zdarzeń, wypada dodać opóźnienia w dostawie kolumn portyku oraz międzynawowych⁸⁸. Granitowe trzony z włoskich kamieniołomów były dostarczone w 1913 r. i ustawiane, gdy zaniechano nawet dokończenia stanu surowego. Do wydzwignięcia murów na pełną wysokość zabrakło niewiele ponad metr i tak przetrwały wojenne czasy.

Martwego okresu nie przerwała wytęskniona od pokoleń niepodległość, którą przyszło okupić niepomiernymi stratami. Pustkami świeciła również książęca szkatuła, zasilana przedtem głównie wpływami z majątków ziemskich. Uwzględniając powojenną zapaść gospodarczą, inflację, nieuchronność reformy rolnej, odtworzenie źródeł finan-

⁸⁶ „Kurier Warszawski” R. 87: 1907 nr 36 s. 4.

⁸⁷ *Bazylika Serca Jezusowego*, Warszawa 1926 s. 3–4.

⁸⁸ „Przegląd Katolicki” R. 51: 1913 nr 21 s. 333.

sowania porównywalnych z przedwojennymi wymagało heroicznych poświęceń. Otwarcie nowej karty w dziejach kościoła zmusiło Marię Radziwiłłową do wyprzedaży lasów, nieruchomości oraz mebli i rodzinnych sreber⁸⁹. Do ostrożności skłania względna wiarygodność dostępnych przekazów, lecz wynika z nich niezbicie, iż koszty, jakie przed wojną poniosła ofiarodawczyni na bazylikę, szacowano na astronomiczną kwotę trzech milionów rubli⁹⁰. Określenie całości wydatków napotyka na nieprzewidywane przeszkody wobec późniejszej hiperinflacji, którą zdławiły dopiero reformy Grabskiego.

Z większością robót kubaturowych poradzono sobie przed drugą wojną światową, a po jej zakończeniu – przez dłuższy czas trwałoby uzupełnianie wystroju wewnętrznego. Zaszczytną nagrodą wieńczącą dotychczasowe wysiłki było ogłoszone w 1923 r. breve Piusa XI, którego kurtuazyjna retoryka nawiązywała do intencji, miejscami pozostając niestety w jawnej sprzeczności ze stanem faktycznym⁹¹. Przy innej okazji Ojciec Święty miał ponoć uznać, że ta praska świątynia jest – „La piu bella chiesa in Polonia”. W tym samym 1923 r. dopełnione zostały obrzędy konsekracyjne, którym nadano wyjątkowo uroczystą oprawę. Niezależnie od konseksji i rangi towarzyskiej osobistości zainteresowanych w upamiętnieniu podniosłego wydarzenia wspaniałą celebracją, wystąpiła tu dodatkowa, związana z momentem historycznym, symbolika. W niewygasłej jeszcze atmosferze konsolidacji narodowej po odparciu bolszewickiego najazdu, nadarzyła się okazja do odprawienia pierwszej takiej ceremonii w stolicy odrodzonej Rzeczypospolitej.

Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej na Powiślu (1916–1939)

Od 1919 r. prowadzenie budowy na Szmulowiznie powierzono Hugonowi Kuderze (1866–1931), dzięki czemu kościół tamtejszy zaliczany jest zwykle do dorobku obydwu architektów. Następca Wołskiego posiadał niepodważalne rekomendacje, wyniesione z Powiśla, gdzie posłużył się starorzyskim porządkiem dla zmanifestowania przeciwstawnej postawy twórczej. W rezultacie, mając udział w dwu najwyższej miary przedsięwzięciach, niespodziewanie stał się najpoważniejszym reprezentantem kierunku neoklasycznego w polskim budownictwie sakralnym. Nad własnym projektem pracował od 1912 r.⁹², hoj-

⁸⁹ „Bazylika” 1929 nr 7 s. 3.

⁹⁰ „Tygodnik Ilustrowany” R. 64: 1923 nr 40 s. 645.

⁹¹ *Bazylika Serca Jezusowego*, Warszawa 1927 s. 3.

⁹² „Posiew” 1912 nr 32 s. 503.

nie szafując ornamentacją, jakby przeniesioną wprost z osiemnastowiecznych wzorników. Jednakże spod szczelnej powłoki pompierskiej dekoracji przebijała inżynierska dyscyplina w prekursorskim poniekąd wykorzystaniu żelbetu do ukształtowania struktury przestrzennej kościoła halowego.

Zacząto go wznosić w 1916 r., zaraz po zajęciu Warszawy przez Niemców, gdyż wcześniej władze rosyjskie odmawiały pozwolenia na budowę. Realizację projektu obliczono na 211 tys. rubli⁹³, co było w oczywisty sposób sprowadzone do najniższego z szacunków mogących zasługiwać na wiarygodność i akceptację rzeczoznawców rządowych. Dwukondygnacyjny budynek mieścił około 3000 wiernych w nawach kościoła górnego i 4000 – w kościele dolnym. Do konsekracji w 1933 r. borykano się z podstawowymi robotami, których rozmiary przerastały możliwości biednej parafii. Największe natężenie prac wystąpiło na przełomie drugiej i trzeciej dekady. Koszty przekroczyły wówczas 1,5 miliona złotych, podczas gdy do końca 1928 r. wydatkowano w przeliczeniu na obiegową monetę po reformie Grabskiego – niewiele ponad milion złotych⁹⁴.

Trwało też intensywne przyozdabianie świątyni i gromadzenie niezbędego wyposażenia. Ołtarze wykonano ze wspaniałych marmurów, odzyskanych z rozbiórki prawosławnego soboru przy placu Saskim⁹⁵. W mensach umieszczono relikwie św. Agnieszki i św. Romana, przywiezione z Rzymu przez wizytyki⁹⁶. W kolejnych latach z wolną postępowało wzbogacanie wystroju wewnętrznego i zewnętrznego – aż do wybuchu wojny światowej, stanowiącej cezurę definitywnie zamykającą ciągnący się przez ćwierćwiecze cykl inwestycyjny.

ZAKOŃCZENIE

Tylko dwa spośród omawianych kościołów przetrwały w nienaruszonym stanie, unikając poważniejszych strat w ostatniej wojnie. Dotyczy to wilanowskiej fundacji Potockich oraz radziwiłłowskiej bazyliki na Pradze. Losy pozostałych świątyń układały się następująco:

⁹³ „Tygodnik Ilustrowany” R. 55: 1914 nr 9 s. 173; „Kronika Rodzinna” R. 47: 1914 nr 10 s. 214. Znacznie bliższa prawdy wydaje się być kwota 300 tys. rb., podana przez „Posiew” 1914 nr 14 s. 212.

⁹⁴ „Kurier Warszawski” R. 111: 1931 nr 355 s. 7.

⁹⁵ „Kurier Warszawski” R. 113: 1933 nr 170 wyd. wiecz. s. 8.

⁹⁶ „Gazeta Warszawska” 1933 nr 348b s. 8.

Kościół p. w. św. Aleksandra – w powstaniu warszawskim był celem ataków lotniczych, po których pozostały poszarpane fragmenty murów i sterczący kikot jednej z wież. Dzieło odbudowy podjął Stanisław Marzyński. Dzięki tej rekonstrukcji – co prawda niezbyt konsekwentnej – przy placu Trzech Krzyży ponownie zaistniały ogólne zarysy aignerowskiej rotundy. Przed wejściem głównym, gdzie wznosiła się ongiś trójnawowa bryła korpusu, rozpościera się obszerny taras, a po rozbudowie Dziekońskiego nie zostało ani śladu.

Kościół p. w. św. Karola Boromeusza – ocalał w przednich partiach, tracąc prezbiterium i transept, wysadzone przez Niemców po upadku powstania. Przepadły wówczas najcenniejsze elementy wystroju, żeby wspomnieć o freskach Chiariniego na sklepieniu prezbiterium, czy ołtarzu Kauffmanna. Podobny los spotkał większość jego płaskorzeźb w tympanonach, na których przedstawił wydarzenia z życia patrona kościoła.

Kościół p. w. Wszystkich Świętych – mocno ucierpiał już na początku wojny, pobieżnie odrestaurowany podczas okupacji. Dzieła zniszczenia dopełniły naloty lotnicze i ostrzał artyleryjski w 1944 r.

Kościół p. w. św. Karola Boromeusza na Powązkach – przetrwał z nadwątłymi murami, bez dachów, kopuły i z wypalonym oraz porozrywany pociskami wnętrzem. Po 1957 r. budynek dość wiernie zrekonstruowano, a na szczególną uwagę zasługuje kopuła, odtworzona w konstrukcji stalowej, lecz z zachowaniem pierwotnych kształtów.

Kościół p. w. śś. Piotra i Pawła – podminowany podobnie jak bazylika Marconiego, legł w gruzach doszczętnie zburzony. Na starych fundamentach stanęła kolejna świątynia, zaprojektowana przez Marzyńskiego w manierze pseudomodernistycznego historyzmu, niebezpiecznie bliskiej socrealizmowi sąsiedniego MDM-u.

Kościół p. w. św. Augustyna – podczas okupacji wykorzystywany m. in. jako stajnia, przetrwał do powstania ze zdewastowanym wnętrzem. W czasie walk spłonęły elementy drewniane, w tym dachy, przy stosunkowo nieznacznych stratach w konstrukcji murów.

Kościół p. w. Matki Boskiej Częstochowskiej – spod bomb ocalała tylko kampanilla i przyległa do niej część kolumnady, a pozos-

tałe ruiny zrównano z ziemią jeszcze w latach pięćdziesiątych. Ostatnio podjęto w tym samym miejscu budowę nowej świątyni, realizowanej według projektu Tomasza Turczynowicza, który zdecydował się na kreację w kontrowersyjnych formach, bliższych estetyce architektury militarnej niż kultowej.

ANDRZEJ MAJDOWSKI

Italienische Importen in der Architektur der Warschauer Kirchen im 19. Jh.

(Zusammenfassung)

Im 19. Jh. wurden in Warschau 16 katholische Kirchen erbaut. Zehn von ihnen wurden durch die Baudenkmäler Italiens inspiriert und die von dort stammenden Architekten hatten einige Zeit gleichsam ein Monopol auf das Projektieren wichtigerer – übrigens nicht nur sakraler – Gebäude. Der Zustrom von italienischen Künstlern hörte nach der Jahrhundertmitte auf, jedoch griffen nach den von ihnen eingepflanzten Mustern mit Vorliebe auch polnische Schöpfer. Das Verzeichnis der Kirchen wurde nach stilistisch-chronologischem Maßstab aufgestellt.

Klassizismus. Alexanderkirche (1818–1826) – Entwurf von Chrystian Piotr Aigner (1756–1841), Inspiration: Karl-Borromäus-Kirche in Mailand.

Neurenaissance. Karl-Borromäus-Kirche (1841–1849) – Entwurf von Henryk Marconi (1792–1863), Inspiration: S. Maria Maggiore in Rom. Annenkirche (1857–1870) – Entwurf von H. Marconi, Inspiration: San Andrea in Mantua. Allerheiligenkirche (1861–1899) – Entwurf von H. Marconi, Inspiration: S. Giustina in Padua (Innenraum). Alexanderkirche nach dem Umbau (1884–1899) – Entwurf von Józef Dziekoński (1844–1927), Analogien: S. Maria del Carignano sowie Il Redentore in Venedig. Karl-Borromäus-Kirche in Powązki nach dem Umbau (1891–1898) – Entwurf von J. Dziekoński, Inspiration: italienische Renaissance, ohne Anknüpfung an konkrete räumliche Muster. Peter- und Paulskirche (1883–1886) – Entwurf von Edward Cichocki (1833–1899), Analogien: die Kathedrale und S. Zeno Maggiore in Verona.

Neuromanik. Augustinuskirche (1892–1896) – Entwurf von E. Cichocki, Inspiration: lombardischer Stil, ohne Anknüpfung an konkrete räumliche Muster.

Neuklassizismus. Herz-Jesu-Kirche (1907–1939) – Entwurf von Łukasz Wolski (1878–1948), Inspiration: S. Paolo fuori le mura in Rom. Kirche „Muttergottes von Tschenschow" (1916–1939) – Entwurf von Hugo Kuder (1866–1931), Inspiration: altchristliche Kunst, ohne Anknüpfung an konkrete räumliche Muster.

Übersetzt von Juliusz Zychowicz